

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DO SINOS – UNISINOS
ESCOLA DA INDÚSTRIA CRIATIVA
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL**

LUIZA ZIMMER DE CAMARGO

**ANÁLISE ENUNCIATIVA DA VOZ FEMININA NOS
DOCUMENTÁRIOS DEMOCRACIA EM VERTIGEM E
VARDA POR AGNÈS**

São Leopoldo

2020

LUIZA ZIMMER DE CAMARGO

ANÁLISE ENUNCIATIVA DA VOZ FEMININA NOS DOCUMENTÁRIOS
DEMOCRACIA EM VERTIGEM E VARDA POR AGNÈS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Comunicação Social, pelo
Curso de Realização Audiovisual da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos -
UNISINOS

Orientador: Prof. Dr. Josmar de Oliveira Reyes

São Leopoldo

2020

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Josmar de Oliveira Reyes, que orientou este trabalho e me guiou numa jornada pelos estudos cinematográficos. Seu comprometimento e disponibilidade superaram todas as expectativas.

À minha família, pelo apoio, carinho e preocupação.

Ao Presidente Luís Inácio Lula da Silva, que criou o programa Universidade para todos e possibilitou meu ingresso no curso através do PROUNI.

Aos meus amigos, que foram compreensivos com a minha ausência durante o período de dedicação a este trabalho. Agradeço particularmente ao João Cardoso que me ajudou na obtenção de arquivos dos filmes, e também a Thayná de Lima que fez a correção ortográfica com todo carinho.

Aos professores do Curso de Realização Audiovisual da Unisinos, que contribuíram na minha formação como realizadora.

RESUMO

Este trabalho contempla as obras da cineasta francesa Agnès Varda e da cineasta brasileira Petra Costa numa tentativa de traçar semelhanças e divergências na utilização da voz feminina e da enunciação fílmica na construção da subjetividade em seus filmes. O foco da análise é o último filme de cada uma: *Varda por Agnès* e *Democracia em Vertigem*. Os filmes serão abordados a partir de conceitos de modos de documentário, uso da narração e da voz no gênero e enunciação. O intuito é compreender a instauração das diretoras como personagens e sujeitos enunciativos, o uso da palavra e seus significados enunciativos e as significações possíveis através das enunciações pessoais e impessoais presentes nos filmes. O diálogo entre os filmes é muito profícuo, a subjetividade das diretoras é fundamental na construção das imagens e da narração. Ambas se colocam no filme através da fala, utilizando dêiticos que evidenciam sua individualidade. Exploram imagens pessoais de diferentes temporalidades e relacionam com o tema dos filmes. Assim elas expandem sua participação, oferecendo ao espectador versões que constituem um maior entendimento delas como indivíduos e personagens criando filmes extremamente subjetivos.

Palavras-chave: Cinema documentário. Enunciação. Cinema feminino. Voz feminina. Subjetividade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diálogos entre os personagens de <i>La Pointe Courte</i>	13
Figura 2: Frame do filme <i>Salut les Cubains</i>	14
Figura 3: Frames do filme <i>Resposta das Mulheres</i>	15
Figura 4: Frames do filme <i>Documentira</i>	16
Figura 5: Frames do filme <i>Os catadores e eu</i>	18
Figura 6: instalações na praia e na rua Daguerre em <i>As praias de Agnès</i>	19
Figura 7: Frames do Filme <i>Visages, Villages</i>	19
Figura 8: Frames do filme <i>Varda por Agnès</i>	20
Figura 9: Frames do filme <i>Olhos de ressaca</i>	22
Figura 10: frames do filme <i>Elena</i>	23
Figura 11: Frames do filme <i>Elena, cena das Ofélias</i>	24
Figura 12: frames do filme <i>O Olmo e a Gaivota</i>	25
Figura 13: Frames do filme <i>Democracia em Vertigem</i>	26
Figura 14: Cartazes dos filmes	29
Figura 15: Frames dos filmes <i>Nanook e Moana</i>	32
Figura 16: Frames do filme <i>Drifters</i>	34
Figura 17: Frame do filme <i>O Homem da Câmera</i>	35
Figura 18: frames de <i>Eu, Um Negro</i> ,.....	36
Figura 19: Frame do Filme <i>Cabra Marcado para Morrer</i>	37
Figura 20: frames do filme <i>Chuva</i>	40
Figura 21: Frames do filme <i>Jogo de Cena</i> , com Andréa Beltrão e Gisele Moura	48
Figura 22: Dualidades de <i>Democracia em Vertigem</i>	53
Figura 23: Enquadramentos de <i>Varda por Agnès</i>	56
Figura 24: Filmes e instalações contidas em <i>Varda por Agnès</i>	57
Figura 25: Momentos externos de <i>Varda por Agnès</i>	58
Figura 26: Varda como fotógrafa e uma de suas instalações	59
Figura 27: Primeira imagem de arquivo pessoal em <i>Democracia em Vertigem</i>	60
Figura 28: Varda e Sandrine Bonaire em <i>Varda por Agnès</i>	61
Figura 29: Planos detalhes do processo de montagem em <i>Varda por Agnès</i>	61
Figura 30: Bastidores da instalação rua Daguerre	62
Figura 31: Diretora Petra Costa em cenas de <i>Democracia em Vertigem</i>	63
Figura 32: Brasília presente e passado em <i>Democracia em Vertigem</i>	64
Figura 33: Momento em que Lula discursa	65

Figura 34: Varda durante palestra em <i>Varda por Agnès</i>	66
Figura 35: A voz de Petra Costa <i>out e in</i> em <i>Democracia em Vertigem</i>	67
Figura 36: Comentário da diretora sobre a cobertura do impeachment	68
Figura 37: Comentário de Varda durante palestra de <i>Varda por Agnès</i>	69
Figura 38: Frames do filme <i>Varda por Agnès</i>	71
Figura 39: Início e fim de <i>Democracia em Vertigem</i>	72
Figura 40: Movimentação em <i>Varda por Agnès</i>	72
Figura 41: Plano inicial de <i>Varda por Agnès</i>	74
Figura 42: Varda de costas em diferentes momentos de <i>Varda por Agnès</i>	75
Figura 43: Plano subjetivo em <i>Varda por Agnès</i>	75
Figura 44: Tela secundária e dêiticos em <i>Varda por Agnès</i>	76
Figura 45: Brasília pelas câmeras de Petra e sua avó	77
Figura 46: Frame de <i>Democracia em Vertigem</i>	78
Figura 47: Divisão de tela em <i>Varda por Agnès</i>	78
Figura 48: Diferentes versões da diretora em <i>Varda por Agnès</i>	79
Figura 49: Lula e aliados durante presidência	80
Figura 50: Momentos dos ex-presidentes Dilma e Lula.....	81
Figura 51: Imagem aérea de Brasília em <i>Democracia em Vertigem</i>	82
Figura 52: As mãos da diretora em diferentes momentos de <i>Varda por Agnès</i>	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 VOZES CONSOANTES E OLHARES POLÍTICOS	10
2.1 Varda, uma pioneira.....	10
2.2 Petra, e as Ofélias.....	20
2.3 A subjetividade feminina	27
3 DOCUMENTÁRIO, ENUNCIÇÃO E A SUBJETIVIDADE	31
3.1 Documentário e a voz	32
3.2 A instância enunciativa.....	43
3.2.1 Enunciação: da língua para a tela.....	43
3.2.2 As marcas da enunciação.....	45
3.2.3 Os sujeitos da enunciação.....	46
3.3.1 A objetividade é subjetiva	47
4 VARDA E COSTA SOB ANÁLISE	52
4.1 Democracia em Vertigem	53
4.2 Varda por Agnès	55
4.3 Acerca do documentário	59
4.4 O uso da voz e da narração	65
4.5 Enunciação.....	70
4.6 A construção da subjetividade	79
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS.....	88

1 INTRODUÇÃO

“Saber é poder”. Essa colocação sempre ressoou em meus pensamentos, desde pequena, e deve ser por isso que logo que me lembro já brincava em meio a livros e cadernos. Rodeava minha avó, que fora professora, com papel e lápis para que me adiantasse os conteúdos das próximas aulas e era frequentadora assídua da biblioteca nas escolas em que estudei. Mesmo antes de cogitar estudar cinema, de enxergar isso como uma possibilidade, o documentário me despertava interesse. Os filmes ensinavam, explicavam, contavam histórias que eu queria conhecer.

Geralmente havia uma voz *off* cheia de saber, conseqüentemente de poder. Uma voz masculina, onipresente e onisciente como diziam que era Deus. Um dos primeiros filmes aos quais assisti que não seguia essa lógica foi *Elena*, de Petra Costa. O uso da palavra e das imagens de forma tão poética, para falar de um tema tão delicado, me tocou e instigou imediatamente. Era outro tipo de saber e de poder que Petra exercia bem ali na tela, próxima de mim. Minha percepção de documentário se expandiu.

Explorar filmes deste gênero é um tanto inevitável dada minha curiosidade ainda insaciada, que é também instigada por filmes dirigidos por mulheres. Há um desejo de conhecer e entender a produção de quem se parece comigo, quem passou pelas dores e delícias de nascer mulher. Obra esta que “desterritorializa a sintaxe fílmico-documental hegemônica, tanto porque ousa dizer-se pelas bocas das mulheres e/ou a partir de suas experiências, quanto porque ramifica estética e politicamente os poderes instituídos da linguagem cinematográfica” (PEREIRA; NOGUEIRA, 2018, p.118). É como buscar o saber da voz e do olhar feminino para entender nosso poder.

O cinema é um dos muitos campos que foram dominados pelos homens, mas nem sempre foi assim. Durante as primeiras décadas, a atividade (que ainda não rendia grandes públicos e lucro) foi dominada por mulheres como Alice Guy e Louis Weber. Foram roteiristas, diretoras, produtoras, cinegrafistas e montadoras. Realizaram diversos filmes abordando os mais diferentes temas, contribuíram para o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica e, mesmo assim, tiveram seu trabalho preterido pelos estudos de cinema durante muito tempo.

O processo de revisão histórica iniciou há alguns anos em todas as áreas e no cinema considero fundamental: além de voltar nosso olhar para cineastas pioneiras, possibilita encontrar e dar espaço para realizadoras contemporâneas. Ao reconhecermos

esses novos olhares e vozes estaremos mudando a regra estabelecida ao longo do tempo e dissolvendo a hegemonia masculina. Por esse motivo, reúno neste trabalho duas cineastas que, apesar de terem semelhanças em seu trabalho, iniciaram suas carreiras com seis décadas de diferença.

O foco da análise será o último filme de cada uma: *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa e *Varda por Agnès*, de Agnès Varda. O primeiro trata da história recente da política brasileira, retoma desde o período ditatorial até a última eleição, em que Jair Bolsonaro se tornou presidente do país. Grande parte do filme é voltada para os governos petistas e o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff concentra o maior tempo e maior variedade de explorações visuais, políticas e narrativas. O segundo filme retoma a carreira de Agnès Varda através do seu olhar pessoal sobre o processo, as relações e as inspirações. A partir de momentos de palestras, Varda interage com trechos de filmes, imagens de suas exposições e fotografias do início da sua carreira artística. As diretoras estão presentes na imagem, como personagens de seus filmes e também são as narradoras

São dois filmes muito ricos na variedade de recursos e imagens que utilizam. Misturam diferentes estéticas e temporalidades, imagens de arquivo pessoais, angulações e movimentos de câmeras ousados, além de vozes femininas na narração. A subjetividade das autoras perpassa os filmes e está inserida na imagem e também na voz, tratam de seus temas com o ponto de vista bem definido e particular. Acredito que as obras dessas autoras podem contribuir na ampliação das fronteiras do documentário e do nosso próprio entendimento das possibilidades imagéticas, sonoras e narrativas do gênero. São filmes importantes politicamente por dar espaço e voz a figuras femininas sobre temas abrangentes, como o processo cinematográfico e a política nacional. Também demonstram valor artístico e exploração da linguagem audiovisual de modos diferenciados.

Pretendemos identificar as características de cada um dos filmes, como as maneiras de utilização dos recursos imagéticos, tipos de imagens, planos e enquadramentos e movimentos de câmera. Identificar a forma como a voz feminina é utilizada na narração e comparar ao padrão estabelecido no gênero documentário. Compreender a instauração das diretoras como personagens e sujeitos enunciativos, o uso da palavra e seus significados enunciativos, com o intuito de compreender as significações possíveis através das enunciações pessoais e impessoais presentes nos filmes, além de estabelecer a construção da subjetividade que os permeia.

Para compreendermos melhor as diferenças dos contextos de produção bem como das obras, no primeiro momento do trabalho será realizada a retomada da obra e da trajetória de cada uma das cineastas. Serão apresentados os filmes principais e os recursos utilizados que sejam mais recorrentes nos trabalhos. Em seguida, retomaremos referências necessárias para analisar os filmes que compõem nosso *corpus*. Partiremos de três abordagens: o documentário, o uso da voz no gênero e a enunciação. Essas ramificações convergem na última: a subjetividade.

A partir de cineastas que propuseram representações diferenciadas da realidade, buscaremos compreender a diversidade que o documentário abrange. Partimos de Robert Flaherty e chegamos a Eduardo Coutinho, nos apoiando nos estudos de Bill Nichols sobre as definições e modos do documentário. Para analisarmos o modo como Varda e Costa fazem uso da voz, retomaremos os usos mais recorrentes de acordo com Consuelo Lins e Karla Holanda, além de buscarmos novos conceitos de Michel Chion. O capítulo de enunciação tem por base os estudos de Benveniste e Christian Metz, um voltado para a linguística e outro para o cinema. Trabalharemos seus conceitos através de diferentes autores, destacando maneiras distintas de significarem.

Todos esses campos agregam na construção da subjetividade presente nos filmes. É a partir dos estudos de Patrícia Rebello da Silva e Ana Cláudia Resende que iremos compreender as nuances dessa construção, através das relações dos realizadores com os personagens e inserção do indivíduo na narrativa. Através dessa retomada teórica, a dicotomia entre objetividade e subjetividade que distinguem documentário e ficção é discutida. Percebemos que a subjetividade é parte fundamental e indispensável de qualquer filme, sejam documentários ou não.

O capítulo seguinte contempla a análise dos filmes *Democracia em Vertigem* e *Varda por Agnès* diretamente. Abordamos sua narrativa, bem como os contextos de realização. Em seguida, mantendo a divisão dos assuntos do capítulo teórico, aplicamos os conceitos de Nichols sobre documentário, Chion sobre o uso da voz e Metz sobre as marcas enunciativas. A partir de frames dos filmes, compreendemos como cada uma das diretoras inserem sua voz e imagem ao tratar de seus temas e como o próprio filme evidencia a instância enunciativa. Por último, analisamos a construção da subjetividade em cada um dos filmes e percebemos como as particularidades de cada cineasta estão presentes na narração e nas imagens.

2 VOZES CONSOANTES E OLHARES POLÍTICOS

Agnès Varda e Petra Costa compartilham diversas características em seus filmes. Realizam documentários utilizando imagens de arquivo, sua própria voz na narração, seus corpos como personagens e entrelaçam suas histórias pessoais à temática. Mesmo a diretora Belga tendo começado sua produção mais de cinco décadas antes da diretora brasileira, ambas estão alinhadas a um pensamento feminista, de um olhar particular, a partir de suas próprias vivências.

Mesmo mantendo o cuidado de não delimitar o ponto de vista como único e verdadeiro, partilhar histórias próprias é uma forma de melhor conhecer contextos sociais que, ao serem estudados através de versões oficiais da história, podem não considerar aspectos subjetivos. A partir da obra dessas cineastas e de seus olhares, podemos conhecer diferentes momentos da política, da história, do cinema. Mas o principal motivo de estarem juntas neste trabalho é por optarem pela voz feminina em seus filmes: Varda tinha muito que dizer, Petra também, mas fazemos parte de uma cultura que nega esse direito à mulher e que estranha quando ela o exerce. Acredito que ainda precisamos entender o que significa ocupar o espaço do cinema, como ocupar e porque, e analisar os motivos pelos quais a voz ainda é menos discutida que a imagem.

Neste capítulo buscarei traçar o caminho percorrido pelas diretoras que compõem o *corpus* deste trabalho com seus filmes mais recentes. Além de retomar os filmes realizados ao longo de suas carreiras, pretendo trazer um pouco do contexto histórico que permeia a vida e a obra de cada uma.

2.1 Varda, uma pioneira

Agnès Varda nasceu na Bélgica e mudou-se com a família para a França durante a Segunda Guerra Mundial. Viveu na cidade de Sète, na costa do país, até sua adolescência, quando decide ir rumo a Paris em busca de independência e uma carreira profissional. Na Sorbonne, ela ingressa no curso de filosofia, que abandona para adentrar o mundo das artes plásticas e ingressa na Escola do Louvre, pensando formar-se museóloga, atividade que acaba por também não exercer.

“O aprendizado no Louvre não virou ofício, mas deixou um rastro permanente, verificado numa constante intertextualidade com a pintura e outras artes visuais no cinema dessa realizadora, num esforço contínuo de indagar as obras, comentando algum aspecto que lhe sirva de ingrediente para a reflexão em curso no filme” (SILVA, 2009, p.19).

Varda adentra o campo da Fotografia e firma uma parceria com o então desconhecido ator Jean Vilar, em 1948. Tornou-se fotógrafa do *Théâtre National Populaire* e pôde desenvolver seu olhar. Acompanhar o grupo de Vilar lhe permite aprender ainda mais como captar cada momento, lhe rendendo também credibilidade, que a fez ser contratada por revistas francesas para reportagens em diferentes países (FINA, apud, SILVA, 2009).

É na década de 1950 que Varda começa seu direcionamento para o cinema. “Ela queria muito introduzir palavras para combinar às suas imagens. Ela também queria explorar a dimensão do tempo, especialmente – como ela afirmou – no estrago que ele causa” (SMITH apud SOUZA, 2008, p.11). Em mais de uma entrevista, ela fala a respeito da possibilidade da palavra que o cinema permitia e que ela necessitava. Ao conhecer sua obra, é possível perceber a importância que ela deu à voz como guia de sua trajetória pelas imagens.

Apesar de não ter uma formação cinéfila, a obra de Varda relaciona-se com dois movimentos distintos do cinema. A *Nouvelle Vague* é o primeiro deles. Com grande participação de críticos da Revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol, o movimento propunha uma ruptura dos padrões de produção da época. A política dos autores defendida pelo movimento partia da atividade cinéfila de Paris e acabou indo para as telas através de novos realizadores. Varda é a única voz feminina do movimento em um período do cinema em que mulheres tiveram uma participação bastante reduzida atrás das câmeras.

Geralmente os filmes *Nas Garras do Vício* (*Le Beau Serge*, 1958) de Chabrol (1958), *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959) de Truffaut e *Acosado* (*À Bout de Souffle*, 1960) de Godard são lembrados como precursores da *Nouvelle Vague*, porém o primeiro longa de Varda, *La Pointe Courte*, é de 1955. Foi precursora tanto na linguagem cinematográfica quanto no modo de produção cooperativa adotada pelos novos realizadores. O filme foi realizado com recursos próprios e com parcerias entre os profissionais da equipe, o que permitiu uma produção mais econômica. Ela antecipa o que foi chamado de “manual prático de sobrevivência dos novos colaboradores” (BRAUNBERGER apud SILVA, 2008).

O segundo movimento que quero relacionar com a obra de Varda é o *Cinéma Vérité*¹, encabeçado pelo cineasta francês Jean Rouch. Documentaristas passaram a criticar o estilo do documentário clássico que havia sido estabelecido desde a década de 1930. Esses movimentos cinematográficos são possíveis em grande parte pela inovação tecnológica, que permite câmeras menores e a gravação do som de qualidade em sincronia com a imagem. “Esses elementos somados levaram à exploração de novos espaços em lugar dos estúdios e ao nascimento de outra linguagem cinematográfica, como queriam os jovens cineastas” (SILVA, 2008, p.22). Fazer cinema se tornou mais acessível, apesar de ainda não ser barato. As micronarrativas passam a ser exploradas por novos realizadores.

