

**Entre a cinescrita e a literatura: a subjetividade e epifania
em Agnès Varda e Clarice Lispector**

*Between kinescript and literature: subjectivity and epiphany
in Agnès Varda and Clarice Lispector*

Ana Karla Batista FARIAS¹
Adriano Charles da Silva CRUZ²

Resumo

O presente texto aborda a subjetividade nas narrativas da cineasta belgo-francesa Agnès Varda e da escritora brasileira Clarice Lispector que sob o viés de um novo olhar no cinema e literatura, alargaram os horizontes da experimentação, contando narrativas sob a perspectiva do olhar autoral e da escrita do eu. Dessa forma, pretende-se identificar as marcas de subjetividade presentes na cinescrita de Varda e na literatura de Lispector investigando o diálogo entre o filme da cineasta, *Cleo das 5 às 7* (1962) e o romance clariceano, *A paixão segundo G.H.* Para tanto, utilizaremos como método uma revisão de literatura, que disserte sobre as narrativas de Varda e Lispector, bem como um recorte analítico e comparativo do filme e escrito *Cleo das 5 a 7* e *A Paixão Segundo G.H.*, a partir dos autores Teixeira (2015), Yakhni (2014), Sant'Anna (2013) e Chklovski (1999), avaliando-se o grau de aproximação das duas artes e o diálogo entre as estilísticas que conectam ambas as autoras.

Palavras-chave: Subjetividade. Cinescrita. Literatura.

Abstract

This text addresses the subjectivity in the narratives of the Belgian-French filmmaker Agnès Varda and the Brazilian writer Clarice Lispector who, under the bias of a new look in cinema and literature, broadened the horizons of experimentation, telling narratives from the perspective of the authorial gaze and the perspective of the author. writing of self. In this way, we intend to identify the marks of subjectivity present in the Varda kinescript and in Lispector's literature investigating the dialogue between the filmmaker's film, *Cleo from 5 to 7* (1962) and the Claricean novel, *A passion according to G.H.* To this end, we will use as a method a literature review, which dissertates on the narratives of Varda and Lispector, as well as an analytical and comparative cut of the film and written *Cleo das 5 a 7* and *A Paixão Segundo GH*, from the authors Teixeira

¹ Mestranda do Programa Multimeios/Cinema Unicamp. E-mail: anakarlac8@gmail.com

² Professor doutor do Programa de Pós-Graduação de Estudos da Mídia (PPGEM/UFRN). E-mail: adrianocruzufnr@gmail.com

(2015)), Yakhni (2014), Sant'Anna (2013) and Chklovski (1999), evaluating the degree of approximation of the two arts and the dialogue between the stylistics that connect both authors.

Key words: Subjectivity. Kinescript. Literature.

Introdução

Esta pesquisa tem como objetivo estudar a subjetividade nas narrativas da cineasta Agnès Varda que se reflete no uso de recursos estilísticos como a voz em primeira pessoa, câmera subjetiva, a presença da cineasta como personagem, entre outros elementos; bem como analisar as marcas subjetivas da escritora brasileira Clarice Lispector, a partir de suas marcas literárias que perpassam por epifanias, transformações internas e sentimentos de estranhamento, característicos de sua escritura intimista.

Considerada uma escritora do mundo das entrelinhas e da introspecção, a literatura de Clarice Lispector, um dos grandes nomes da literatura brasileira da metade do século XX, é um convite para mergulhar no âmago da existência, sobretudo, para lançar-se no universo íntimo das epifanias, estranhamentos, entre outras marcas de subjetividade que caracterizam o eu e voz interior das obras clariceanas. Da escritura da autora, adiver-se que o sentido de epifania se desdobra em diferentes âmbitos: epifanias de beleza, de tédio, de mal-estar, advindas de experiências cotidianas que desembocam em revelações. Segundo Mello (2008), as narrativas em Clarice perpassam por uma gama de epifanias que vão desde uma epifania de beleza a uma epifania corrosiva. “É estar perto do coração selvagem, da vida, é atingir o âmago da existência.”