Adotar um caminho mais reflexivo no documentário abriu espaço para a subjetividade do documentarista. Este é o ponto de intersecção com o trabalho de Agnès Varda. Os anos 1960 foram marcados por um contexto histórico cheio de “influências transgressoras” e, dentro do gênero documentário, essa postura estava em desviar das grandes narrativas abordadas até ali de forma objetiva e racional. O privado e individual ganha espaço e destaque pela primeira vez, as asserções sobre o mundo histórico são feitas através de um olhar subjetivo do realizador. Este é um traço marcante da obra de Varda: desde seus filmes ficcionais, ainda na década de 1950, percebe-se a exploração da subjetividade dos personagens, trabalhando suas histórias individuais, suas experiências, questionamentos e relações íntimas.

La Pointe Courte (1955) impressiona-me pela beleza dos enquadramentos, cada quadro do filme explorado como se fosse a captura do instante da fotografia se prolongando através do tempo que o cinema acrescenta. Varda apresenta a história de um casal em crise, mesclando acontecimentos habituais de uma pequena aldeia de pescadores, “num uso da realidade documental em certa medida somada à ficção planejada, mais uma marca que permaneceria em sua cinematografia” (SILVA, 2008 p.23). Outra marca já explorada neste filme é a participação da voz feminina, a mulher tem voz ativa na discussão sobre um tema tabu da sociedade francesa da época: a separação de um casal. (SILVA, 2008).

¹ Este movimento será explorado mais amplamente no capítulo acerca do documentário.

Figura 1: Diálogos entre os personagens de *La Pointe Courte*



Fonte: Ciné-tamaris

A esposa, logo após chegar ao povoado para encontrar o marido, anuncia sua intenção de separar-se dele. A conversa não se desenvolve neste primeiro momento, mas depois de instalar-se numa casa, saem para um passeio pelo povoado. É neste momento que a personagem feminina expõe suas questões sobre o relacionamento e seu sentimento pelo esposo. Ele está mais silencioso e passivo em relação a ela, que questiona os sentimentos. A discussão entre eles é intercalada com o cotidiano dos pescadores e suas famílias. A trilha musical marca a mudança de núcleos. Ao mostrar o casal, há trilha musical não diegética, que acrescenta tensão e emoção às falas; nos trechos do povoado o som é apenas diegético, com alguns momentos de música ou melodias assoviadas.

O segundo longa da diretora é *Cléo das 5 às 7* (*Cléo de 5 a 7*, 1961), que se propõe a retratar duas horas de espera de uma mulher pelo diagnóstico que dirá se está com câncer ou não. Varda coloca uma protagonista feminina questionando o “estigma de ser apenas um rosto bonito” (SILVA, 2008 p. 25). Varda se utiliza dos aparatos do cinema para explorar uma temporalidade subjetiva ao acompanharmos cada passo dessas duas horas

angustiantes na vida da personagem, que na verdade acabam não durando esse tempo exato.

Na década de 1960 Varda realiza filmes fora da França. Destaco o filme *Salut² les Cubains* (1963), feito apenas com fotografias de Cuba. Este é o primeiro filme que Varda coloca sua voz, fazendo comentários ao longo do filme, complementando a narração (feita por voz masculina).

Figura 2: Frame do filme *Salut les Cubains*



Fonte: Youtube

Neste trecho acima, Varda interrompe a narração do filme para apresentar a performance de Benny Moré e, ao final da sequência, o saúda. Ao longo do filme faz outras asserções saudando diferentes personagens, como no início do filme, quando trata da chegada dos combatentes da Revolução Cubana na ilha com a embarcação Granma, em que saúda os que enjoaram na viagem.

Os últimos anos da década de 1960 foram na Califórnia e renderam *Tio Yanco* (*Uncle Yanco*, 1967), *Os Panteras Negras* (*The Black Panthers*, 1968) e *Amor de Leões* (*Lions Love*, 1969), filmes relacionados a temáticas locais e movimentos da juventude, captando a essência daquele momento. Fazem parte de um momento histórico de

² Em francês a expressão “salut” é uma forma de dizer “olá”, usada entre amigos, familiares, de modo informal. Considerando o momento em que o filme foi realizado, pouco tempo depois da Revolução Cubana, com a instauração de um regime Socialista, pode ser considerado uma forma de reconhecimento ao povo como amigo.

contestação social. Nos EUA ocorria a Guerra do Vietnã e o movimento hippie incorporou movimentos pela paz.

Na década seguinte, Varda retorna à França e volta-se às questões feministas em suas produções. De acordo com Silva, já havia se juntado a grupos para reivindicar o direito à contracepção e, posteriormente, ao aborto, ao longo de 20 anos de atitudes alinhadas ao movimento (2008). Realiza *Respostas de Mulheres* (*Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe*, 1975) e *Uma Canta, a Outra Não* (*L'une Chante, L'autre Pas*, 1976), em que o primeiro é repleto de questões sobre a formação da mulher sendo respondidas, contestadas, esmiuçadas. Acaba por relacionar-se com a obra *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, na afirmação de que não se nasce mulher, torna-se mulher.

Figura 3: Frames do filme *Resposta das Mulheres*



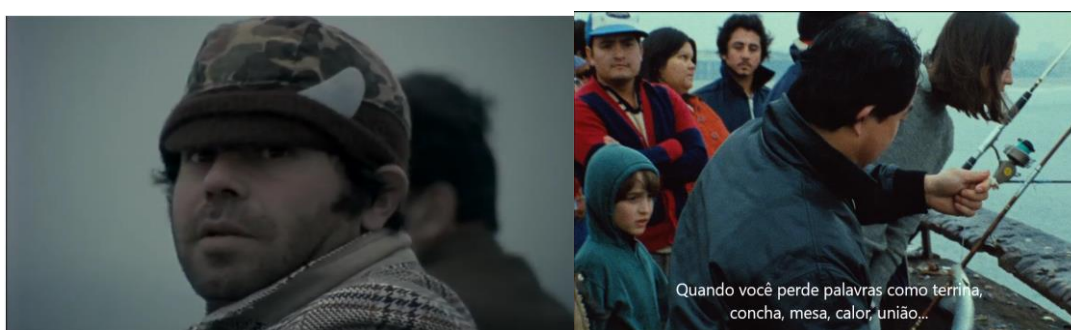
Fonte: Vimeo

São questionadas as regras sociais em relação à conduta, ao corpo, à mente e ao desejo da mulher. Grande parte das imagens é feita em um estúdio, com elementos da gravação explícitos, como no frame acima. Vemos e ouvimos mulheres de diferentes idades, discutindo os estereótipos de gênero. Já o segundo filme desse momento retrata os encontros de duas mulheres ao longo dos anos, tendo trilhado caminhos distintos e os efeitos disso na vida de cada uma. O feminismo e o tempo explorados de formas diferentes através do cinema.

No ano de 1975 ocorre a primeira indicação de Varda ao Oscar, com o documentário *Daguerreótipos (Daguerréotypes)*. Apesar de ter recebido prêmios importantes em festivais na Europa, é interessante destacar esta indicação pelo reconhecimento que significa e, principalmente, pelo prêmio só chegar à Varda em 2017.

De volta aos EUA realiza mais dois filmes, um sobre os murais da Califórnia e *Documentira (Documenteur, 1981)*, que é citado por ela como seu preferido durante seu filme *As Praias de Agnès*. A brincadeira entre ficção e documentário aparece desde o título deste filme em que mãe e filho franceses vivem em Los Angeles após uma separação. A situação da personagem é parecida com a que vive Varda durante uma breve separação de seu marido Demy, que não a acompanha nesta viagem, e é seu filho Mathieu que interpreta a criança do filme. O filme intercala cenas roteirizadas com tomadas documentais, como pescadores na praia e um casal que briga na rua. A personagem de Emile interage com os personagens reais enquanto é sobreposta à narração.

Figura 4: Frames do filme *Documentira*



Fonte: Youtube

A voz da cineasta está presente na primeira sequência, em que propõe indagações e jogos de palavras numa narração sensível que reflete a partir de imagens documentais, partindo de rostos pintados em murais para close-ups de pessoas na praia até que chega ao rosto de Emile “ela é principalmente como eu e ela é real, mas eu não me reconheço

naquela mulher”. Após os close-ups, vemos os personagens ficcionais interagindo com os personagens reais. Após essa sequência, quando mãe e filho deixam a praia, é a voz de Emile que assume a narração.

Na década de 1980, o filme *Os Renegados (Sans Toit ni Loi, 1985)* lhe rendeu reconhecimento e premiação em festivais, como o de Veneza, ao trazer a personagem de uma viajante rebelde. Neste filme a diretora explora a voz de uma maneira distinta, a história de sua personagem é contada por pessoas que ela encontrou no caminho, enquanto viajava. A história parte do corpo de Mona (Sandrine Bonnaire) sendo encontrado e seus últimos dias vão sendo retomados por aqueles com quem encontrou e conversou na estrada. A década de 1990 é marcada por filmes sobre Jacques Demy, seu marido que estava enfermo, mas ainda acompanhou as gravações de *Jacquot de Nantes (Jacquot de Nantes, 1990)* que ficcionaliza sua paixão pelo cinema, surgida ainda na infância. A diretora realiza outros dois filmes sobre a obra do marido que faleceu logo depois do primeiro filme.

É a partir do ano 2000 que a produção de Varda toma um rumo diferente do que havia realizado até então. Em *Os Catadores e Eu (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000)*, Agnès se coloca diante a câmera atuando como performer, personagem, narradora. É sua voz que narra e conduz o filme, é o seu olhar sobre as pessoas e o tema que vemos em tela. O documentário aborda o ato de catar e respigar, que vem desde os primórdios da humanidade até a sociedade contemporânea em que indivíduos vivem dos restos, daquilo que os outros não querem mais. Varda viaja pela França encontrando catadores, desde as lavouras de batatas no interior até as feiras das grandes cidades. Registra algumas dessas imagens a partir de sua pequena câmera de vídeo “a realizadora posiciona-se também como uma catadora, mas que trabalha com uma matéria-prima diferente: como uma ‘recuperadora’ de imagens [...]” (SILVA, 2008 p.93).

A arte tem espaço importante no filme: na imagem abaixo, Varda reproduz o quadro *A Catadora (La Glaneuse, 1877)*, de Jules Breton. O quadro de Millet, *As Respigadoras*, também aparece e inspira enquadramentos bastante parecidos dos catadores contemporâneos do campo e da cidade. É interessante observar este filme como um mosaico que a diretora cria com obras de arte, imagens captadas por câmera de vídeo e de cinema e personagens em diferentes cenários para uma reflexão sobre um ato milenar, que acaba por revelar desigualdades da sociedade atual.

Figura 5: Frames do filme *Os catadores e eu*

Fonte: Ciné-tamaris

O papel de performer retorna em *As Praias de Agnès (Les Plages d'Agnès, 2008)*, num filme ainda mais focado em si e em sua trajetória de vida. Varda faz uma retrospectiva, “exibiu suas primeiras fotografias, seus equipamentos, ressaltou seu enorme apreço pela história da arte, suas motivações e retratou todas as suas dificuldades para se consolidar como uma fotógrafa [...]” (PEREIRA, 2017, p.7). Varda trabalha imagens de arquivo para contar sobre as fases de sua vida que se entrelaçam com sua carreira. Mais uma vez sua voz e seus pensamentos guiam as imagens.

Figura 6: instalações na praia e na rua Daguerre em *As praias de Agnès*



Fonte: Ciné-tamaris

As reflexões da realizadora também são feitas através de intervenções e encenações, traço particular do humor que Varda coloca em seus filmes e traz de sua ligação com as artes plásticas. Reflete no espelho sua imagem, sua praia e seu modo de fazer cinema através da câmera, assim como reproduz na praia o escritório da produtora Cine Tamaris, que possibilitou sua produção independente ao longo da carreira. Confronto nos frames acima a praia da memória, visitada na infância, e a praia da ficção, da imaginação. É possível afirmar que Varda faz um filme de memória, utilizando imagens de arquivo, fotografias e intervenções que entrelaçam o presente com o passado que estava somente na memória.

Em 2017 Varda realiza, em parceria com o fotógrafo JR, o filme *Visages, Villages*. Os dois viajam pela França juntos em um trailer que também é um estúdio. Pelo caminho, além de encontros com diferentes personagens e histórias, tiram fotos que são transformadas em posters gigantescos para serem expostos nas fachadas de prédios, containers e muros.

Figura 7: Frames do Filme *Visages, Villages*



Fonte: Ciné- tamaris

Varda empresta ao filme sua forma poética de retratar os lugares e os encontros que têm. Sua voz narra a jornada que realizam enquanto constroem a relação entre eles.

Através de JR ela acaba retornando à sua primeira atividade nas artes. O filme foi selecionado para concorrer ao Oscar e, aos 89 anos, Varda tornou-se a pessoa mais velha a ser indicada, um ano após receber seu Oscar honorário da Academia. É interessante perceber como foi capaz de se adaptar e expandir seu reconhecimento como cineasta.

Em *Varda por Agnès* (2019) a diretora faz uma retomada de toda a sua carreira, trazendo sua maneira de pensar e fazer o cinema. É o último filme de Varda, que generosamente nos permite ver por detrás de sua câmera e conhecer ainda mais seu processo. Neste filme ela se coloca diante de seu público e esmiúça sua carreira.

Figura 8: Frames do filme *Varda por Agnès*



Eunice Gutman, Lygia Pape, entre outras” (HOLANDA, 2015, p. 341) são exemplos de mulheres que estream na direção de filmes neste período. A falta de reconhecimento a essas produções não é exclusividade do meio acadêmico que frequento:

[...] há um cinema, realizado em muito por mulheres, que têm sinalizado importantes traços de diferença e singularidade, mas ainda negligenciado nas relações de poder que não permitem reconhecer a atividade artístico-teórica feminina como voz autorizada a produzir uma estética cinematográfica relevante, bem como, conseqüentemente, capaz de pensar a arte do cinema e sua imprescindível conexão com o viver consigo mesma e o viver comum. (PEREIRA; NOGUEIRA, 2018, p. 109)

Algumas das diretoras citadas anteriormente continuam seu trabalho, mas uma nova safra de documentaristas tem conseguido um pouco mais de espaço no cenário brasileiro. Entre elas estão Maria Clara Escobar, Flávia Castro, Camila Moraes, Petra Costa; elas têm em comum obras com uma sensibilidade singular, em que revisitam o passado para trazer à luz relações e dores delas e de suas famílias.

Ao assistir aos filmes de Petra Costa é possível saber um pouco da história da família e de sua trajetória para chegar ao cinema. O que não aparece é um interessante complemento para compreender seus filmes. Seus pais foram militantes comunistas durante a Ditadura Militar, parte da vida da família foi na clandestinidade. Petra nasceu após a reabertura política, com catorze anos de diferença de sua irmã mais velha, Elena. Já nos anos 1990, Petra e a mãe Li An mudaram-se para NY, a fim de acompanhar Elena em busca de sua carreira de atriz. Porém a irmã acaba por cometer suicídio ao fim daquele ano.

Ainda no Brasil, Petra chega a estudar artes cênicas por dois anos na USP, mas pede transferência para a *Barnard* da Universidade da Columbia em NY e forma-se em antropologia. Realiza seu mestrado na área de psicologia na London School e passa para o cinema. Seu primeiro filme é o curta metragem *Olhos de Ressaca* (2009), em que traz seus avós para frente das câmeras e “divagam acerca da própria história e constroem um diário existencial sobre o amor e a morte” (PEREIRA; NOGUEIRA, 2018, p.112). Neste curta metragem já é possível perceber a diretora explorando e experimentando a linguagem cinematográfica que passou a aplicar nos filmes seguintes.

Figura 9: Frames do filme *Olhos de ressaca*



Fonte: Youtube

Há diversos closes no filme, dos olhos, das mãos, da pele. A diretora parece procurar as singularidades que apenas o cinema permite destacar, que passam despercebidos no nosso dia-a-dia. Junta a esses planos a voz de seus avós, que contam sua história e revelam sua relação de amor e cumplicidade. A poesia está nessa combinação de imagens e vozes, mas também no texto e no gosto do avô pela poesia que recita durante o filme. Utiliza-se de uma estética poética, com imagens de arquivo e uma fotografia marcada, sobre esse aspecto as autoras Pereira e Nogueira descrevem como “fotografia vertiginosa, neblinada e, não raras vezes, ofuscante”, utilizada nos três primeiros filmes de Petra. E continuam:

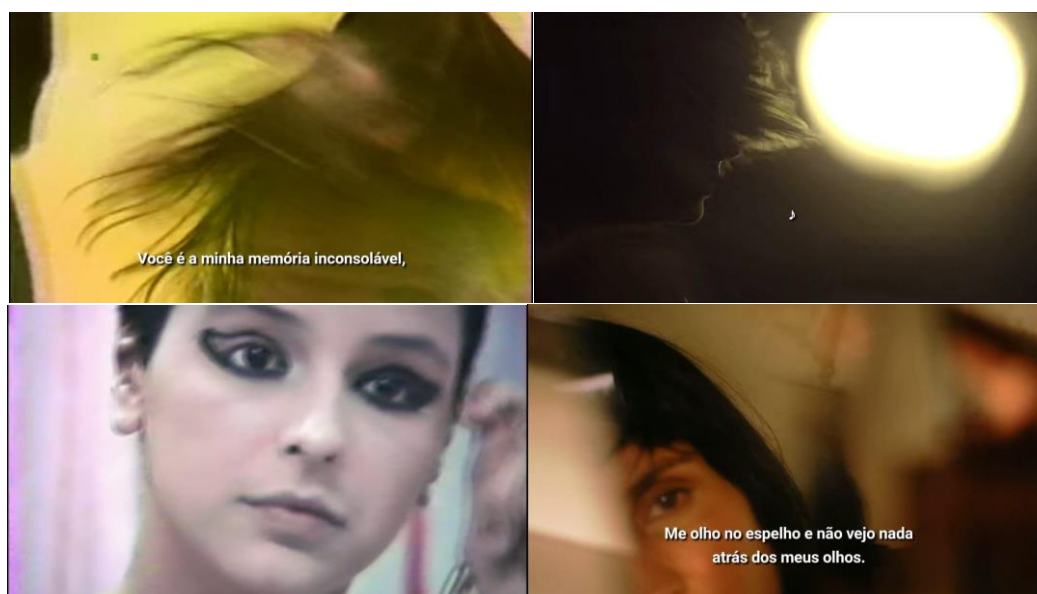
As imagens não hesitam em rodopiar, como uma câmera dançante. Seus filmes compõem-se como um mosaico que integra o uso de material de arquivo com reencenações, narração em voz *off* e edição “videoclipada”. Por outro lado, o elemento água e as trilhas originais instrumentais conduzem ao efeito de sentido de uma certa melancolia da memória, este estado anímico que, em determinados momentos, é o único que nos possibilita a necessária parada, diante do que gira e náusea, para uma ressignificação do vivido. (PEREIRA; NOGUEIRA, 2018, p.112)

O segundo filme da diretora é *Elena* (2012). Esta obra alavanca seu nome no cenário brasileiro. Ela retoma a história da irmã, “revisitando a persona bergmaniana da mulher que é uma em duas personagens”, entrelaça sua imagem e sua dor a imagem e dores da irmã, que aparece em imagens e áudios do arquivo da família e em diários que

ela deixou. É um filme que trilha um caminho pela dor de perder Elena, vítima de suicídio, reencontrando memórias para buscar a cura dessa dor.

Este filme faz uma composição de vozes e enquadramentos de Elena, Petra e da mãe, que misturam, enlaçam e confundem as três personagens. Através de fitas que Elena gravou para a família quando morou sozinha nos EUA, ouvimos sua voz, extremamente parecida com a voz de Petra, que guia o filme. Li An traz semelhanças de suas dores e agonias da juventude em relação às dores de Elena. Através dos enquadramentos, a imagem das irmãs também se sobrepõe. Petra rodopia pelas ruas de NY assim como Elena nas imagens de arquivo, o reflexo de ambas no espelho suscita reflexões através da narração.

Figura 10: frames do filme *Elena*



Fonte: Netflix

O filme gira em torno da subjetividade da diretora, que mescla o documental e o ficcional, o registro e a encenação. Explora o arquétipo da Ofélia e a ligação da mulher com a dor e com a água em uma encenação. A dor é o assunto frequente, seja de Elena, Petra ou da mãe e o grande encontro delas é nesta cena. “Pouco a pouco, as dores viram água”, assim é narrado esse momento. Petra tem uma relação antiga com a personagem de Shakespeare, tendo encenado anteriormente.

Figura 11: Frames do filme *Elena*, cena das Ofélias



Fonte: Netflix

Há dois fundos de água nesta sequência, um escuro e outro claro e límpido. Rende reflexões e imagens poéticas no uso de uma estética que já havia experimentado no curta-metragem anterior, para tratar de um tema tabu para a sociedade: o suicídio. Pereira e Nogueira refletem sobre a temporalidade explorada no longa, “não viajamos do passado para o presente: o passado torna-se presente, permitindo-se, nesse movimento, a desafecção da irmã” (2018, p.119). O uso da narração é importante neste e em outros filmes da diretora. A voz *off* é utilizada de maneira menos usual, de forma mais subjetiva e poética, guiando o filme através da associação de ideias.

O terceiro filme de Petra Costa é *O Olmo e a Gaivota* (2015) é uma co-direção com a cineasta dinamarquesa Lea Glob. A parceria foi proposta por um programa internacional, a partir da obra semelhante das diretoras que abordam suas relações familiares através de documentários e colocam-se em cena. O filme retrata a história de uma atriz de teatro, Olívia Corsini, que descobre a gravidez quando está prestes a sair em turnê como protagonista da peça *Gaivota*³, de Tchekhov. A maternidade e o impacto nas relações, na vida e no corpo da mulher são explorados através da câmera, na mão que acompanha o seu dia-a-dia de isolamento após descobrir uma situação de risco e não poder subir ou descer as escadas até o 6º andar de seu apartamento.

A abordagem às imagens deixa tênue a linha entre registro e encenação, já que a gravidez da atriz é real, o risco é real, há diálogos dela com a diretora, mas também há diálogos entre ela e o parceiro, que Petra interrompe para tentar outros tons da atuação. O primeiro frame da figura 13 mostra a fala da diretora após Olivia expor seus medos e incertezas sobre o seguimento do projeto e da carreira após a descoberta do risco e da

³ A *Gaivota* foi encenada pela primeira vez em 1896 e apresenta a história de um escritor, filho de uma atriz famosa (Arkádina, personagem de Olívia), que após ter sua obra rejeitada pelo ciclo social de sua mãe e perder sua amada para o namorado da mãe, se suicida.

necessidade de isolamento. É um momento importante no filme, que até então havia mostrado as peças de teatro e o encontro entre amigos de forma que poderia passar por ficção. A partir desse ponto as reflexões a respeito da maternidade começam.

Figura 12: frames do filme *O Olmo e a Gaivota*



Fonte: Netflix

O percurso da mulher pela maternidade e a relação com seu próprio corpo neste período é um tema delicado. Em seu discurso na premiação do festival do Rio, Petra ressalta: "o corpo é um lugar de política. Existe um discurso milenar, que se concretiza com a criação do mito da Nossa Senhora, uma mulher que engravida virgem. [...] a gravidez virou sinônimo de santificação da mulher" (apud PEREIRA; NOGUEIRA, 2018, p.120). A intenção é justamente tratar dessa opressão sobre a mulher e seu corpo, que ainda é pouco trabalhada nas artes. O olhar feminista da diretora fica claro nesta obra ao trazer a subjetividade da protagonista, desmistificando a gravidez, "abordando a transformação da mulher em mãe, uma morte simbólica da mulher que fora até ali" (SILVA, 2018, p.17).

Olívia aparece em diferentes versões através de imagens de arquivo de quando era jovem e atuando em peças de teatro. Sua voz guia as reflexões a respeito da mulher que era, que é e que será a partir desse momento. O momento que passa em isolamento, e boa parte sozinha, tem como fundo sonoro sua voz, como se fossem seus próprios pensamentos.

Em seu filme mais recente, *Democracia em Vertigem* (2019), Petra Costa faz uma retomada do fato político brasileiro mais recente sem perder de vista a Ditadura Militar, que atravessa a história de sua família e que ela entrelaça ao tempo presente do filme. Brasília é o cenário de grande parte das imagens. Além de entrevistas com diversos políticos, Petra analisa imagens e momentos que foram noticiados incansavelmente pela mídia.

Dilma Rousseff é uma de suas entrevistadas; após o *impeachment*, Petra leva sua mãe para conhecer a ex-presidenta que tem semelhanças com a história de militância. O filme possui diversas imagens de bastidores em diferentes momentos do mandato de Lula e Dilma, que acrescenta detalhes subjetivos a eventos abordados de forma tão objetiva pela imprensa. Petra propõe um documentário a partir de seu olhar sobre os fatos e aborda o tema a partir de sua versão. É a voz de Petra que guia a história da política no Brasil entrelaçada com a sua impressão, seus medos, suas crenças, sua opinião. Traz trechos mais poéticos e analisa imagens e posturas de políticos.

Figura 13: Frames do filme *Democracia em Vertigem*



Fonte: Netflix

Outros filmes brasileiros abordam a crise política recente como *O Processo*, de Maria Ramos (2018) e *Excelentíssimos*, de Douglas Duarte (2018), focados no *impeachment* de Dilma. A polarização apresentada no filme em planos aéreos da esplanada dos ministérios, dividida em duas por placas de metal em Brasília, reflete na recepção do filme. Petra fez uma exposição corajosa e buscou as feridas da ditadura que

ainda não estão curadas. Através de seu filme consegue traçar a “árvore genealógica” do golpe e a construção da eleição de 2018, que consagrou Jair Bolsonaro como presidente. Mesmo sem tratar o foco

Ao mostrar imagens de arquivo da família, em que ela aparece desde seu primeiro aniversário, retoma o recurso utilizado em filmes anteriores. Petra, mais uma vez, traz uma proximidade visceral com o tema, revelada pela palavra na narração em *off* e pela imagem nos arquivos. Cumpre o papel de diretora do filme, narradora, personagem, doa sua própria narrativa entregando subjetividade a um gênero marcado pela objetividade.

2.3 A subjetividade feminina

Agnès Varda construiu uma obra que abrange diversos temas que podem ser considerados tabus: a separação, a liberdade, o medo da morte, a solidão, o feminismo, a fome e o egoísmo na sociedade contemporânea. Voltou seu olhar para a sociedade e individualizou temas universais. O peso das questões levantadas equilibrou-se em meio à leveza narrativa e estética, e sua relação com a fotografia refletiu planos e paisagens refinados desde o primeiro trabalho no cinema.

Varda produziu durante mais de cinco décadas, o que resulta em maior número de filmes em relação à Petra, mas a variedade dessa obra também impressiona. Seu pioneirismo na *Nouvelle Vague* colocou personagens femininas no protagonismo de um movimento que, em grande parte, relegou às mulheres papéis secundários em relação aos homens⁴. Sua maneira de usar a voz instigou em vez de apenas contar, tanto na ficção quanto no documentário suas personagens questionam e incitam. Não restringiu o poder da palavra apenas a ela ou autoridades e estudiosos do assunto. Em *Os Catadores e Eu*, por exemplo, deu espaço para personagens desconhecidos, marginalizados, velhos e crianças compartilhando o poder de ser ouvido. Deu voz às mulheres, aos Panteras Negras, aos cubanos, aos catadores e esse é um aspecto fundamental de seu trabalho. Ao usar a própria voz, compartilhou seus pensamentos, suas descobertas e suas memórias, acrescentando subjetividade através de suas palavras que guiaram imagens marcantes.

No que tange a obra de Petra Costa, seus documentários trazem temas pessoais e profundos que, acredito, possibilitam ao espectador criar uma persona da diretora. Cria

⁴ Temos como exceção filmes que trabalharam as figuras das grandes musas do movimento, mas aqui nos referimos ao trabalho atrás das câmeras.

proximidade a partir da forma que aparece nos filmes e coloca a história de sua família como elemento norteador de seu cinema. A estética de seus primeiros filmes com uma fotografia marcante, com jogos de luzes e encenações a aproximou de definições de doc-arte. Nos últimos filmes a fotografia é mais sóbria, mas ainda explora os detalhes visíveis no plano fechado e consegue imagens bastante representativas nos planos gerais de *Democracia em Vertigem*.

A narração em seus filmes é tão importante quanto a imagem. Guia o filme através da associação de ideias. Sua voz não está presente apenas no seu primeiro curta-metragem, onde é a voz dos avós que compõem a narração. No texto é possível ver semelhanças: Petra tem um estilo muito poético, sua subjetividade é apresentada dessa forma ao espectador. Imagetivamente seus filmes se utilizam das imagens de arquivo de maneira bastante peculiar ao trazê-la, de certa forma, para o presente através de encenações e representações, buscando semelhanças das imagens em temporalidades distintas.

As obras das cineastas assemelham-se principalmente se considerarmos a obra de Varda a partir dos anos 2000. As diretoras mesclam aspectos de documentário e ficção, criando obras complexas em sua definição. A linha tênue que separa os gêneros é facilmente ultrapassada pelas diretoras que também são performers. A arte permeia as obras através de quadros de respigadoras ou de Ofélia, acrescentando camadas de subjetividade aos documentários.

O protagonismo feminino é um ponto importante na obra de Petra Costa e Agnès Varda. Não apenas com personagens mulheres na centralidade de suas produções, mas também na abordagem de suas questões mais íntimas e características. Ao falar do outro acabam por falar de si mesmas, é assim em filmes anteriores e também nos filmes que compõem o *corpus* deste trabalho: *Democracia em Vertigem* e *Varda por Agnès*.

Os dois filmes chegaram ao público em 2019. As semelhanças entre eles estão na utilização da voz feminina na narração em *off*, nas relações tão próximas das diretoras com seus temas e no uso de imagens de arquivo que misturam temporalidades. Varda faz uma retomada de sua carreira e de seu fazer cinema, enquanto Costa faz uma retrospectiva sobre a política brasileira, entrelaçando a sua história e de sua família em diferentes períodos. Petra e Varda cumprem o papel de diretoras, narradoras, personagens e ainda doam sua própria narrativa entregando subjetividade a um gênero marcado pela objetividade.

Acredito ser interessante a apresentação dos cartazes dos filmes para formar imageticamente a semelhança que busco abordar entre eles. O céu azul e a linha do horizonte indicando o olhar para o passado (ou seria o futuro?) que as duas diretoras dirigem. Em *Varda por Agnès*, tanto a carreira quanto o processo do fazer cinema da diretora são abordados de uma forma pessoal e intimista de quem sabe que já se aproxima de uma conclusão. *Democracia em Vertigem* não tem como apresentar uma conclusão definitiva, a política ainda traria mais desenlaces que renderia horas de filmagens, mas no cartaz já está um aspecto chave e que se mantém no cenário nacional: a polarização. O olhar de ambas as diretoras define suas obras desde o cartaz, o distanciamento necessário para enxergar o todo que buscam abordar.

Figura 14: Cartazes dos filmes



Fonte: Adorocinema

Consuelo Lins escreve “ela constrói dispositivos de filmagens para se libertar de suas histórias pessoais, dos seus dramas, de seus segredos, e capturar o que surge do seu encontro com o mundo” (2007, s.p.) referindo-se à Agnès Varda, mas acredito que Petra Costa também poderia se encaixar nessa descrição. Conhecemos essas histórias através da narração. As cineastas usam sua voz na narração de seus filmes, dessa forma não é apenas seu olhar de diretoras que compartilham. Acrescentam uma camada de poder ao se fazerem ser ouvidas, ocupam um espaço e acrescentam subjetividade ao uso da voz ao falarem de si, de seus questionamentos, de suas dores e memórias. Posicionam-se como mulheres, como cineastas, como indivíduos que têm conteúdo para ser compartilhado.

Ao pesquisar sobre filme-ensaio para entender melhor o trabalho da diretora brasileira, é impossível não encontrar referências ao trabalho da diretora belga radicada na França. Agnès foi a primeira a colocar sua voz no documentário *Salut les Cubains* (1963). Lins destaca a importância do uso da voz feminina em um recurso que, durante 40 anos de cinema documentário, era tradicionalmente utilizada voz masculina, conhecida como “voz de Deus”. E ainda acrescenta:

Varda não apenas ousa falar, mas expressa no que diz engajamento, afetividade e humor. Reivindica para si o filme, distanciando-se de qualquer objetividade, deixando claro que se trata de uma certa maneira de olhar o mundo em um determinado momento da história. (LINS, 2007, s.p.)

O gênero do documentário tem suas definições e convenções cada vez menos limitadoras e mentes ousadas e criativas exploram essas bordas e brechas de maneira interessante, suscitando nossa imaginação e curiosidade. É a partir dessas conexões entre as obras de Petra e Agnès que este trabalho busca compreender melhor o caminho e os resultados dos recursos que compartilham na enunciação fílmica.

3 DOCUMENTÁRIO, ENUNCIÇÃO E A SUBJETIVIDADE

Os filmes que me proponho analisar neste trabalho podem ser abordados a partir de diferentes nuances, já que são filmes complexos, que contêm camadas de significação. O que define os caminhos que trilha a partir daqui são as perguntas que busco responder, a minha curiosidade e os objetivos estabelecidos.

O interesse pelo documentário é o ponto de partida desta pesquisa e também o primeiro viés teórico deste capítulo. Acredito ser fundamental compreender a base sobre a qual Varda e Petra estabelecem sua linguagem. Dentro deste tópico apresento as definições de documentário e uma breve retomada histórica, ressaltando principais realizadores que se destacam pelo uso inusitado que fazem dos recursos do gênero. Também abordo a narração e a voz, no intuito de melhor compreender o uso diferenciado que as cineastas fazem deste recurso e quais podem ser suas significações.

O segundo viés é a enunciação, já que considero um campo explorado de forma bastante particular pelas cineastas em seus filmes. A enunciação diz respeito à forma de abordar o conteúdo, de colocar-se como diretora e de comunicar-se com o espectador. Está tanto na língua, explorada através das vozes das diretoras, quanto na instância fílmica de forma impessoal, abordada a partir dos conceitos de Christian Metz. Começo trazendo definições e adaptações dos estudos da linguística ao serem aplicados no cinema, depois apresento as marcas da enunciação e, por último, os sujeitos da enunciação. Acredito que essa separação proporciona um melhor entendimento de como Varda e Petra colocam-se nos filmes e como isso influencia diretamente na forma cinematográfica que é recebida pelo espectador.

O terceiro viés tratará da construção da subjetividade nos filmes. Esse tema parte dos dois anteriores e é construído a partir de recursos do documentário e da enunciação através da imagem e do som, mas necessita de um capítulo específico, dada a sua relevância percebida durante o desenvolvimento deste trabalho⁵. A partir dessa abordagem será melhor compreendido os efeitos de cada escolha das cineastas e quais discussões a respeito da dicotomia entre ficção e documentário elas geram.

⁵ Tanto a obra de Varda quanto a de Petra apresentam a subjetividade desde os primeiros trabalhos, mas nos filmes que compõem o *corpus* da análise é mais evidente a subjetividade das autoras por colocarem sua própria voz e imagem. Seria inevitável trazer esse tema ao apresentar os conceitos anteriores e condensar em um terceiro viés pareceu o mais adequado a fazer, já que há muito a ser explorado.

3.1 Documentário e a voz

A partir do recorte teórico que proponho neste capítulo, reúno dois pontos fundamentais nos itens a seguir: retomada da produção de documentários, tendo como guia obras e conceitos fundamentais a partir de uma abordagem, e a utilização da voz e da narração dentro de documentários.

Essas duas abordagens darão suporte para melhor compreender o contexto de produção das obras de Agnès Varda e Petra Costa.

3.1.1 Acerca do documentário

O primeiro uso do termo documentário remete ao ano de 1926, utilizado por John Grierson para classificar o filme *Moana*, de Robert Flaherty, como registro, prova, documento cultural (SILVA, 2004). Durante as primeiras décadas do documentário foram abordados “os grandes conflitos, questões sociais e culturas exóticas” (Ibidem, 2004, p.14), o olhar do cineasta se voltava para questões externas, havia um sentimento de curiosidade que ainda envolvia o cinema. Mesmo que o termo tenha surgido apenas em 1926, *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922) de Flaherty é considerado o primeiro documentário da história. Tanto em *Moana* quanto neste primeiro filme, o diretor registra os hábitos e a cultura de povos isolados e exóticos, um do ártico outro das ilhas de Samoa, na Polinésia.

Figura 15: Frames dos filmes *Nanook* e *Moana*





Fonte: Youtube

Robert Flaherty realizou mais de uma vez a excursão para filmar *Nanook*, acompanhando a expedição de construção da ferrovia que percorria o Canadá. Teve negativos destruídos e fez abordagens diferentes das que vemos no filme. Após as primeiras tentativas, percebe que centralizar a narrativa em torno de um personagem carismático e proporcionar ao grupo a exibição do que era filmado melhorava e incentivava o processo. A partir deste primeiro filme já começa a discussão dos limites da manipulação da realidade. Para filmar a família no interior do iglu que moravam, Flaherty os convenceu a construir outro, maior e em meia lua, para que coubessem equipe e equipamentos. A cena da caçada da morsa foi filmada ao longo de dias, mas foi montada como sendo um único registro. Assim, a encenação e a montagem fazem suas primeiras interações com o que se pretendia ser um retrato da realidade.

Bill Nichols (2016, p. 30) sugere que, apesar de uma definição concisa e abrangente ser possível, não é fundamental. No caso dos documentários *Democracia em Vertigem* e *Varda por Agnès*, acredito ser interessante buscar as definições para entender como eles se inserem ou se distanciam destes parâmetros. A relação com o espectador é levada em consideração em algumas definições. Fernão Ramos considera o “documentário uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (2008, p. 22 apud SERRA 2011, p. 246). A referência ao mundo histórico não chega ao espectador sozinha, há o recorte, o comentário que é feito a partir das escolhas do realizador de como representar a realidade, cabe ao espectador a interpretação do argumento apresentado no filme. (SILVA, 2009)

Nichols aponta a possível definição de que “documentários falam de situações ou acontecimentos reais e honram fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não

comprováveis. Falam sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente”. Essas definições encaixam-se facilmente aos filmes de Grierson, por exemplo, que fez parte do surgimento do gênero e estabeleceu os parâmetros do documentário clássico. O cineasta, que trabalhou para a agência de propaganda governamental da Inglaterra, a *Empire Marketing Board*, acreditava no potencial didático do documentário e conseguia mostrar as questões da sociedade sem desagradar os interesses do governo. Em seu filme *Drifters* (*Drifters*, 1929) mostra o cotidiano dos pescadores de arenque. Não há falas, nem centralização em um personagem principal, mas é possível perceber a abordagem ao tema de uma forma que abrange a sociedade daquela época.

Figura 16: Frames do filme *Drifters*



Fonte: Youtube

Outro nome importante na construção do gênero é Dziga Vertov, que começou no cinema após a Revolução Russa de 1917. Depois de toda a indústria cinematográfica ter sido destituída, o governo incentivou a retomada da produção voltada para os ideais que defendiam. Além de produzir, Vertov também teorizava sobre o fazer cinema e criou o conceito “cine-olho”, que propunha utilizar da câmera como um olho mecânico que revela a realidade a qual o indivíduo está inserido. Influenciado pelos pensamentos construtivistas e marxistas da época, acreditava no poder da tecnologia, da mecânica e da industrialização, utilizando-se da câmera e da montagem na construção da interação do indivíduo com o mundo. Rejeitava o cinema ficcional, acreditava em um cinema documental, mas sem negar as possibilidades que a montagem agregava. Na figura abaixo temos uma das cenas em que a montagem gera a sobreposição imagética, colocando em prática princípios de Vertov. A movimentação e dinâmica dos planos é fundamental na construção da *mise en cene* e do ritmo do filme, que infelizmente não é possível reproduzirmos.

Figura 17: Frame do filme *O Homem da Câmera*



Fonte: Youtube

Em seu filme *O Homem da Câmera* (*Tchelovek s Kinoapparatom*, 1929) registra o movimento das pessoas, dos carros e das máquinas na cidade de Moscou, mas, além disso, reflete sobre a inserção do cameraman, do indivíduo neste movimento. “É, sobretudo, afirmar a inserção da individualidade neste grande fluxo que está além do próprio indivíduo. Esse grande fluxo pode receber vários nomes, como movimento ou energia” (SILVA; LEITES, 2017, s.p.). Seus conceitos e filmes influenciaram os movimentos do documentário nas décadas seguintes, que representavam a realidade sem negar a interferência do realizador na construção.