Epifania, segundo Sant'Anna (2013, p.128), significa revelação, ou seja, um fator externo que transcende e transforma internamente. Crucial para o entendimento da obra Clariceana, epifania é um termo oriundo da Grécia cujo significado, no sentido mítico-religioso, é manifestação divina. Já no aspecto literário, significa algo rotineiro que acaba se tornando uma revelação inusitada. “Em Clarice, o sentido de epifania se perfaz em seus contos e romances a partir de experiências rotineiras: a visão de uma barata, a ida a um zoológico”.

Em consonância com o movimento de subjetivação, bem como com o universo do estranhamento e de uma linguagem metafísica que desnuda a natureza complexa do ser,

está a cinescrita da cineasta belgo-francesa e precursora da *Nouvelle Vague* (movimento artístico do cinema francês), Agnès Varda. A cineasta realizou filmes ficcionais e documentários híbridos, também chamados de cine-ensaios, que dialogam com o seu universo interno e nos quais ela organizou sua subjetividade no intuito de desnudar-se, de falar de si para falar do outro, das pessoas que cruzaram seus caminhos, de lugares e de sua filmografia.

A conjunção entre cinema, escrita e subjetividade é uma estratégia narrativa peculiar de Varda que pode ser auferida, por exemplo, nos filmes *Cleo de 5 à 7*, *As praias de Agnès*, *Os catadores e eu*, *L'opéra-Mouffe*, entre outros, nos quais a escrita cinematográfica expressa uma voz que ecoa de dentro para fora. Consoante apregoa Silva (2015), a filmografia de Varda traz um olhar pessoal para a realidade retratada. Em *Os Catadores e Eu*, a título de exemplo, a cineasta escolhe uma abordagem subjetiva para discorrer sobre como os restos e sobras da sociedade são administrados, esquecidos ou ressignificados.

Varda retrata um fato do mundo histórico a partir de suas impressões, de sua voz e de um eu narrador em um movimento de interação com esse mundo. Como elucida Nichols (2007, p. 44), “o nós falamos sobre nós para vocês foi uma estratégia narrativa encontrada pelas minorias sociais e políticas para se autorrepresentar no campo cinematográfico”. Assim sendo, a cinematografia vardiana é centrada na mesclagem de som, imagens e ideias que seguem um fluxo de pensamento, evidenciando a subjetividade da cineasta que fala de si em um movimento de travessia do individual em direção ao coletivo. Ou seja, uma cinescrita costurada por meio de encontros, amigos, sua carreira e pessoas que marcaram sua trajetória, descortinando o cinema como um lugar de construção de afetos.

Para o desenvolvimento da atual pesquisa, optamos por examinar o uso da subjetividade como estratégia narrativa nas obras: o filme de Varda, intitulado *Cleo de 5 às 7* (1962), fazendo intercalações com o romance clariceano, *A paixão segundo G.H.*, bem como verificar os processos de significação representados pela correlação entre a literatura de Clarice Lispector e a cinescrita de Agnès Varda, investigando que o diálogo entre cinema e literatura transita entre si, não descaracterizando as duas linguagens. Para tanto, realizou-se a análise fílmica da cinematografia de Varda, bem como um estudo comparativo das marcas de subjetividade, epifanias e estranhamentos presentes nas narrativas da cineasta e da escritora, com fulcro nos conceitos de subjetividade de

Teixeira (2015) e Yakhni (2014), epifania de Sant'Anna (2013) e Mello (2008), bem como de estranhamento de Chklovski (1999).

O presente estudo investiga como a subjetividade do olhar entrelaça as narrativas da cineasta e escritora, ora citadas, usando de linguagens diferentes e complementares para falar para dentro. Dentre os procedimentos metodológicos, foi feita uma revisão bibliográfica sobre as narrativas de Agnès Varda e Clarice Lispector, buscando investigar a conexão das narrativas e estética de ambas, a partir da análise fílmica e cultural da cinescrita de Varda, bem como da escritura de Clarice.