A partir da evolução tecnológica na década de 1950, que possibilitou a captação de imagem e som em sincronia com o desenvolvimento de gravadores, o estilo de gravação e narração passou a ser criticado por jovens realizadores na prática. Neste momento surgem dois movimentos distintos, mas que possuem uma ligação por se beneficiarem dessa mesma evolução: na França, o *Cinéma Vérité* e nos EUA, o Cinema Direto. De acordo com Lins, os cineastas desses movimentos criticavam a “estética marcada pela herança do rádio. Filmes que eram absolutamente compreensíveis sem a imagem e ininteligíveis sem o som” (2007, s.p.).

Nos EUA passam a utilizar planos sequência. Com equipamentos menores é possível captar por mais tempo, capturando processos em andamento e personagens em movimento. Passam a utilizar narração em *off* apenas em intervenções curtas contextualizadoras (Lins, 2007 s.p.). Na França o movimento foi um pouco diferente, não buscaram abolir a narração, inventaram modos distintos de utilizar o *off*. Um exemplo primordial do movimento francês é o filme *Eu, Um Negro* (*Moi, un Noir*, 1958) de Jean Rouch. Gravado na Costa do Marfim, acompanha imigrantes nigerianos que passam a

representar personagens em busca de emprego e sonhos na cidade de Abidjan. Realizam um jogo cênico, rendendo um recorte etnográfico que utiliza imagens das ruas da cidade e das atividades de cada personagem com uma narração em *off* produzida posteriormente, que guia a narrativa sem a presunção da voz do colonizador. O uso que Rouch faz da voz cria uma duplicação da narrativa, que é apresentada ao espectador de forma paralela pela imagem e pela banda sonora. Assim como vemos encenações, ouvimos indagações e asserções que não condizem, necessariamente, àquilo que é mostrado.

Figura 18: frames de *Eu, Um Negro*,



Fonte: Youtube

A narração não é mais utilizada da forma clássica, como a voz onipresente e onisciente. Ouvimos os personagens e suas indagações, seus medos, seus sonhos. A linha entre ficção e documentário deixa de ser abordada de forma tão clara, a mistura de “visão de mundo” e representação cria uma nova situação. Rouch grava outros filmes na África, mostra a dança, a cultura. É possível afirmar que esse filme está alinhado a um movimento modernista que na tradição documentária explorava o outro, “frequentemente o pobre, o social e economicamente oprimido, os esquecidos etc. Muitas vezes o resultado disso era a objetificação de culturas” (PEREIRA, 2017, p. 4).

Posteriormente, realiza *Crônicas de Verão* (*Chronique d'un été, 1961*) junto com Edgar Morin, filme conhecido mundialmente por explorar os modos participativo e reflexivo “característicos do documentário direto interativo: os realizadores aparecem diante à câmera, assistimos as entrevistas deles com os participantes do filme e às suas conversas sobre o processo de gravação do filme e visíveis consequências” (PEREIRA, 2017 p.3). Este segundo filme se alinha a um movimento pós-modernista que trouxe mais reflexões. Rouch vira a câmera para si e sua própria cultura num movimento auto reflexivo, tanto da sociedade como do processo cinematográfico. Coloca os personagens

do filme assistindo suas participações e suas próprias impressões a respeito, explorando os bastidores do filme através da metalinguagem.

As possibilidades quanto à forma e conteúdo expandiram bastante desde o início do gênero, mas permanecem certas ligações que permitem associar os filmes atuais pela definição de Nichols. O filme de Varda apresenta uma narrativa relacionada intimamente com a vida e carreira da cineasta. As asserções feitas dizem respeito ao seu mundo histórico “particular”. A relação com o espectador pode ser diferente neste aspecto em comparação ao filme de Petra Costa. O mundo histórico sobre o qual *Democracia em Vertigem* faz asserções foi vivenciado por grande parte de seus espectadores e as percepções sobre os fatos relatados podem ser contrastantes, porque há algo fundamental que precisa ser levado em consideração: o ponto de vista.

O trabalho desenvolvido por Eduardo Coutinho merece um espaço por utilizar-se de diferentes recursos e marcar seu estilo de documentário. Em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), Coutinho retoma as imagens que gravara em 1964 para um filme sobre a luta da liga camponesa em Pernambuco e seu líder que fora assassinado, João Pedro Teixeira. Coutinho retorna à comunidade em que filmara as cenas e de onde teve que fugir após o golpe militar, reencontra os personagens e cenários, exhibe os negativos que restaram e procura pela esposa do líder do movimento, que precisou fugir, deixar os filhos e mudar de nome.

Figura 19: Frame do Filme *Cabra Marcado para Morrer*



Fonte: Youtube

Coutinho narra essa busca, mistura diferentes materiais, aparece junto com sua equipe em frente à câmera. Retoma a história do filme, da luta, dos personagens e a sua

própria como cineasta. O filme compara os dois períodos em que se passa e os personagens apresentam suas diferentes formas de ver o mundo, moldadas pela repressão, a pobreza e o medo.

A discussão sobre as delimitações do documentário resultou na expansão de estudos teóricos neste campo e interfere diretamente na prática de produção e distribuição. Classificar um filme como documentário “passa pela regulação do campo, pelas regras específicas e aceitas entre seus agentes” (SILVA, 2009, p. 65). Na ponta dessas relações está o espectador, que precisa assimilar e compreender o produto ao consumi-lo. Para isso, alguns elementos precisam ser mantidos para a identificação, enquanto outros avançam pelo espaço da inovação. É com essas características, variantes e invariantes, que o trabalho de Agnès Varda e Petra Costa afirma uma escrita autoral, que Varda denomina *cinescrita*⁶ e borra as fronteiras entre ficção e documentário.

A partir de determinadas convenções e paradigmas, Nichols estabeleceu modos de documentário que servem como parâmetros para muitos estudos na área e também ficam disponíveis para interações com os outros modos. São eles: observativo, participativo, reflexivo, poético, expositivo e performático.

[...] um modo corresponde a uma apropriação de formas de relacionamento convenientes. Essas escolhas determinam, periodicamente, o aparecimento de filmes que estabelecem e constroem uma forma de aproximação com o sujeito e com o mundo, além de refletirem um tipo de relação que se institui com a imagem; ambos procedentes de um acúmulo de procedimentos através dos tempos. Assim, ressemantizando diferentes estratégias, desenvolvemos uma maneira de pensar através do documentário. (SILVA, 2004 p.15)

Após décadas de realização e de exploração, o documentário está cada vez mais complexo em suas formas, incorporando elementos e provocando inter-relações entre os modos que complexificam a classificação e delimitação de uma única característica. A obra de Agnès Varda e Petra Costa reflete essa variedade de abordagens possíveis. Não apenas de conteúdo, mas de desenvolvimento de um dispositivo de produção que estabelece um ambiente em que o próprio público pode exercer uma função intelectual reflexiva a respeito do tema apresentado.

3.1.2 O uso da narração e da voz

⁶ Varda descreve a *cinescrita* da seguinte maneira: [...] Quando a imaginação atravessa os clichês e os estereótipos, e os reinventa. Quando a mente se solta, quando as associações se libertam. Quando as ideias da escrita cinematográfica me passam pela cabeça.” (VARDA apud SILVA, 2009, p. 15)

A narração não é utilizada somente pelo documentário, mas a partir do uso de som no cinema, tornou-se um recurso tradicional neste gênero. A voz *off* é um aparato enunciativo, desenvolvido primeiramente pelo cinema de ficção, ao mostrar o personagem personificado e depois utilizar apenas de sua voz, como narrador ou comentador sem que apareça sua imagem. Está relacionada à diegese e cria uma subnarração, acrescentando uma camada à narrativa principal. Justamente por ser um recurso ficcional não foi deliberadamente utilizado pelo documentário, os cineastas levaram algum tempo para apropriar-se da voz *off*, que tendia a ser menos objetiva que a voz *over*⁷.

Tendo em vista o seu uso tradicional, é importante ressaltar o poder de personificar a voz, que detém o “conhecimento” dentro do filme documentário. Torna-se um ato político o posicionamento de cineastas mulheres que, além de dirigirem, colocam-se na imagem e no som, guiando o espectador pelo tema que pretendem abordar, revelando seus pensamentos e pontos de vista. Nos filmes de Varda e Petra Costa, se substituirmos a voz das cineastas e seu texto repleto de asserções pessoais, o filme ganha neutralidade. Mesmo que por muito tempo tenha-se optado por este caminho, a abordagem que fazem enriquece o conteúdo e a forma da produção que chega ao espectador com mais nuances.

Nichols argumenta que o que nos torna conscientes do ponto de vista do documentarista sobre o mundo que temos em comum é a voz (NICHOLS 2016, p.86). Porém, ele não se refere apenas ao recurso sonoro da narração “a voz do documentário fala com todos os meios à disposição de seu criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem [...]” (p.89). Nichols compara a voz no documentário com a história na ficção, na função de criar uma lógica informativa de organização do filme.

Transcendendo o contexto sonoro, a voz do documentário está ligada ao uso que o realizador faz dos recursos a sua disposição, as escolhas que faz sobre a montagem, o enquadramento, a abordagem, a narração, o modo, o uso de som direto e o uso de imagens de arquivo (NICHOLS, 2016). Esses elementos constroem essa voz de acordo com o estilo escolhido pelo realizador. Nichols aponta que “a voz do documentário deriva da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico real em termos cinematográficos; ela também se origina do envolvimento direto do cineasta com seu

⁷ Voz *over* é um recurso extra-diegético que apresenta uma voz exterior aos personagens e à cena e narra de forma onisciente, como a “voz de Deus”, que será tratada posteriormente.

tema.” (2016, p. 87) Sendo assim, cada voz é única e mesmo que não haja narração, há uma maneira especial de o filme expressar sua perspectiva sobre o mundo.

O quão clara essa perspectiva está no filme faz parte das escolhas do realizador. Ao usar uma voz explicativa, ele guia o espectador por uma abordagem “veja isto, desta forma”. Quando se abstêm de dar essa interferência maior, quando busca deixar espaço para o espectador fazer suas próprias conclusões, é como se dissesse “veja isso por si mesmo” (NICHOLS, 2016, p. 92). Antes do cinema falado essas abordagens eram mais comuns, os filmes das sinfonias das cidades são um exemplo. No filme *Chuva* (*Rain*, 1929), de Joris Ivens, vemos o efeito da chuva nas ruas de Amsterdã, as janelas que fecham, os guarda-chuvas abrindo, os reflexos na água que se acumula. Não há uma explicação, nem narração ou comentários, é um filme poético que fala através de suas imagens e da música que as acompanha.

Figura 20: frames do filme *Chuva*



Fonte: Youtube

Uma certa tradição do uso da narração em *off* foi estabelecida em documentários a partir dos anos 1930. A “voz de Deus”, definida por Consuelo Lins como “a narração desencarnada onisciente e onipresente que tudo vê e tudo sabe a respeito dos personagens” (2007, s.p), é um recurso que marcou o gênero. A voz masculina que orienta o espectador pelo filme foi um dos pontos criticados pelos movimentos dos anos 1950.

No Brasil, até o final dos anos 1980 predominou entre os documentários o uso da narração clássica. Lins ressalta que a demora do Cinema brasileiro de abolir o recurso, em comparação com outros países, deu-se pela dimensão política dos filmes que são produzidos a partir do Cinema Novo. Karla Holanda fala a respeito desse período do gênero no Brasil:

O dito documentário moderno brasileiro surge no final da década de 1950 e vai se afirmando ao longo dos anos 1960. São filmes que mostram um Brasil pouco visto nas telas de cinema até então: homens e mulheres miseráveis, quase sempre vindos de regiões pobres ou longe das capitais, vestidos em farrapos, habitando casebres erguidos com barro e cobertos com palha, falando português coloquial. (2015, p.342)

Consuelo Lins reflete que o caráter político dos filmes desse período pode explicar o uso do recurso: não se queria que nada ficasse subjetivo, mal-entendido. Vale ressaltar uma produção deste período que destoa do contexto brasileiro, o filme *A Entrevista*, de Helena Soldberg (1966), usa a voz feminina de uma forma distinta. Enquanto mostra imagens do dia de uma noiva que se prepara para o casamento, Soldberg traz as vozes de mulheres que entrevistou, falando de diferentes questões a respeito do comportamento, medos e dilemas femininos⁸. As falas e opiniões se contradizem e se complementam trazendo toda a ambiguidade do pensamento de mulheres da classe média naquela época⁹.

Após a década de 1980, a predominância da locução é abolida e passam a ser produzidos documentários que exploravam entrevistas ou conversas entre cineasta e personagens. Coutinho utiliza esse formato e faz filmes importantes para a cinematografia brasileira. *O Fio da Memória* (1991), *Santo Forte* (1999) e *Edifício Master* (2002) são exemplos de sua produção, que se baseia na entrevista para resgatar uma diversidade de imaginários e situações. Coutinho dá voz a personagens considerados invisibilizados pela sociedade, sua presença é fundamental para guiar as entrevistas e revelar a relação criada com os entrevistados, mas são eles que ganham um espaço único de atenção e expressão da sua subjetividade.

Seja pelas entrevistas ou por comentários em *off*, a voz continua sendo o guia do desenvolvimento deste gênero, mesmo que não seja através do narrador onisciente, e é fundamental na construção estética e estrutural dos filmes de Varda e Costa, que se utilizam muito da associação de ideias através das palavras para criar uma linha de “causa e efeito” em suas obras. A narração de forma personificada proporciona uma aproximação maior com o espectador, conhecer o dono da voz e do saber desfaz a mística construída em torno da narração clássica.

⁸ Karla Holanda coloca em seu trabalho a ligação do filme com a obra *Mística Feminina* (1963), de Betty Friedman, que Helena Soldberg confirma a probabilidade de ter lido antes do filme, assim como a obra de Simone de Beauvoir (2015, p. 348)

⁹ No letreiro do filme consta a informação de que foram entrevistadas “moças de 19 a 27 anos de idade, pertencentes a um mesmo grupo social”.

Michel Chion realiza reflexões interessantes a respeito do uso da voz no cinema, que retomo no intuito de vislumbrá-las no cenário da narração no documentário. Abordo filmes que trazem a voz feminina na narração, mas, como visto anteriormente, este não é um fator comum ou tradicional ao gênero. A voz *off* onisciente e onipresente é tradicionalmente masculina e por este motivo denominada “voz de Deus”; de acordo com Chion a essência do poder desta voz é o saber (2004 p. 164).

Ao utilizar com frequência e propriedade a própria voz, desde o filme *Salut les Cubains* (1963), Agnès Varda traz para a esfera feminina o domínio deste poder. Como reflete Chion, a primeira voz narradora a que somos submetidos é a da mãe, a primeira apresentadora de imagens que, antes da aprendizagem da escrita, organiza uma temporalidade viva e simbólica (2004 p.58). Em algum momento da formação de parâmetros, coincidentemente ou não, a voz feminina foi negligenciada na dominação do saber. Vejo como um reflexo do machismo que habita as mais diversas áreas e que dentro de espaços de poder frequentemente silencia vozes femininas.

Ao analisar o filme *Os Catadores e Eu* (2000) de Varda, Tatiana Silva destaca o uso do recurso da voz *off* para sustentar a coerência do filme “face à falta de padrão no encadeamento das sequências sobre assuntos diversos numa narrativa não linear” (2009, p. 123). Para Silva, a cineasta acrescenta ao *off* uma expressividade de “voz-eu”, conceito apresentado por Chion e que acredito que tanto Varda quanto Costa utilizam em seus filmes:

A identidade de uma “voz-eu” não reside unicamente na utilização da primeira pessoa do singular. Trata-se sobretudo de um modo de ressonar e de ocupar o espaço, de uma determinada proximidade em relação ao ouvido do espectador, de uma determinada maneira de o rodear e de provocar sua identificação (CHION, 2004, p.57).

Para o autor, há uma distinção entre a voz-eu e uma voz *off* qualquer, há critérios de tom, espaço e timbre que definem essa classificação. Há o objetivo de produzir a identificação do espectador a tal ponto que haja uma apropriação dela como se tratasse de uma “voz nossa” (SILVA, p 124). Aspectos técnicos de captação e edição de som influenciam diretamente neste processo.

Chion define dois destes para que a voz emita a sensação de proximidade em relação ao espectador e opacidade na qualidade do som. Primeiro a proximidade máxima do microfone com a pretensão de “[...] criar uma sensação de intimidade com a voz, de modo que não se perceba distância alguma entre ela e nosso ouvido” (2004, p.59). Depois,

o critério da opacidade, que se refere à retirada de qualquer reverberação da voz “para que ela não esteja inscrita num espaço definido, podendo ressonar no espectador como uma voz com espaço próprio, que se insinua e envolve” (SILVA, 2009, p 124).

3.2 A instância enunciativa

Com o intuito de compreender os papéis desempenhados pelas diretoras dos filmes analisados pelo *corpus* deste trabalho, entraremos no campo da enunciação. Benveniste foi um dos precursores dos estudos enunciativos na linguística e é uma das fontes fundamentais no entendimento da enunciação na linguagem. Já no campo cinematográfico, Metz é a base para uma estruturação da análise a partir de seu conceito de enunciação impessoal.

Neste subcapítulo começaremos com as adaptações necessárias para aplicar os conceitos da linguística no cinema, as marcas enunciativas que encontramos no filme através de diferentes recursos e a instauração dos sujeitos através da enunciação.

3.2.1 Enunciação: da língua para a tela

Até o momento a discussão teórica orbitou o conteúdo do filme, mas uma discussão importante é sobre a forma. Esta também influencia no conteúdo de maneira direta, e é capaz de revelar o autor e suas escolhas de forma mais expressiva. A aplicação da enunciação ao cinema foi concebida por Christian Metz na década de 1970. Ele destacou a consciência da imagem sobre si mesmo e sua relação interdependente com a autoconsciência do espectador. Definiu a enunciação como um ato semiológico do próprio texto falar de si (BOAVENTURA; FREITAS, 2014). Gaudreault e Jost definem a enunciação como as relações estabelecidas entre enunciado (o que é dito), os elementos do quadro enunciativo (que seriam emissor e destinatário) e a situação de comunicação. Essa relação aparece também nos escritos de Benveniste. Segundo ele a enunciação, explícita ou implicitamente, é uma alocação, o ato do locutor de mobilizar a língua ao produzir um enunciado, remetendo então à figura de um alocutário (1989, p. 82 e 84).

Alguns conceitos importantes dos estudos de Benveniste são retomados por Fiorin a partir das operações que compõem o processo da enunciação. A mobilização da língua, citada anteriormente, seria a primeira operação. A partir da enunciação, do ato de dizer, a língua passa de possibilidade a discurso (FIORIN, 2017). A segunda operação seria a da apropriação, que seria a instalação do sujeito enunciadador através do enunciado. A

terceira é a alocação, que diz respeito à necessidade de interação com um destinatário, ou alocutário que a enunciação pressupõe. A quarta operação é a referenciação, a expressão da relação com o mundo (FIORIN 2017 p. 973).

Sobre essa relação entre locutor e alocutário, enunciador e destinatário, Metz destaca as diferenças e impossibilidades ao aplicar o conceito no cinema. Coloca o conceito de “comunicação descontínua”, observado por Dominique Chateau. Os dois polos da enunciação estabelecidos por Benveniste, ao transpor para o cinema, podem ser cineasta/espectador ou filme/espectador; qualquer que seja essa composição, o meio cinematográfico não permite que troquem de lugar ou que entrem em contato um com o outro (2016). O encontro está sujeito à projeção com a qual o espectador não pode interagir como o alocutário da fala. É uma relação que se assemelha à enunciação literária que também não permite interação ao leitor.

O cinema, mais especificamente a ficção, desenvolveu sua linguagem de modo que não ficasse evidente a presença do enunciador. A montagem clássica desenvolvida por Griffith tinha justamente o propósito de ser invisível, fazer o espectador não perceber os traços da montagem utilizados para contar a história que assiste. Ao trabalharem os critérios de definição da narrativa, Gaudreault e Jost colocam que toda narrativa é um discurso. Retomam a definição de Jakobson sobre discurso: uma sequência de enunciados que remete necessariamente a um sujeito da enunciação. Este sujeito da enunciação se refere à “instância narrativa”, também denominada como “grande imagista”, que alguns estudos narratológicos pressupõem sob a justificativa de que para algo ser dito, alguém precisa dizê-lo. Independente do uso da narração, defende-se que a narrativa supõe um narrador e é no discurso e na enunciação que podemos percebê-lo de forma mais efetiva.

Metz faz uma adaptação para aplicar os conceitos da linguística ao cinema: considera a enunciação impessoal (BOAVENTURA; FREITAS, 2014). Considerar o “grande imagista” como instância enunciativa acaba sendo uma forma de personificação que Metz desconstrói. Há um conflito de aplicabilidade dos conceitos de Benveniste, já que seu aparelho enunciativo tem como base a relação do “eu” e o “tu”. Esse conceito de enunciação impessoal é importante para estabelecer *o filme* como a peça de enunciação. A *mise en scène*, os enquadramentos, a fotografia, a paleta de cores, todos esses elementos fazem parte de uma instância de enunciação do filme. A linguagem do cinema através desses recursos enuncia ao espectador, mesmo que esse esteja em uma posição mais passiva daquela exercida pelo alocutário da fala.

Metz coloca a enunciação do cinema como *metacinematográfica* e não dêitica, como a da literatura e da fala. O cinema destaca sua instância enunciativa para o espectador ao falar do filme, do cinema e ao lembrar a posição do espectador. Aqui cabem vários exemplos, como uso de flashback, câmera subjetiva, enquadramentos que simulem uma tela como a do filme. Metz se apoia nos escritos de Jost e Simon e coloca que “o cinema não tem uma lista fixa de sinais enunciativos. Em vez disso, faz uso enunciativo de qualquer sinal[...] que pode ser removido da diegésis e devolvido a ele imediatamente. É a construção que, por um instante, assume valor enunciativo”. (tradução minha, 2016, s.p.)

3.2.2 As marcas da enunciação

O processo enunciativo que, por ser feito através da língua, possui marcas que remetem tanto ao locutor quanto à situação de enunciação, são os chamados dêiticos. “Os mais comuns são os pronomes pessoais, os pronomes e adjetivos possessivos e demonstrativos, os advérbios de tempo e de lugar e os tempos dos verbos” (SPINELLI, 2010, p 79). O quanto de informação é possível retirar a partir dessas marcas, como espectador, pode variar de acordo com o suporte da narrativa e do quanto nos revela de seu comentador (GAUDREAU, JOST, 2009).

Os três integrantes dessa relação são pessoa, espaço e tempo, denominados de “triângulo dêitico” por Parret (1988, apud PIRES; WERNER, 2007). De acordo com as mesmas autoras, os pronomes pessoais são as âncoras através das quais o sujeito se inscreve na linguagem, e os demais elementos se organizam a partir deles (2007). É na enunciação que se instaura a presença do sujeito do discurso, sendo este o ponto de “referência das relações espaço-temporais, é o lugar do ego, *hic et nunc*.” (FIORIN, 1996 apud PIRES; WERNER, 2007, p. 156). Benveniste usa a terminologia “indicadores de subjetividade” para designar os dêiticos e coloca que, por serem compostos pela categoria de pessoa, têm a característica de serem único, particular e pertencente ao discurso e não a uma realidade determinada.

Os primeiros teóricos da enunciação cinematográfica buscaram correspondentes aos dêiticos nos filmes e chegaram a seis casos: exageração do primeiro plano, que sugere a proximidade de uma objetiva; abaixar o ponto de vista ao nível dos olhos; a representação de uma parte do corpo em primeiro plano, supondo a fixação da câmera em um olhar; a sombra do personagem; a materialização, na imagem, de um visor, como a

fechadura; o “tremido”, movimento que sugere a existência da câmera (GAUDREAULT; JOST, 2009 s.p.).

Metz acrescenta outras formas de deixar marcas enunciativas que desenvolve em capítulos. Considera o olhar para a câmera, vozes fora de quadro, pontos de vista, filme dentro do filme, uso de espelhos, exposição do aparelho, telas secundárias. Esses conceitos serão importantes para explorar a enunciação que vai além da palavra. Poderemos assim acrescentar camadas em nossa exploração: a palavra, a imagem, as autoras e o filme. Essas camadas podem se sobrepor, e destacar de diferentes formas as instâncias enunciativas, lembrando o espectador do processo.

3.2.3 Os sujeitos da enunciação

A enunciação também pode ser analisada como “a instância de instauração do sujeito no discurso” (SPINELLI, 2010 p.78), a partir do qual se determina tempo e espaço da narrativa. Greimas foi um estudioso da significação do discurso e refletiu a respeito dos sujeitos da narrativa. Ele estabelece três níveis de sujeito, “o enunciador-autor, o narrador, o interlocutor. Para cada ‘eu’, existe um ‘tu’. Do enunciador é o ‘tu’ pressuposto, enunciatário, o leitor” (no caso do cinema, o espectador) uma instância externa à obra. O ‘tu’ do narrador seria o narratário que está inscrito, explícita ou implicitamente no texto. Já o interlocutor e interlocutário são as instâncias internas do texto, que seriam diegéticas na esfera cinematográfica (FIORIN, 2017 p. 978).

Nos estudos do cinema, este enunciador citado acima foi denominado como “o grande imagista fílmico (implícito, extradiegético e invisível) que manipula o conjunto da trama audiovisual” (GAUDREAULT; JOST, 2009, s.p.) que, no caso do documentário, é a figura do documentarista. Este seria o responsável pela escolha de imagens e sons do filme. A narração explícita, realizada através da voz e palavras, é denominada sub narração, feita simultaneamente à narração implícita do grande imagista. No caso dos filmes *Democracia em Vertigem* e *Varda por Agnès*, as autoras justapõem essas duas funções.

Segundo Spinelli (2010 p.79) “a enunciação além de fazer referência ao próprio texto fílmico, deixa de lado a história que é contada e se atém a mostrar como a história é contada”. A autora coloca essa como uma possível característica da enunciação, que penso poder aplicar nas análises dos documentários que compõem o *corpus* deste projeto.

Acredito que, ao falar de si, apresentar seus locais de fala perante os temas e suas relações com eles, as diretoras Costa e Varda desvendam o dispositivo enunciativo.

Isto ocorre ao enfatizar o discurso produzido pelas relações entre os enunciados e suas instâncias produtivas que remetem a seus pressupostos, bem como a outros contextos produzidos por outros enunciados, referentes ao filme ou, até mesmo, ao espectador (SPINELLI, 2020 p. 79). A partir disso é possível ampliar o campo da enunciação, vislumbro a possibilidade de compreender as autoras como espectadoras de determinadas histórias enunciadas por outros personagens que compõem seus filmes. Elas interagem com esses enunciados, criando relações e significações “pois o significado dado ao enunciado filmico leva em conta a participação ativa do espectador” (SPINELLI 2010 p. 79).

3.3.1 A objetividade é subjetiva

Tudo é discurso e todo discurso carrega subjetividade. Benveniste distingue os conceitos de história e discurso: para o teórico, a diferenciação está nesse sujeito da enunciação que a história não pressupõe, ela seria “narrada por si mesma” (1966 apud GAUDREAULT; JOST, 2009 s.p.). Além da relação de locutor e alocutário, designa ao discurso a intenção de influenciar o outro, enquanto a história seria apenas uma apresentação de eventos. Boaventura e Freitas interpretam essa como a “questão da objetividade e da subjetividade da narrativa” (2014, p. 315). Isso porque nossa comunicação é naturalmente um discurso, instituímos nossa subjetividade através da linguagem, é preciso intervir para apagar as próprias marcas de uma enunciação ao narrar uma história.

Mesmo ao contar um fato real vivido nós utilizamos do discurso, já que nossa forma de comunicar é esta, a história é apenas o que vivemos, no momento em que a vivemos. Eduardo Coutinho explora essa dicotomia no filme *Jogo de Cena*, em que conversa com diferentes mulheres que contam suas histórias e essas histórias são repetidas por atrizes, que interpretam aquelas personagens reais. O espectador pode ficar na dúvida sobre qual das mulheres fala a verdade e qual interpreta, caso não reconheça as atrizes, mas se analisarmos sob os conceitos de Benveniste, nenhuma das duas está contando a história: elas, ao reproduzirem em palavras o que viveram, transformam em discurso. Assim é possível considerar que todas encenam a história que contam, a diferença é terem vivido ou não.

Figura 21: Frames do filme *Jogo de Cena*, com Andréa Beltrão e Gisele Moura



Fonte: Youtube

No filme, Andréa Beltrão interpreta Gisele, que perdeu o filho logo após o parto. Tendo assistido o relato de Gisele anteriormente, Andréa escolhe as mesmas palavras utilizadas por ela e reproduz o tom e a emoção de maneira muito semelhante. As duas estão no mesmo cenário, as falas se repetem e se complementam a cada trecho criando um todo composto pelas duas.

Por mais realista que um documentário busque ser ao retratar o mundo, por menor que seja a interferência do diretor, ele passa pelo filtro da visão do cineasta e do encontro com os personagens. O filme é feito a partir de um recorte, é a representação da realidade vivida, não a realidade em si. Sendo assim, ao considerarmos o filme como um todo, este pode ser entendido como um discurso do cineasta a respeito do tema, que agrega discursos dos personagens. Entramos então em um ponto importante para a construção da subjetividade no documentário, é possível que haja mais de uma camada nessa construção.

Mesmo ao tratar os grandes temas da humanidade, foi através da descoberta e representação de sujeitos como personagens que o documentário o fez. Com os novos movimentos que questionavam a estrutura formal padronizada, o indivíduo ganhou ainda mais espaço, já que o olhar se voltou para temas cotidianos individualizados e subjetivos. A presença de personagens é peça fundamental na discussão da teoria do documentário no que diz respeito à noção de verdade que impregna os filmes. Considerando os filmes que compõem o *corpus* deste trabalho, a presença das diretoras como narradoras e personagens atravessa essa discussão. Para Alan Rosenthal “não pode haver objetividade, apenas afirmações subjetivas altamente personalizadas do realizador” (ROSENTHAL apud SILVA, 2004 p.20). Qualquer imagem, mesmo que apenas registre um acontecimento, um movimento, um ato, é fruto de escolhas: ângulo, ponto de vista,

abordagem, montagem, tratamento. Todas essas escolhas estão ligadas ao realizador e a sua subjetividade.

Ao retratar um personagem, o realizador está sujeito à sua identificação e relação com esse personagem. O que poderá extrair de texto e imagem diz respeito a essa relação construída a partir da relação de dois indivíduos. O documentário está impregnado pelos relacionamentos estabelecidos com os sujeitos filmados, é necessário estabelecer o sentimento de cumplicidade e confiança. Seja para invenções narrativas e uso de metalinguagem, seja para criar paralelismo entre questionamentos internos e representações da sociedade, é necessário recorrer a subjetividades dos indivíduos e estabelecer elos que sustentem as estruturas que solidificam o mundo histórico abordado pelo documentário.

Silva defende que ao longo dos anos os documentários têm se construído em torno, ou a partir, de personagens, sejam eles um indivíduo, uma ideia, ou um discurso dominante (2004). Em comparação com os personagens da ficção, enquanto o ator é “esvaziado” para compor o outro fictício, no documentário busca-se o enriquecimento do ator a partir de seu próprio conteúdo. Ele passa a incorporar valores, virtudes e modos que criam uma amostra cultural de seu tempo e sociedade. (SILVA, 2004). Assim, compõem um retrato de seu tempo e criam o estigma de registro da verdade e da objetividade, com a qual o documentário se relaciona.

A discussão sobre a “verdade” abordada pelos filmes está presente desde o início, quando é consolidado um padrão formal voltado ao conteúdo informativo que se buscava. O documentário identificou-se com a objetividade, enquanto a ficção afastou-se das ciências logo em seus primeiros anos. Essa dicotomia entre subjetividade e objetividade foi criada e sustentada ao longo do desenvolvimento do gênero. No entanto, a partir de movimentos dos anos 1950 e 1960 – o Cinema direto nos EUA e o *Cinéma Vérité* na França – passa a ser questionada mais direta e formalmente.

Como já fora citado em capítulos anteriores, esses movimentos trouxeram diferentes abordagens para o documentário, que até então não eram utilizadas. Colocaram eventos do cotidiano, discussões sobre o filme, a imagem do realizador na tela do cinema. A “voz de deus” deixou de ser a única referência para o espectador e a imagem, a voz e as questões do realizador ganharam espaço.

Colocar-se na narrativa, trazendo imagens de arquivo e relações pessoais com o tema, assemelha-se com a estratégia discursiva denominada “narrativa de vida”

(RESENDE, 2015). Mesmo mantendo o cuidado de não delimitar o ponto de vista como único e verdadeiro, partilhar histórias próprias é uma forma de melhor conhecer contextos sociais que, ao serem estudados através de versões oficiais da história, podem não considerar aspectos subjetivos. Segundo Resende “observa-se que a ‘narrativa de vida’ não se propõe a uma generalização, mas sim a estabelecer uma ponte entre o individual e o social. Trata-se da individualização da história dentro de um contexto histórico-social, levando-se em conta seus aspectos subjetivos” (2015, p. 77).

Ao longo dos anos o documentário tem apresentado diferentes formas de se relacionar com seu objeto de filmagem (SILVA, 2004 p.11). Utilizando-se de diferentes recursos técnicos e narrativos mesclou cada vez mais suas fronteiras entre seus modos de representação e com a própria ficção. O que podemos identificar é que o conceito de verdade está baseado na representação de personagens reais e a subjetividade é construída a partir do recorte realizado em cada filme e evidencia a enunciação.

Desde *Nanook*, os filmes são frutos de um olhar e de uma relação criada entre personagens e cineastas, apesar de ser um registro e ter valor documental, a subjetividade do realizador está presente. Desde o primeiro filme do gênero é realizada uma construção a partir de um ponto de vista específico, embebido pelas particularidades do realizador. O conceito de cine-olho de Vertov preza pela realidade, mas através da montagem destaca justamente a interação do indivíduo, do realizador com a realidade que registra. Ao usar o termo “olho” no conceito já estabelece aí a relação com um elemento humano, subjetivo e que possui um ponto de vista. Ao expor o aparelho, misturando as imagens da cidade com as do cinegrafista, evidencia a instância enunciativa do filme.

O cinema feito por Jean Rouch é considerado metacinema. Ao colocar a própria construção do filme dentro do filme, explorando a figura dos realizadores na tela e as discussões, acrescenta subjetividade e desvela a instância enunciativa. Coutinho nos dá um ótimo exemplo da construção da subjetividade a partir da relação entre personagem e cineasta no filme *Cabra Marcado para Morrer*. A postura de Elizabeth Teixeira, personagem importantíssima na luta agrária, muda completamente de uma visita para a outra ao se sentir à vontade com Coutinho sem a presença do filho mais velho nas filmagens.

O critério da seleção dos exemplos, citados no início do capítulo e retomados agora, foi o de narrativas documentais referenciais que tivessem uma abordagem diferenciada. Todos eles são vistos como grandes filmes documentários, que se

relacionam com a realidade e a verdade. Mesmo assim, ao analisarmos sob a ótica da subjetividade, é possível perceber que esta faz parte da construção de todos eles.

4 VARDA E COSTA SOB ANÁLISE

Após retomar e revisar diferentes conceitos e abordagens, dirijo meu olhar para os filmes *Varda por Agnès* e *Democracia em Vertigem*. Esses filmes foram o ponto de partida e agora serão a chegada deste trabalho. Agnès Varda e Petra Costa utilizam recursos semelhantes na construção de seus filmes: narração com vozes femininas, uso de imagens de arquivo, utilização das próprias vozes e imagens, proximidade com os temas. No entanto há uma grande diferença no conteúdo que abordam. O filme de Varda busca fazer uma retomada da sua trajetória artística e pode ser entendido como filme testamento, já que explora suas memórias. Já o filme de Costa sai do ambiente pessoal e explora acontecimentos nacionais, abordados pela mídia de forma incansável.

A expectativa que despertam é bastante diferente, desde o título: Agnès (a esfera pessoal) se propõe a falar de Varda (a esfera pública)¹⁰, assim não se estranha que o documentário esteja repleto de subjetividades da autora e que ela esteja tão presente no filme. Ao tratar da democracia brasileira, o que é esperado de Petra Costa é um recorte objetivo sobre a política nacional e, ao entregar um filme com recortes pessoais e cheio de subjetividades, recebe críticas. A partir da exploração teórica, feita no capítulo anterior, torna-se evidente que todos os filmes são frutos do olhar, do recorte e da subjetividade do cineasta. Todos os filmes representam a realidade, mas também representam seus autores. Esperar objetividade é injusto e quase ingênuo.

Para analisarmos os filmes em questão, partiremos da narrativa de cada um deles em uma contextualização para embasar a compreensão dos tópicos seguintes. Os filmes serão apresentados por ordem de lançamento, sendo *Democracia em Vertigem* em janeiro e *Varda por Agnès* em maio de 2019. Em seguida, usarei a divisão feita no capítulo de revisão teórica para analisar cada recurso do filme e, acrescento a essa divisão, tópicos que Christian Metz faz em seu livro *Impersonal Enunciation or the Place of the Film* (2016).

O primeiro assunto será acerca do documentário, em que aplicarei aos filmes os conceitos estabelecidos quanto aos modos de documentário, buscando entender como se encaixam e como misturam características de diferentes modos. Em seguida irei analisar como é feito o uso da narração e da voz, aplicando conceitos como “voz-eu” de Michel

¹⁰ Na França é tradicional usar o sobrenome como referência, ficando o primeiro nome para esferas pessoais.

Chion (2004). Após abordar essas áreas, percorro a enunciação fílmica buscando as maneiras, as marcas e as diferenças que ocorrem na construção formal dos filmes.

4.1 Democracia em Vertigem

O filme de Petra Costa foi lançado em 2019, ano seguinte às eleições presidenciais no Brasil que elegeram Jair Bolsonaro. Ele aparece no filme como deputado e brevemente em sua posse como presidente, sem entrar nos pormenores de sua campanha e ações de governo. Mesmo assim, a construção do filme capta um sentimento que prevê o resultado negativo de suas ideias. Uma mistura de pessimismo com desesperança, que olha para o passado com críticas, mas de forma saudosa, e para o futuro com incerteza, mas sem acreditar em algo melhor.

O filme parte da prisão do ex-presidente Lula. Já nesse início coloca a divisão política do país, com manifestações numerosas tanto para tentar impedir sua prisão quanto para apoiá-la. O filme reúne imagens externas, mas também internas que apresentam “os bastidores” da movimentação de Lula. O áudio deste momento é construído pelas vozes das manifestações e da cobertura jornalística noticiando a prisão do presidente em diferentes idiomas.

Figura 22: Dualidades de *Democracia em Vertigem*



Fonte: Netflix

Na sequência seguinte, enquanto vemos imagens do Palácio da Alvorada em um longo e lento *travelling*, a voz de Petra ressoa pela primeira vez: “imagine um país

que ganhou seu nome de uma árvore: Pau-brasil”. Assim a diretora começa suas reflexões a respeito da história do país enquanto percorre o espaço do palácio até a mesa do presidente. A partir daqui, Petra insere imagens de arquivo da família e relaciona com os momentos da história política, desde a ditadura militar.

Dessa forma, apresenta a história dos seus pais como militantes, as represarias e torturas praticadas neste período. O início da vida política de Luis Inácio como líder das greves nos anos 1970 e a transformação de seu discurso até a eleição de 2002. Nesta eleição, Petra vota pela primeira vez, aos 19 anos e, com imagens suas e da posse de Lula em Brasília, retrata a euforia da época nutrida pela esperança de mudanças. Petra comenta as contradições das alianças do governo Lula e suas ações sociais que motivam diferentes percepções da população.

Ao apresentar Dilma, Petra retoma sua história como militante e as semelhanças que tem com sua mãe. Promove o encontro entre as duas, entrelaçando ainda mais a história de sua família com a política. Assim como fez com o governo de Lula, analisa as ações do governo e seus resultados, desde a posse de Dilma e as atitudes de Michel Temer, que futuramente participaria do golpe, tornando-se presidente. Petra estabelece as relações entre as manifestações de junho de 2013 e as ações do governo de atacar os bancos e reforçar as estruturas de combate à corrupção, com a própria queda de Dilma influenciada pela Operação Lava Jato.

A partir da Lava Jato, o processo de *impeachment* é abordado de forma bastante ampla, colocando seu início já nas eleições de 2014. O filme condensa todas as peças que resultaram no golpe e que percebemos ainda influenciar a política brasileira. A insatisfação de Aécio Neves e sua atitude de inflar os ânimos políticos, o poder das redes sociais na organização de grupos de extrema direita, as decisões de Sergio Moro para tirar Lula do jogo político, as relações de Dilma com os parlamentares, a função de Eduardo Cunha na presidência da câmara de deputados.

Todas essas questões são fundamentais no resultado do processo e o filme mostra essa construção com diferentes pontos de vista, abordando de forma clara a divisão inconciliável dos dois lados opostos, tanto dentro das estruturas políticas como nas manifestações populares. Com o resultado do *impeachment*, o filme apresenta as contradições e polêmicas do governo Temer e termina de forma reflexiva sobre o futuro do país.

Após receber a indicação ao Oscar como representante do Brasil na categoria de melhor documentário, cresce a procura pelo filme e, conseqüentemente, os comentários a respeito nas redes sociais. A abordagem que Petra faz é muito pessoal, coloca o seu olhar a partir de seu ponto de vista. A diretora deixa esse recorte próprio muito claro no filme, mas por retratar episódios que fizeram parte da vida de todos os brasileiros, que foram explorados incansavelmente pelo jornalismo, há uma dificuldade de ser feita essa distinção por grande parte do público.

O público relaciona o documentário a um olhar “neutro” sobre a realidade, que se mostre objetivo. Mas, como vimos em capítulos anteriores, essa associação não contempla as possibilidades do gênero. A escolha de Petra em expor sua subjetividade através de imagens da família, histórias pessoais e posicionamentos é um ato político. Fazer isso através de sua imagem e voz torna ainda mais pessoal e potente, trazendo para a esfera feminina o domínio de assuntos nos quais predomina o controle masculino. Acredito que as críticas a este ponto sejam reflexo do machismo impregnado na sociedade e que se reflete nos mais diversos meios.

4.2 Varda por Agnès

Varda por Agnès é o último filme da diretora, que faleceu antes de poder lançá-lo. A cineasta retoma sua carreira e apresenta seu processo de criação em um “filme testamento”, que é um grande ato de generosidade para todos os curiosos e interessados em aprender mais sobre cinema com ela. Varda apresenta o filme como se fosse uma grande roda de conversa, começa no ambiente do teatro, com proximidade da plateia que se estende ao espectador.

Logo de início, apresenta três conceitos que a guiaram: inspiração, criação e compartilhamento. Varda nos introduz ao seu modo de pensar e produzir e assim começa a retomada de seus trabalhos. Não segue uma linha cronológica, apresenta os filmes conforme ilustram sobre o que quer falar. Divido o filme em três tipos de imagens e “ambientes”: o primeiro seriam as palestras, o segundo, as cenas dos filmes que retoma e o terceiro as captações fora, em que geralmente ela fala para a câmera diretamente ou encontra algum personagem.

As imagens das palestras agregam mais de um ambiente, geralmente composto por um palco e uma tela onde exhibe seus filmes. Completam o cenário uma mesa e uma ou duas cadeiras de diretora, como as que são utilizadas em sets de filmagem. A presença

de tons de vermelho, que são predominantes desde o figurino e também em alguns ambientes no cenário, chama a atenção. Os enquadramentos variam seu tamanho e proximidade, como apresentado na figura abaixo.

Figura 23: Enquadramentos de *Varda por Agnès*



Fonte: Ciné-tamaris

Os filmes apresentados mostram uma variedade de imagens, cores e formatos. As instalações de Varda como artista visual também ganham espaço no filme e demonstram essa mesma variedade. As mulheres foram grande parte de seus personagens, tanto em filmes como em instalações. Abordou o feminismo, a gravidez, os tabus sobre o corpo, a separação e a viuvez.

Na figura abaixo apresento frames do filme *Uma canta a outra não* em uma cena em que canta, parte comentada por Varda no filme ao comentar sua vontade de explorar a música no filme. No último frame mais um trabalho em que Varda explora o som nas artes visuais. Em cada uma das telas uma viúva conta sua história e fones de ouvidos possibilitam que sejam ouvidas individualmente.

Figura 24: Filmes e instalações contidas em *Varda por Agnès*

Fonte: Ciné-tamaris

As imagens externas contemplam diferentes ambientes, mas a presença de praias é recorrente neste e em outros filmes da cineasta, como *As praias de Agnès*. Nesses momentos, a diretora aborda suas inspirações, seus conceitos. Interage com a câmera, tanto com o olhar quanto com movimentos dela e do aparelho. O figurino de Varda se mantém predominantemente nos tons de vermelho, como nos momentos das palestras. Percebemos diferentes versões de Varda, em idades diferentes, cabelos diferentes. Movimentando-se pela praia saindo e voltando do plano ou ainda sentada.

Figura 25: Momentos externos de *Varda por Agnès*

Fonte: Ciné-tamaris

A diretora destaca aspectos da produção e evoca os filmes, comenta as dificuldades, as escolhas, a construção de cada estética. Ficam marcadas seu envolvimento com os temas que aborda, desde a sua ligação com o feminismo e movimentos sociais até sua relação com Jacques Demy que rende vários filmes. Explora os acertos e também os erros, ou aqueles filmes que não fizeram tanto sucesso. Não mascara os altos e baixos de sua produção.

Suas obras como fotógrafa e artista plástica também aparecem e podemos perceber a variedade de seu trabalho. Em uma carreira que transpassa o cinema e que promove interações entre as diferentes técnicas que utiliza. Varda abre gavetas para mostrar suas fotografias que retratam personagens históricos, líderes políticos, e pessoas comuns de diferentes partes do mundo. Como artista plástica explorou o cinema, a fotografia e reinventou seus trabalhos através das instalações.

Figura 26: Varda como fotógrafa e uma de suas instalações



Fonte: Ciné-tamaris

Dentre os comentários que faz ressalta a importância do olhar empático que é capaz de desbanalizar qualquer tema, ponto importantíssimo ao percebermos uma obra tão vasta e variada. Varda termina falando do último filme que lançou, *Visages, villages* e some junto com JR em meio a uma tempestade de areia.

Varda por Agnès permite uma revisão e discussão da obra pela artista que talvez não tenha precedentes neste modelo utilizado por Varda. Podemos compreender a dimensão da obra e da contribuição da cineasta para a arte sempre mantendo relevância dos temas alinhados a um pensamento crítico e político. Além disso é colocada a esfera pessoal da figura pública que todos conhecemos. Varda fala de suas relações como mulher e mãe, coloca seus medos, suas inspirações, explica suas escolhas e seus modos de pensar.

4.3 Acerca do documentário

Ao buscar relacionar os filmes aos modos estabelecidos por Nichols, percebemos que recursos de diferentes definições são utilizados nos filmes de Varda e Costa. *Democracia em Vertigem* corresponde em grande parte ao modo performático, que explora a relação do cineasta com o tema, dando “ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória” (NICHOLLS, 2016, p.209).

Figura 27: Primeira imagem de arquivo pessoal em *Democracia em Vertigem*



Fonte: Ciné-tamaris

Petra, além de abordar a história política recente do país, entrelaça isso à história da sua família, coloca a história dos pais como militantes, o momento de seu primeiro voto, imagens de arquivo da família em diferentes momentos, a relação da empresa dos avós com esquemas de corrupção. Tudo isso acrescenta sua subjetividade aos fatos que já conhecemos, além da sua voz como guia que acrescenta seus comentários sobre os medos e perspectivas pessoais, como na figura 27, em que fala da ditadura militar, através das imagens do seu primeiro aniversário. Abordar a ditadura através dessas imagens destoa completamente das expectativas que um documentário gera. A narração é fundamental na associação das ideias e o uso da imagem é totalmente justificado. Petra fala do tema através de si.

Varda também se utiliza desse modelo. A sua relação com o tema do filme, sua carreira e o processo cinematográfico são extremamente próximos e acrescentam subjetividade ao explorar seu olhar, seus conceitos, acertos e erros ao dirigir. Varda coloca-se desde o início perante o público e em diversos momentos reflete sobre seus filmes, reencontrando atores e interpelando esses personagens sobre o processo.

Na imagem abaixo, a diretora conversa sobre o processo com a atriz Sandrine Bonnaire, do filme *Os Renegados*. Elas estão sentadas em cima do carrinho do *travelling*, equipamento que Varda utilizou para construir a estética do filme e que é citado anteriormente em *Varda por Agnès*. Entendo que essa abordagem se relaciona com o modo participativo ao mesmo tempo em que reflete sobre os processos cinematográficos, o que está ligado ao modo reflexivo. Varda também expõe o dispositivo cinematográfico de outras maneiras.

Figura 28: Varda e Sandrine Bonaire em *Varda por Agnès*

Fonte: Ciné-tamaris

Em uma sequência do filme, mostra o processo de montagem feito na moviola na época em que os projetos eram filmados em películas 35mm. Atualmente a mesa antiga se tornou uma relíquia e o filme apresenta o processo em planos detalhes em que até se pode reconhecer Varda na película. Outra forma de expor o processo é na cena da figura seguinte.

Figura 29: Planos detalhes do processo de montagem em *Varda por Agnès*

Fonte: Ciné-tamaris

Figura 30: Bastidores da instalação rua Daguerre

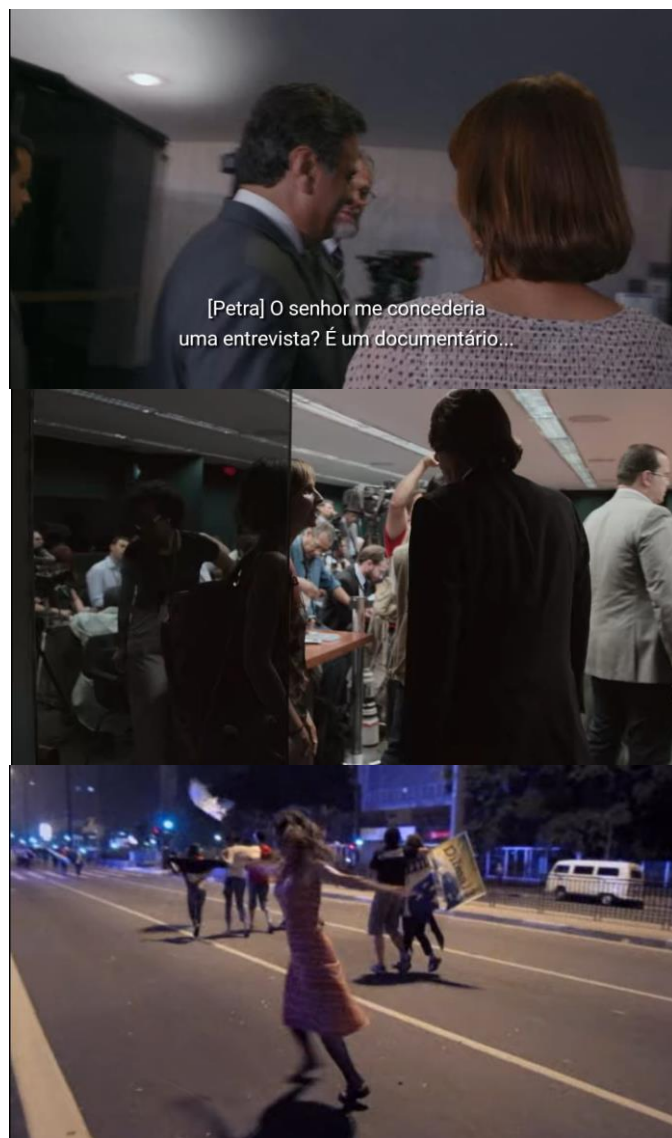


Fonte: Ciné-tamaris

Além de expor o set de filmagem montado na praia fictícia da rua Daguerre¹¹, através da narração a cineasta coloca as questões financeiras de uma filmagem. Expõe sua própria imagem e os prêmios conquistados ao longo dos anos, que não garantem uma forma fácil de conseguir financiamento. Reconheço esses três modos no filme *Varda por Agnès*, mas em outros filmes das cineastas também é possível encontrar a exploração do modo poético, como em *Os Catadores e Eu*, em que a narrativa é construída em grande parte por associações visuais. Também se utiliza de recursos dos modos participativo e performático, já que também se coloca no filme como performer, criando relações com o tema, os lugares e as pessoas que aparecem no filme.

Em *Democracia em Vertigem* também é possível identificar características do modo participativo, principalmente ao abordar o *impeachment* de Dilma em que Petra aparece em frente à câmera entrevistando personagens do processo. Também podemos ver a diretora em outras circunstâncias, nas imagens de arquivo, como na figura abaixo em que comemora na Avenida Paulista a eleição de Dilma Roussef. As temporalidades das imagens são distintas e podemos perceber diferentes versões da diretora pelo cabelo e roupas. É interessante notar o contraste nas ações de Costa, a rigidez nos ambientes do congresso e a liberdade e desenvoltura na dança que realiza na Avenida Paulista. Percebo a mesma dicotomia entre o público e o privado que Varda propõe em seu filme.

¹¹ O cenário faz parte do filme *As praias de Agnès*, quando ela monta a produtora Cine-tamaris em uma “praia” na rua para representar uma das praias da sua vida.

Figura 31: Diretora Petra Costa em cenas de *Democracia em Vertigem*

Fonte: Netflix

Em outros momentos, a ênfase é maior na exposição de fatos com comentários que criam uma linha argumentativa, características relacionadas ao modo expositivo. Petra também relaciona imagens em certos momentos, característica do modo poético. A maior parte delas são imagens aéreas de Brasília, captadas pela avó de Petra. A cidade é pano de fundo para diversas reflexões feitas através da narração. A arquitetura transmite uma ideia de calma e ordem, com a qual as imagens internas de audiências e, até mesmo dos confrontos de parlamentares pelos corredores, contrastam imensamente. Brasília aparece de dia e a noite, em construção e atualmente, ocupada pelas manifestações de junho de 2013 e dividida pela polarização política em voga nos últimos anos.

Figura 32: Brasília presente e passado em *Democracia em Vertigem*



Fonte: Netflix

Em um discurso de Lula antes de sua prisão, ele diz à multidão que o acompanha que suas ideias e sonhos viverão através deles, assim como seu coração baterá através de seus corações. As frases emblemáticas são intercaladas com planos fechados das reações de militantes que se emocionam. Os planos seguintes registram Lula do alto, carregado pelo povo, o que cria uma teia interligando todos em direção ao ex-presidente, deixando difícil distinguir sua figura em meio à multidão.

Essa imagem de Lula não é acompanhada de nenhum comentário da diretora, é um dos poucos momentos em que ela não se manifesta. A imagem fala por si, descreve muito bem o que o ex-presidente, diluído em um mar de pessoas, discursa anteriormente e o uso de um plano plongé é uma singularidade que chama a atenção do espectador. Em filmes anteriores também é possível reconhecer características do modo poético¹², *Elena*

¹² A poesia pode ser considerada o gênero literário mais subjetivo, já que é a expressão do “eu-lírico”. Transferindo para o cinema, a instauração do sujeito poderia ser considerada uma característica poética.

é um exemplo em que a cineasta explora associações visuais para retratar a relação com a irmã e suas semelhanças.

Figura 33: Momento em que Lula discursa



Fonte: Netflix

Retomando o paralelismo imagético entre os filmes, é interessante relacionar a maneira como cada uma das diretoras participam, mostram suas imagens, se expõem. Ao observar os primeiros frames nas figuras 27 e 28, podemos perceber situações distintas com uma forma mais sucinta e outra mais ampla de exposição. Petra coloca sua imagem de forma mais distante da mulher que é agora, aparece em uma imagem que faz parte da sua memória. A figura de Varda está presente em diferentes idades, mas é a principal guia, anfitriã e apresentadora de suas ideias, imagem dominante dentro de seu filme.

4.4 O uso da voz e da narração

Nos dois filmes as vozes das cineastas estão presentes desde os primeiros minutos. Varda se apresenta na imagem e no som do filme ao mesmo momento, está diante do público no teatro, seu nome está na cadeira que ocupa. A identificação da figura da cineasta é imediata ao espectador. Por estar na tela e apresentar as imagens que se sucedem, sua voz é diegética, variando entre momentos *in* e *out*, dentro e fora do quadro.

Figura 34: Varda durante palestra em *Varda por Agnès*



Fonte: Ciné-tamaris

A voz é responsável não apenas por interligar as ideias e imagens, mas também por comandar “o espetáculo”. Podemos ouvir Varda dizer “ação” para que as cortinas se abram atrás dela e os filmes sejam apresentados na tela. Frequentemente a diretora se utiliza de dêiticos e reforça sua instância enunciativa, como no exemplo acima “eu digo”. Esse verbo é extremamente subjetivo por estar relacionado à fala: dizer é afirmar, é se colocar, o que acrescenta na relação dela com a plateia e com o espectador, além de legitimar a subjetividade das diretoras em seus filmes.

Petra Costa coloca primeiro sua voz, faz asserções sobre a história do Brasil percorrendo o espaço do palácio da Alvorada. Vemos sua imagem posteriormente, em imagens de arquivo ainda na infância e, depois, em diferentes idades. A voz *off* é usada em quase todo filme, sendo extradiegética. Em alguns momentos de entrevista a voz aparece de duas formas diferentes: *in* ou *out*, sendo ambas diegéticas, como na figura abaixo¹³.

Nos exemplos abaixo, além de utilizar duas maneiras diferentes de colocar sua voz no filme, Petra reforça suas subjetividades. Faz de sua mãe uma personagem do filme, não como Li An, mas como sua própria mãe e com suas relações pessoais estabelecidas. A diretora já havia feito isso em *Elena*, mas a ligação da mãe e a própria relação estavam incorporadas ao tema do filme intimamente. A figura da mãe de Petra aparece ao longo do filme, primeiro em fotografias que contam sua história na militância durante a ditadura militar na juventude e depois em diferentes idades em imagens de arquivo.

¹³ Analisar o som sem poder exemplificar através dele torna a análise um pouco mais difícil, mas usarei de frames dos filmes com legendas para uma melhor compreensão.

Figura 35: A voz de Petra Costa *out e in* em *Democracia em Vertigem*



Fonte: Netflix

As duas cineastas já utilizaram da própria voz em filmes anteriores. Varda faz comentários em seus filmes desde a década de 1960, mas incorpora definitivamente sua voz ao seu estilo de documentário a partir dos anos 2000. Todos os longas-metragens feitos desde então carregam sua voz como narradora e comentarista, o que gera uma identificação do público. A voz de Petra também está em seus dois longas-metragens anteriores. Em *Elena*, está associado à sua imagem, mas em *O Olmo e a Gaivota* ela é ouvida apenas em alguns momentos, dirigindo as encenações e dialogando com a atriz Olivia sobre como prosseguir com o filme sem sair de trás da câmera.

É difícil estimar se todo espectador reconhece rapidamente as vozes como sendo das cineastas. Em *Democracia*, através do texto é possível fazer esse reconhecimento, já que Petra conjuga os verbos na primeira pessoa e logo depois já utiliza as imagens de arquivo reafirmando essa posição. Michel Chion traz duas reflexões que considero bastante relevantes serem aplicadas ao uso da voz feminina. Ele coloca que a primeira voz que nos ensina sobre o mundo é a voz materna (2004), vou um pouco adiante e observo que, também na infância, outra voz de referência e aprendizado é a da professora (as mulheres são maioria nesta atividade). Ou seja, nossa aprendizagem na infância está

relacionada profundamente com essas vozes, no entanto não vejo essa associação do conhecimento com a voz feminina na construção da narração de documentários. Como vimos anteriormente, a voz masculina é que foi estabelecida como “padrão” sendo chamada de “voz de Deus”. Eduardo Coutinho é um cineasta que contorna esse padrão, em *Cabra Marcado para morrer* mescla a voz de um narrador com sua própria voz, acrescentando subjetividade.

Para o autor, a fonte de poder dessa voz é o saber (CHION, 2004). A voz de Deus masculina, onisciente e onipresente, ficou fortemente associada e estabelecida como o padrão da narração em documentários, mesmo tendo vozes femininas como nossas referências primárias. Considerando que o tom de Petra e sua abordagem pessoal foram criticados, percebo uma expressão do machismo institucionalizado. Em *Elena* este não fora um ponto criticado, ela abordava uma questão inteiramente particular; mas ao passar para uma esfera pública, o recorte que faz de forma tão pessoal, entrelaçando sua própria história, imagem e voz, torna-se um “incômodo”.

Figura 36: Comentário da diretora sobre a cobertura do *impeachment*



Fonte: Netflix

Petra exerce esse poder através da voz também para estabelecer suas limitações sobre questões políticas. Ao registrar o início do processo de *impeachment*, sua abordagem é muito diferente de uma jornalista, por exemplo, apesar de mostrar esses profissionais fazendo a cobertura. Ela compartilha com o espectador que “nosso destino estava sendo decidido a portas fechadas, por 600 parlamentares sobre os quais eu não sabia quase nada”. Percebo mais uma forma de criar aproximação com o espectador, considerando que boa parte do público também não sabe nada da maioria dos parlamentares que decidem o destino de nosso país.

É Michel Chion quem também elabora o conceito de voz-eu, que promove proximidade e identificação com o espectador. A voz precisa soar como se fosse dita no ouvido do espectador, quase como se fosse a própria voz de seus pensamentos. Este conceito estabelece que o espectador identifique a voz como ocupando o mesmo lugar que ele. Chion define aspectos técnicos citados em capítulos anteriores, como proximidade do microfone e nenhuma reverberação para que esse efeito seja possível. Estas questões são mais difíceis de exemplificar apenas através da imagem, mas irei me deter no conteúdo que esse conceito engloba.

Figura 37: Comentário de Varda durante palestra de *Varda por Agnès*



Fonte: Ciné-tamaris

Assim como no último exemplo de *Democracia em Vertigem*, também ocorre a instauração da cineasta através da voz: diversas vezes Varda se coloca no discurso, “eu gosto de adicionar elementos documentais”. Mais uma vez, além de inserir a pessoa no discurso, utiliza verbos que reforçam a subjetividade, como “gostar”. É ela, como Agnès Varda, que vemos e ouvimos dar uma opinião ou fazer um comentário. O sujeito é instaurado e reforçado em ambos os filmes, deixando bem claro o ponto de vista específico de cada um.

Em ambos os filmes, *Varda por Agnès* e *Democracia em Vertigem*, esses aspectos técnicos citados por Chion são utilizados. A narração das autoras produz a ligação entre imagens de temporalidades diferentes, como quando utilizam imagens de arquivo misturadas a acontecimentos políticos ou a palestras, no caso do filme de Varda. O uso da voz-eu promove tanto a coerência entre os fatos abordados como a identificação do espectador em relação às narradoras.

4.5 Enunciação

Como vimos anteriormente, a enunciação deixa marcas que a revelam. Na linguagem são os dêiticos que instauram o sujeito em um espaço e tempo. O cinema, além de conter a linguagem, também enuncia através do uso de diferentes recursos cinematográficos. A enunciação impessoal colocada por Metz (2016) abrange o olhar para a câmera, a exposição do aparelho, o uso de espelhos, diferentes formas de usar a voz, filmes dentro do filme, enquadramentos. Todas essas marcas serão analisadas dentro dos filmes de Varda e Costa.

Esses modos podem estar misturados, enunciando ao mesmo tempo através do som, da fala e da imagem. No filme de Varda, há diversas sequências realizadas em ambientes de teatro, com plateia a quem a diretora se dirige. De acordo com Metz, esta é uma configuração em que as interpelações dirigidas ao público diegético transpassam a tela e são direcionadas ao espectador do filme (2016). Esse fenômeno pode ocorrer através da voz e do olhar ao ser dirigido para a câmera, e é uma forma de evidenciar a enunciação fílmica.

Então, a enunciação que se permite ser "vista" é como um agente duplo: Denuncia a ilusão cinematográfica, mas faz parte dela. Tem um papel a desempenhar nos filmes mais convencionais e inofensivos. Ao caracterizar a enunciação como uma postura acusatória da expressão, um revelador de segredos vergonhosos, quase esquecemos que essa expressão é o que a enunciação produz, e que sua principal função não é reveladora, mas construtiva (METZ, 2016, s.p.) tradução minha.

Varda interpela sua plateia, pergunta quem já assistira seu filme *Cléo das 5 às 7*. Alguns estendem os braços e podemos ver a interação do público com ela. Aqui podemos compreender que ocorre o que é mencionado por Metz, a interpelação transpassa a tela, pela voz e pelo olhar. Em outros momentos do filme a diretora se dirige unicamente para a câmera, olha para o aparelho e, de certa forma, para seu espectador. Esses olhar para a câmera ocorre tanto em momentos de palestras como em seus momentos externos em que aparece na praia, no quintal ou em imagens de arquivo.

Figura 38: Frames do filme Varda por Agnès



Fonte: Ciné-tamaris

Em *Democracia* também há interpelações nos últimos minutos do filme, não fica exatamente claro se as perguntas são direcionadas ao público ou se Petra pergunta a si mesma: “como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto o nosso passado mais obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças para caminhar entre as ruínas e começar de novo?” Seja para si mesma ou para o público, mais uma vez fica marcada a instância enunciadora do filme.

No início do filme vemos a porta do palácio, a câmera se aproxima lentamente em um ângulo frontal. Adentramos o espaço do palácio e percorremos o caminho até a mesa do presidente enquanto ouvimos Costa retomar aspectos da história do Brasil. É a primeira vez que ouvimos a voz de Petra. Ao final do filme, vemos a Praça dos Três Poderes em um ângulo aéreo que vai inclinando à medida que vão sendo feitas as interpelações, é a última vez que ouvimos a voz de Petra. A câmera inclina até ficar perpendicular ao solo, cria a sensação de vertigem, que está presente no título do filme, enquanto questiona sobre o futuro político do país. O contraste entre os ângulos, bem

como este plano vertiginoso, chama a atenção para a instância enunciativa. Som e imagem se complementam e despertam no espectador a consciência do processo.

Figura 39: Início e fim de *Democracia em Vertigem*



Fonte: Netflix

Os movimentos de câmera também são utilizados no filme francês. Em um dos momentos externos em que a diretora se dirige diretamente para o público, a transição para as imagens seguintes das quais ela nos falava ocorre através de um movimento de câmera que parte da figura da cineasta para cima, fazendo com que ela diminua na parte inferior do quadro. O plano também inicia com movimentos de câmera, primeiro vemos apenas os galhos de árvores que estão ao lado da cineasta. Sua figura vai tomando a lateral do quadro até que fique centralizada. A câmera segue as folhas que caem pelo galho em direção a ela e depois sobem pela escada ao fundo, deixando sua figura diminuindo na parte de baixo do quadro.

Figura 40: Movimentação em *Varda por Agnès*





Fonte: Ciné-tamaris

Através dessas escolhas enunciativas, Varda e Costa constroem a forma de seu filme e sua relação com o espectador. Lembremos que a enunciação está intimamente ligada à forma do filme. A construção dos filmes é diferente. Em *Democracia em Vertigem* a relação com o público e a imagem da cineasta não é tão direta. Petra aparece inicialmente nas imagens de arquivo, em diferentes idades. Temos a referência temporal pelo comentário e por indicações da imagem, então sabemos que a Petra que vemos, que olha para a câmera nas imagens de arquivo, “não é a mesma” Petra que nos fala.

Essas diferenças temporais ocorrem em ambos os filmes e criam camadas dentro da narrativa e da enunciação. No início dos longas, as cineastas estabelecem o “ponto zero”, que seria o tempo do filme. Na obra de Varda, o tempo do filme é o início, quando está em suas palestras. A partir desse momento, volta o seu olhar para o passado que não está organizado cronologicamente de forma exata, o primeiro filme que cita é *Tio Yanco* de 1967, anos depois de seu primeiro filme. O guia da narrativa é a associação de ideias e conceitos que Varda busca trabalhar, ocorrem algumas abordagens cronológicas, mas não é a regra. Com isso, assistimos diferentes “versões” de Agnès e de Petra em frente à câmera, que fazem suas próprias enunciações.

Em *Democracia em Vertigem*, é na sequência do *travelling* no Palácio da Alvorada o momento em que Petra estabelece seu ponto de partida: “Hoje enquanto sinto o chão se abrir debaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero”. A cineasta se coloca à frente dos fatos que irá apresentar e volta seu olhar para o passado, retomando os acontecimentos que despertaram os sentimentos daquela primeira colocação. No final, os questionamentos que Petra faz sobre imagens de Brasília retomam os sentimentos do começo e compreendo que ela está de volta ao tempo inicial do filme.

A frase inicial dita por Petra, que citei no último parágrafo, apresenta dêiticos que instauram a enunciação da narração da diretora. O tempo está estabelecido pelo advérbio

“hoje”, onde está a narradora. Os pronomes “meus” e “nossa” e a conjugação dos verbos estabelecem a pessoa que enuncia. Neste início já é possível perceber que a narração não será impessoal, nem que seguirá o padrão da voz *over* objetiva que é mais comum no gênero. Já no filme francês, me chamou bastante atenção a primeira frase do filme: “Obrigada por me convidarem”.

Figura 41: Plano inicial de *Varda por Agnès*

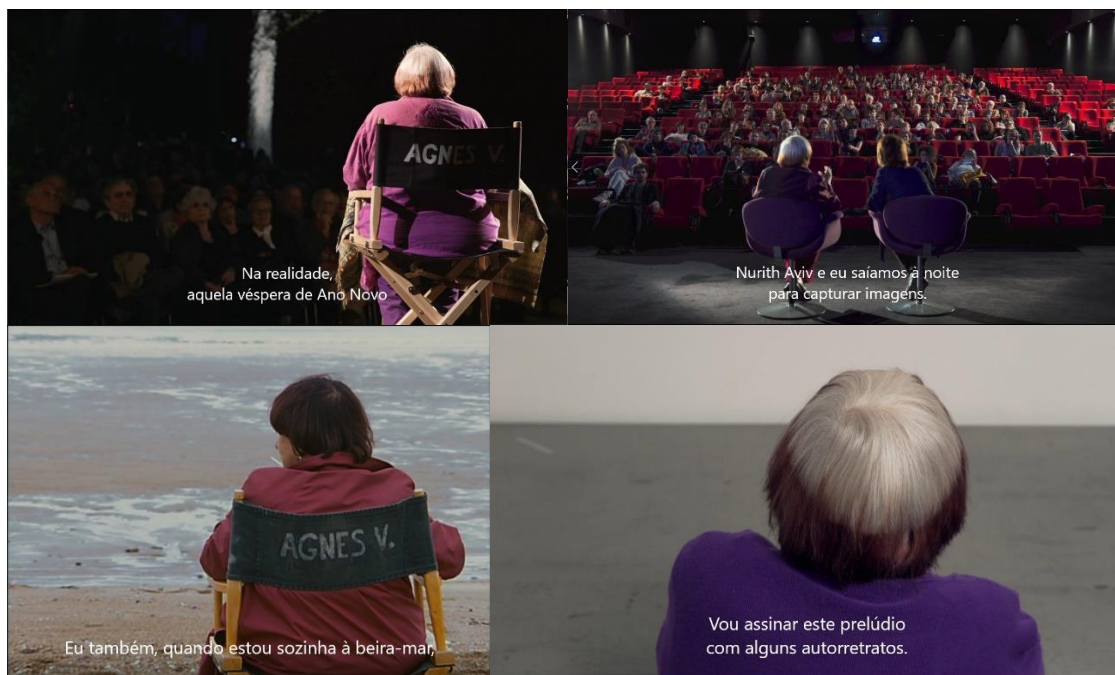


Fonte: Ciné-tamaris

Agnès aparece de costas, podemos ver o ambiente lotado e ela faz o agradecimento. Ela direciona essa frase à plateia em sua frente, mas pode transpassar a tela e chegar ao espectador, que escolheu seu filme e a convidou para compartilhar suas histórias. Neste enunciado estabelece a relação dela como locutora com os alocutários. O plano escolhido para iniciar o filme também chama a atenção, dando a impressão de ser um plano “semi-subjetivo”, pois nos dá a sensação de que seria a visão de alguém, como é colocado por Metz (2016), mas não há um personagem que seria a referência deste olhar. Ao longo do filme, diversas vezes vemos a diretora de costas.

Além do ambiente das palestras este ângulo é repetido na praia e em um cenário a parte em que Varda apresenta seus trabalhos como fotógrafa. Em todos esses planos, no ambiente das palestras ou não, sugere-se que eles sejam o olhar de alguém. No entanto, para que seja reconhecido como tal, é necessário um plano de quem dirige o olhar. Além de a imagem sugerir isso, em alguns deles não há a plateia para quem a fala é direcionada. Som e imagem sugerem um ponto de vista e de escuta que pode ser interpretado como o próprio espectador.

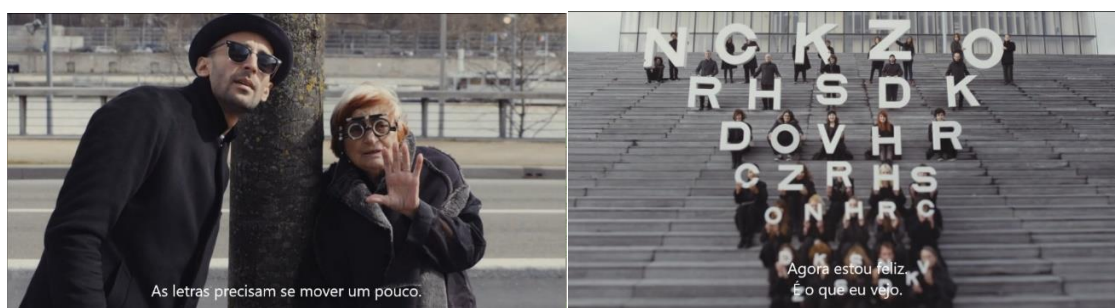
Figura 42: Varda de costas em diferentes momentos de *Varda por Agnès*



Fonte: Ciné-tamaris

Em outro momento do filme é adotado o plano subjetivo. Imagens gravadas junto com o fotógrafo JR para o filme *Visages, Villages* abordam os problemas de visão da cineasta e reproduzem em uma escadaria o modo que Varda vê o mundo. Identificamos a figura da diretora como o ponto de vista do plano seguinte. Inclusive, ela passa as orientações do movimento das letras para que seja fiel ao que vê. E reforça a posição através de dêiticos contidos em sua fala “é o que eu vejo”. Um plano subjetivo na sua totalidade, que proporciona o compartilhamento da própria visão, algo extremamente pessoal por sua ligação com os sentidos.

Figura 43: Plano subjetivo em *Varda por Agnès*

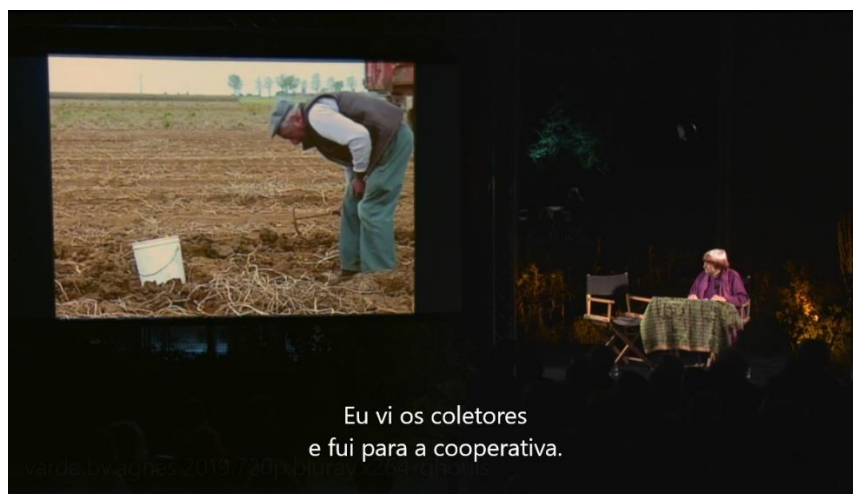


Fonte: Ciné-tamaris

Outra marca enunciativa destacada por Christian Metz é a utilização do filme dentro do filme (2016). Como exemplo ele utiliza a atividade de uma costureira que, ao

costurar outros pedaços de tecido a um vestido já pronto, cria um terceiro modelo. Varda e Costa fazem essa costura de forma distinta. No filme francês, os filmes secundários são anunciados pelo filme primário através da narração de Varda. Aparecem de duas formas: tomando completamente o espaço da tela ou como tela secundária.

Figura 44: Tela secundária e dêiticos em *Varda por Agnès*



Fonte: Ciné-tamaris

Varda faz suas palestras em mais de um ambiente e, em um deles, ao seu lado exibe os filmes sobre os quais está falando. Em alguns momentos há a transição do filme que estava ocupando toda a tela para a tela secundária. Aqui se acumulam camadas de enunciação: a imagem da diretora, a sua voz, o filme dentro do filme e o uso de tela secundária. Todos esses recursos lembram o espectador do processo fílmico e espetacular. Na narração, a voz *in* reforça novamente a subjetividade e a enunciação de Varda através de dêiticos. Varda reflete na palestra a partir das imagens do filme anterior e utiliza de verbos muito pessoais como o ver, já citado anteriormente, e o ir. Mesmo ao falar do filme, ela se refere a si mesma como diretora e como ponto de vista na construção das imagens.

Em *Democracia*, as imagens de arquivo da família podem ser interpretadas como um filme secundário também. As relações com o tema nem sempre estão diretamente na imagem, como as das comemorações de Petra e sua mãe na eleição de Dilma; em algumas, como na já mencionada cena do primeiro aniversário da diretora, a relação é criada através da narração. Tanto o estilo quanto a estética são diferentes nas imagens de arquivo que são costuradas na história principal.

Figura 45: Brasília pelas câmeras de Petra e sua avó



Fonte:Netflix

Em algumas dessas imagens a relação entre as de arquivo e as capturadas por Petra gera diversas reflexões sobre a construção política de nosso país. O filme se apoia nas imagens de arquivo para explicar o caminho percorrido, as expectativas criadas em contraste com o cenário atual. Ao mostrar a construção de Brasília, a diretora relata a recusa de seu avô em trabalhar na obra por medo de que o Presidente caísse antes de terminar. Ao trazer uma questão familiar explora uma questão nacional, que diz respeito a nossa política e mostra como questões públicas estão inseridas no privado.

O filme reúne imagens da cobertura jornalística e até de depoimentos nos processos da Lava Jato em que a estética muda, mas essas estão conectadas com o tema intimamente e não destoam como um filme secundário. A mídia tem um grande espaço no longa, assim como teve na condução da opinião pública. Não apenas imagens, mas também a voz de jornalistas são agregadas à narração do filme.

Figura 46: Frame de *Democracia em Vertigem*



Fonte:Netflix

Na figura acima podemos perceber essa integração da cobertura jornalística em sua forma mais completa. A televisão, veículo midiático fundamental, aparece como tela secundária dentro do filme. A voz de Petra sede espaço à voz do repórter, que aqui não é identificado, mas que em outras ocasiões aparece inclusive seu nome, Willian Bonner.

Retomando o conceito de telas secundárias, de acordo com Metz o quadro interno, o segundo quadro, tem o efeito de chamar a atenção para o quadro principal, ou seja, lugar de enunciação, do qual é, entre outras coisas, um "marcador" frequente e reconhecível (2016, s.p. tradução minha). Varda explora esse recurso ao falar do processo do filme *As Duas Faces da Felicidade* (*Le Bonheur*, 1965).

Figura 47: Divisão de tela em *Varda por Agnès*



Fonte: Ciné-tamaris

A tela dividida em seis apresenta o movimento de uma cena em cada quadro secundário e sua transição para uma cor, apresentando a estética utilizada por Varda no filme anterior. Essa multiplicidade é uma característica que percebemos no trabalho da

diretora como artista visual. Suas instalações reúnem várias telas e até mesclam imagens paradas e em movimento. Telas secundárias aparecem em outros dois momentos que gostaria de destacar:

Figura 48: Diferentes versões da diretora em *Varda por Agnès*



Fonte: Ciné-tamaris

A forma que as telas secundárias aparecem nos frames acima agregam de duas formas diferentes: além de acrescentarem um novo quadro, acrescentam uma versão da diretora. Em uma, através da tela em que são expostos os filmes, Varda aparece uns anos mais jovem, em suas experimentações com a câmera de vídeo. Na segunda, a diretora é multiplicada através da tela de um smartphone da plateia. É interessante considerar os diferentes recursos que o filme agrupa. A cineasta reflete desde a produção em película, destaca a reinvenção de seu trabalho a partir do vídeo e acaba integrando a mais recente e moderna forma de captar imagens atualmente: as câmeras de celular.

4.6 A construção da subjetividade

De acordo com os conceitos trazidos no capítulo teórico, todas essas escolhas que temos que fazer dão a cada trabalho um olhar específico, que refuta a ideia da objetividade

que o documentário impregnou no senso comum. Ao aproximar os conceitos teóricos dos filmes realizados, a construção de um todo coerente e alinhado à visão das diretoras se torna mais evidente.

Benveniste já diferenciava história e discurso. O que as diretoras realizam em seus filmes é um discurso subjetivo, que leva em consideração quem fala e a circunstância em que fala (REYES, 2010). Reconhecemos as instâncias enunciativas sobre as quais Kerbrat-Orecchioni acrescenta dois pontos importantes: quando o enunciador intervém no discurso, seja pelo uso do pronome “eu” ou através de outros dêiticos, pressupõe-se uma instância enunciativa autônoma. Além disso, coloca o egocentrismo presente no discurso, que é fruto de escolhas estilísticas e da organização do material (apud REYES, 2010). Isso significa que todo discurso é único, o registro, as escolhas, a organização que as cineastas fazem só poderia ser realizada por elas, nessas circunstâncias específicas.

Ao tratar da democracia brasileira, Petra Costa deixa bem evidente o recorte que faz. Seus pais foram militantes de esquerda, ela votou no presidente Lula desde 2002 (quando teve o direito de votar), comemorou ao lado da mãe a eleição da primeira mulher presidente do Brasil. A imparcialidade nunca foi um de seus objetivos. Mesmo assim, não deixa de expor os erros cometidos pelos governos de esquerda, como as alianças com a oligarquia que Lula fez em seus mandatos.

Figura 49: Lula e aliados durante seu mandato



Fonte: Netflix

A relação com os personagens é um componente do alicerce do gênero documentário e que está intimamente ligada à subjetividade. O quanto cada personagem se expõe depende da relação que é estabelecida com o cineasta e que acaba transcendendo para o filme. *Democracia em Vertigem* mostra de um ângulo muito mais próximo dois

personagens que foram muito discutidos na política nacional: Lula e Dilma Rousseff. As imagens dos dois foram exploradas de diversas maneiras pela mídia o que, inclusive, é mostrado através de capas de revistas. No filme podemos ver imagens que não haviam sido divulgadas e situações totalmente descontraídas.

Figura 50: Momentos dos ex-presidentes Dilma e Lula



Fonte: Netflix

Podemos perceber o fenômeno relatado por Silva (2004) de enriquecer o personagem a partir de seu próprio conteúdo e torná-lo uma amostra cultural de seu tempo e sociedade. Além de Lula e Dilma, Petra também é enriquecida como personagem do

cenário social e político. Tanto ao contar a história política de cada um, quanto ao mostrar as entrevistas em momentos mais descontraídos, o filme agrega elementos nas figuras dos ex-presidentes.

Petra adiciona a história de sua família e as suas questões sobre a situação política, suas opiniões. Faz essas reflexões através de imagens que também significam, como um plano vertiginoso do prédio do congresso visto à noite. Além do ângulo, podemos perceber a escolha por imagens noturnas nos momentos em que a diretora se impressiona com os rumos tomados pela política, como em vazamentos ilegais de grampos da Lava Jato e na votação do *impeachment* de Dilma. Como se representasse uma Brasília obscura, perigosa e desconhecida. Além da imagem significativa, temos o uso da voz de uma maneira que reforça a particularidade e subjetividade das impressões da diretora sobre os acontecimentos.

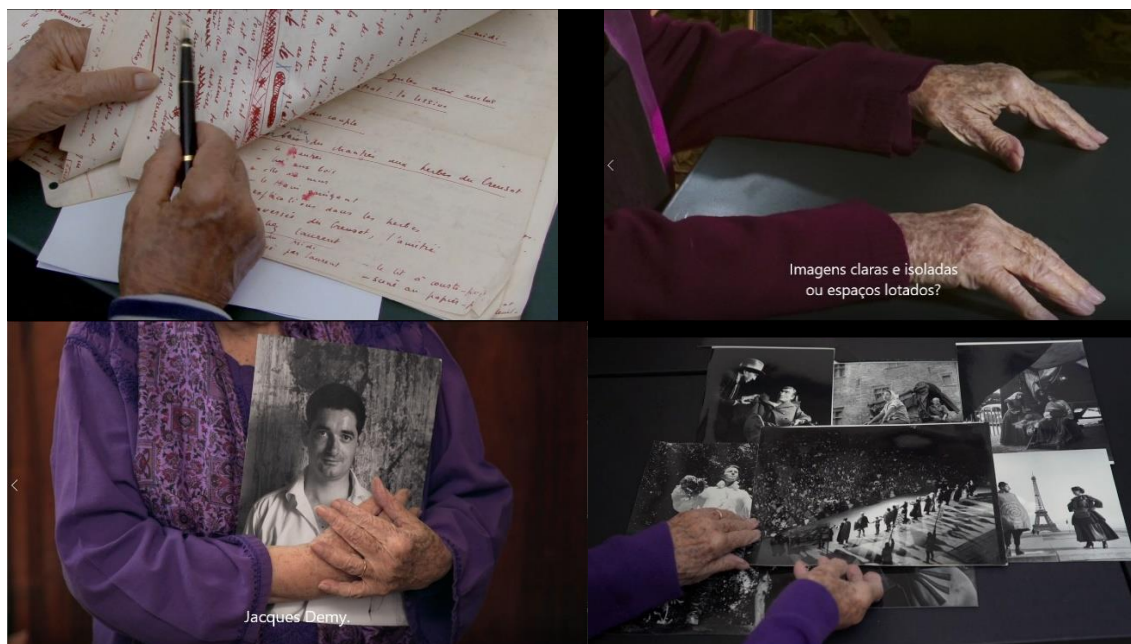
Figura 51: Imagem aérea de Brasília em *Democracia em Vertigem*



Fonte: Netflix

Agnès Varda passa pelo mesmo processo: sua figura pública é preenchida por suas questões pessoais, suas motivações para realizar os filmes. Aproximar-se do filme também pode ser aproximar-se do cineasta. No caso de *Varda*, uma forma de proporcionar isso é através das imagens de suas mãos. Esses planos detalhes são utilizados em meio a planos bem mais abertos, o que faz com que chamem ainda mais atenção. Entramos nos pormenores de seus gestos, nas marcas de sua pele. Suas mãos aparecem folheando o roteiro de *La Pointe Courte*, comentando o início de sua carreira. Depois estão sobre a mesa enquanto ela comenta as escolhas necessárias para realizar os filmes. E ainda, manuseiam as fotografias e expressam seus sentimentos, como ao abraçar a foto de *Jacques Demy*.

Figura 52: As mãos da diretora em diferentes momentos de *Varda por Agnès*



Fonte: Ciné-tamaris

Outra maneira de colocar subjetividade em seus filmes é através da ligação que possuem com os temas e exposição das suas próprias versões dos fatos que abordam. Retomo o conceito de “narrativa de vida”, da autora Resende, que entende o recurso como uma maneira de reforçar o ponto de vista que se pretende abordar, utilizando da experiência própria como recorte de uma realidade social e cultural específica (2015).

Nesse conceito da autora podemos encaixar, além dos filmes que compõem o *corpus* deste trabalho, outros filmes realizados por Agnès Varda e Petra Costa, como *As Praias de Agnès*, *Elena*, *Olhos de Ressaca*. Muitos outros filmes se apoiam neste recurso, de diferentes formas e abordagens, o que mostra uma difusão de apropriação da subjetividade no gênero. O filme pode ser um espaço de confissão, franqueza, aproximação do cineasta com o espectador. Na literatura, Reyes caracteriza esse tipo de exploração da narrativa como uma espécie de sessão psicanalítica que cria “uma relação dialógica na perspectiva Bakhtiniana” (2010). Assim, podem surgir informações a respeito do autor que antes não tínhamos acesso, como sua condição social, a estrutura familiar, seus traumas, contradições e memórias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após nortear este trabalho pela construção da subjetividade das autoras e explorar o uso de suas vozes, colocarei aqui minha subjetividade, como Luiza. Neste capítulo retomo minha “voz-eu” para dialogar com as vozes de Petra e Agnès. Nos filmes que realizei, em dois deles exerci a função de diretora. Um deles ficção, o outro, documentário. Ambos curtas-metragens. Grande parte do meu trabalho foi fazer escolhas. Desde o tema até os personagens, o figurino, o cenário, o enquadramento e depois, na montagem, qual plano, qual tomada, qual trilha sonora. Ter essa experiência me faz compreender melhor o trabalho de Agnès Varda e Petra Costa em seus filmes, mas é só agora que posso dimensionar a subjetividade envolvida nesse processo.

A compreensão sobre como contribuímos e agregamos significados àquilo que realizamos tomou outra proporção. Mesmo já tendo realizado documentário e gostar do gênero há muito tempo, a objetividade continuava centralizando minha visão. A subjetividade estava ali, mesmo ao dirigir, mas era de forma inconsciente. Já havia usado minha própria voz, usado dêiticos que marcam minha personalidade sem compreender como estava enunciando e destacando isso. Este trabalho expandiu a percepção dos limites entre ficção e documentário, elucidou diversas questões que haviam sobre a enunciação e as marcas que podemos deixar em nossos filmes.

Foi fundamental encontrar referências que ampliassem a discussão sobre as possibilidades do documentário. Considerar as relações necessárias, os efeitos de cada escolha, a importância de validar a realidade que registramos a partir de experiências próprias. Conceitos como “narrativa de vida” de Resende (2015) embasaram a leitura para agregar valor a subjetividade e ao olhar pessoal que as autoras colocam, como suas intenções e inspirações ao fazer um filme, ou seu sentimento em relação a situação política do país. A proposta de Metz (2016) de considerar o filme como uma instância enunciativa independente, ligada ao realizador, mas que possui suas próprias possibilidades, foi fundamental para a análise enunciativa que não seria suprida apenas com os conceitos de Benveniste. A partir dessa adaptação do autor foi possível reconhecer as telas secundárias, o olhar para a câmera, as interpelações que Varda e Petra fazem ao público. Benveniste foi fundamental para embasar a enunciação através da narração e de compreender que tudo que produzimos é discurso.

Percebi que os modos de documentário estabelecidos por Nichols (2016) podem ser norteadores, mas ainda não são capazes de incorporar inteiramente os filmes de Petra

Costa e Agnès Varda. As diretoras extrapolam os limites, mesclam modos distintos e exploram as imagens e a narração sem que se possa fazer uma definição única. Como é colocado por Silva (2004) o modo performático abarca uma parcela muito grande da subjetividade do autor, acredito que os filmes analisados vão além. Apesar de terem momentos caracterizados como do modo performático, a subjetividade aparece mesmo em momentos característicos de outros modos. Em *Democracia em Vertigem*, mesmo quando relata os acontecimentos do processo de *impeachment*, em uma frase coloca dêiticos que a destacam na narração. Mescla a simples exposição de fatos do modo expositivo, com suas frases e imagens subjetivas. Acredito que ao expandir o campo teórico, saindo do molde estabelecido por Nichols a percepção sobre o próprio documentário se modifica. Este trabalho ultrapassa o reduto da objetividade ao qual o documentário está resignado há décadas. Varda e Costa incorporam a subjetividade e a feminilidade em uma abordagem que é validada e reconhecida como documentário.

O confronto dos filmes para uma análise evidenciou as semelhanças nos recursos, que vão muito além da utilização da voz feminina que eu imaginava no início do processo. Ambas se colocam no filme através da fala, utilizando dêiticos que evidenciam sua individualidade. As diretoras variam a utilização de voz *out* e voz *in*, mas apenas Costa utiliza a voz *off*. Isso ocorre porque Varda estabelece sua figura desde o início, não há distância entre ela e a narrativa que apresenta. Petra não tem a mesma aproximação, coloca sua imagem de maneira bem mais sucinta, o que provavelmente é devido as diferenças entre os temas. O diálogo entre os filmes é muito profícuo, a subjetividade das diretoras é fundamental na construção das imagens e da narração. Na imagem, exploram diferentes temporalidades e relacionam com o tema dos filmes. Petra aparece desde criança, Varda desde a juventude como fotógrafa. Podemos perceber as diferenças nas cores e cortes de cabelo, no estilo das roupas, na aparência da pele. Assim elas expandem sua participação, oferecendo ao espectador versões que constituem um maior entendimento delas como indivíduos e personagens. Proporcionam a possibilidade de uma aproximação de momentos que eram antes pessoais.

Em mais de uma entrevista Varda é citada como referência para o trabalho de Costa. *As Praias de Agnès* chega a ser colocado como um dos filmes preferidos de Petra durante entrevista para o site *O Cafezinho* (2019). As semelhanças entre os filmes podem ser fruto dessa admiração, mas a diferença entre os temas não a deixa tão evidente em um primeiro momento. Uma faz a retomada da sua carreira, explorando a construção e o

processo de realização; a outra conecta sua história pessoal com a história do país e da democracia. Ambas destacam a figura feminina e exploram seus olhares feministas em uma atitude política como cineastas e mulheres. Os estudos enunciativos foram fundamentais para estabelecer como essa instauração ocorre. É através dos dêiticos na fala, das marcas da enunciação impessoal, da figura delas na tela. Usarem a própria voz, fazer com que o espectador escute sua voz e o que tem a dizer é sua forma de poder.

Agnès Varda e Petra Costa se tornaram referências no documentário e na exploração do olhar feminino. Representam a realidade sem abrir mão de um recorte poético e pessoal, através do relação que fazem entre o tema que abordam e suas imagens de arquivo pessoal e suas opiniões. Encontraram na narração mais uma possibilidade de agregar subjetividade e particularidades às imagens ousadas, pessoais e criativas. Ao longo do trabalho pude ampliar o conhecimento que tinha sobre as obras e o trabalho de ambas, o que aumentou a admiração que nutria por elas. Entendo que, apesar de iniciarem suas carreiras em momentos bem diferentes, as duas precisaram percorrer um árduo caminho até o reconhecimento e escolheram fazer isso destacando seu ponto de vista feminino sobre os temas.

Desenvolver este trabalho não foi fácil. Além de exigir tempo e dedicação, estamos em um ano atípico em que a maior parte do tempo ficamos confinados, restritos aos mesmos ambientes e estímulos. Porém pude encontrar novamente no cinema uma válvula de escape para as tensões externas que nos sufocam. Finalizo este ciclo com muito mais propriedade para falar ou realizar documentários, que sempre foram uma paixão. Expandi minha maneira de compreender os filmes, a narração e a importância de usarmos nossa voz com ousadia para quebrar padrões.

O processo foi engrandecedor, tanto como realizadora, quanto como pesquisadora. Ao longo do curso este último aspecto não é tão trabalhado e neste momento pude desenvolver muito melhor meu aprendizado sobre a estruturação, referenciais teóricos e análise fílmica. Isso foi possível também devido à condução do meu orientador, Josmar Reyes, que desde o primeiro ano do curso se tornou uma referência nos estudos cinematográficos.

Meu olhar como realizadora se modificou, está mais aguçado na interpretação e compreensão de aspectos que compõem o filme. Ao perceber como há nuances que podem ser exploradas, as possibilidades criativas também se expandem. Perceber o papel importantíssimo que Agnès Varda e Petra Costa desenvolvem em seus filmes renova as

esperanças em uma participação igualitária de mulheres dentro do cinema, assim como reforça a competência e ousadia feminina ao exercer a liderança e a criatividade de maneiras tão contundentes.

REFERÊNCIAS

- BENVENISTE, Emile. O aparelho formal da enunciação. In: **Problemas de Lingüística Geral II**. São Paulo: Pontes, 1989. cap. 5. p. 81-92. Disponível em: <<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/gustavonishida/disciplinas/lingua-e-comunicacao/benveniste-%20emile.%20o%20aparelho%20formal%20da%20enunciacao%20-cap.%205.pdf/view>> Acesso em 22 jun. 2020.
- CHION, Michel. **La voz en el cine**. Catedra. Madri, 2004. Disponível em: <https://kupdf.net/download/chion-m-la-voz-en-el-cine_59d4c31c08bbc5db64687287_pdf> Acesso em: 1, jun 2020
- DEMOCRACIA em Vertigem. Direção: Petra Costa. Netflix, 2019. Filme via straming. 121 min.
- BOAVENTURA, Luis Henrique; FREITAS, Ernani Cesar de. A encenação do olhar no cinema da Nouvelle Vague. **Revista Famecos**, v. 21, n. 1, p. 308-328, jan-abr. 2014. Disponível em: < <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.1.14356> > Acesso em: 26 nov. 2020.
- FIORIN, José Luiz. Uma Teoria da enunciação: Benveiste e Greimas. **Gragoatá**, Niterói, v.22, p. 970-985, set-dez. 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/323650548_Uma_teor_da_enunciacao_Benveniste_e_Greimas> Acesso em 26 nov. 2020.
- GAULDREULT, André; JOST, François. **A Narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. **Significação**, v.42, nº 44, p. 339-358, nov. 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434>> Acesso em: 20 jun. 2020
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 16, 2007, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2007. Disponível em : <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf> Acesso em: 21 jun. 2020.

METZ, Christian, **Impersonal Enunciation or the place of the film**. Tradução: Cormac Deane. West Sussex/NY: Columbia University Press, 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6ª ed. Campinas/SP: Papyrus, 2016.

PEREIRA, Juliana Mazza. O documentário Autobiográfico ‘As Praias de Agnès’ e A Manifestação Criativa do Megaenunciador. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 22, 2017, Volta Redonda – RJ. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. 2017. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-1185-1.pdf>> Acesso em 26 nov. 2020.

PEREIRA, Ana Catarina; NOGUEIRA, Juslaine de Fátima Abreu. A reinvenção de si e a construção da alteridade perante o irreversível: O cinema de Petra Costa. **Revista Científica/FAP**, v.18, n.1, p. 1-294, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2309>> Acesso em: 28 nov. 2020.

PIRES, Vera Lúcia; Werner, Kelly Cristini G. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. **Letras**, n. 33, p.145-160, maio 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11926>> Acesso em: 26 nov. 2020

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **O documentário em animação: tenuidade e simbiose entre ficção e não ficção**. Belo Horizonte, 2015. 205 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/EBAC-A46LJH>> Acesso em: 26 nov. 2020.

REYES, Josmar. Le film comme lecteur du texte littéraire: L'Heure de l'Étoile et Les Nuits du Sertão. Lille: Édition Université de Lille(ANRT). 2010

SERRA, Jeniffer Jane. O documentário animado: quando a animação encontra o real. **Rumores**, ano 5, edição 10, p. 238 a 258. 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2011.51262>> Acesso em: 06 jun. 2020.

SILVA, Alexandre Rocha da; LEITES, Bruno Bueno Pinto. A estética do cine-olho nas imagens em protestos. **Famecos**, v. 24, n.1, jan, fev, mar e abr, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24443>> Acesso em: 28 nov. 2020.

SILVA, Patricia Rebello da. **Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=42566> Acesso em: 26 nov. 2020.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. **Morrer, gerar, renascer: Estetização e autorrepresentação nos documentários *Elena e Olmo e a Gaivota***. João Pessoa, 2018. 232 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: < <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/15077> > Acesso em: 26 nov. 2020.

SILVA, Tatiana Levin Lopes da. A “**Cinescrita**” de **Agnès Varda**: a subjetividade incorporada ao campo do documentário. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Faculdade de Comunicação Universidade federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/1149>> Acesso em: 20 jun. 2020.

SPINELLI, Egle Müller. Marcas da enunciação no cinema. **Significação**, nº 34, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68114/70672>> Acesso em: 26 jun. 2020.

VARDA por Agnès. Direção: Agnès Varda. Cine Tamaris, 2019. 115 min.

Women&Hollywood. **Entrevista de Petra Costa sobre o filme *Democracia em Vertigem***. 2019. Postado em: 11 fev. 2019 no Blog O Cafezinho. Disponível em: <<https://www.ocafezinho.com/2019/02/11/entrevista-de-petra-costa-sobre-o-filme-democracia-em-vertigem/>> Acesso em: 28 nov. 2020.