Os objetivos específicos consistem em investigar a subjetividade, epifanias, estranhamentos e procedimentos estilísticos presentes na cinescrita de Varda e na literatura de Lispector a partir do estudo das supracitadas obras de ambas autoras, bem como investigar como a subjetividade do olhar entrelaça as narrativas da cineasta e escritora.

A escolha pela temática da atual pesquisa justifica-se face ao interesse em investigar o diálogo existente entre a cinescrita de Varda e a escrita Clariceana a partir do processo de subjetivação e interioridade de sentimentos que marcam as narrativas de ambas. O que impulsionou também a escolha do tema foi o interesse em buscar possíveis congruências significativas entre as linguagens cinematográfica e literária, traçando reflexões sobre o despertar de um novo olhar no cinema e literatura, a partir do entrelaçamento das obras dessas duas mulheres que romperam com estruturas narrativas concencionais.

O cine-ensaio de Varda e a literatura ensaística de Clarice como transgressão

Desde os primórdios do cinema que tem os irmãos Lumière como prováveis pioneiros, em 1895, perpassando pelas vanguardas artísticas da década de 20, o advento do som e da montagem, o despontar dos cinemanovistas nas décadas de 50 e 60; até os dias hodiernos com o surgimento das novas tecnologias; o cinema foi mesclando diferentes expressões artísticas e experimentando linguagens. “o cinema foi desde o seu começo uma arte impura, combinada por elementos deslocados de outras artes”. (TEIXEIRA, 2015, p. 164). Assim, a linguagem cinematográfica é herança de uma relação dialógica e intersemiótica com outros campos do saber e das artes.

Entre as décadas de 10 e 20, a título de exemplo, Stam (2003) ensina que o mundo vivenciou o ápice do experimentalismo nas artes em face do período das vanguardas

históricas. Outra mudança crucial na história do cinema foi o advento, em 1927, do cinema sonoro que dividiu opiniões no mundo inteiro e suscitou questionamentos acerca da descaracterização ou não da essência do cinema a partir da chegada do som. Já nos fins dos anos 50 e início dos anos 60, o movimento do autorismo também chamado de política do autor passou a concentrar as atenções da teoria do cinema. “O cineasta e romancista Alexandre Astruc preparou o caminho para o autorismo onde sustentou que o cinema estava se transformando em um novo meio de expressão análogo ao romance”. (STAM, 2003, p. 84). Considerado o teórico que cunhou o termo câmera-caneta, Astruc, defendia que o cinema era uma arte equivalente à literatura, sendo o precursor da política do autor. O autorismo foi sobremaneira adotado pela Nouvelle Vague francesa, com destaque para a mãe do movimento artístico francês, Agnès Varda. Antes de lançar o seu primeiro filme *La Pointe Courte*, a cineasta declarou que pretendia produzir um filme tal qual se escreve um livro, com a mesma liberdade de criação.

Fugindo das estruturas narrativas do cinema clássico, Varda realizou um cinema de vanguarda com liberdade de estilo, contando histórias que refletem fatos históricos, costuradas por suas impressões pessoais. O hibridismo característico de seus procedimentos estilísticos e estratégias de abordagem se pode chamar de um cinema-ensaístico. O ensaio no cinema, segundo Teixeira (2015), tem um caráter fugidio enquanto conceito e demarcação de um lugar, podendo-se situá-lo como um quarto domínio entre a ficção, o documentário e o experimental.

O ensaio é avesso a toda sistematização, constituindo-se como uma espécie de selvagem em exercício da abstração. Ele começou a inscrever seu potencial no horizonte cinematográfico desde os anos de 1920, quando poderia ter se estabelecido como quarta dimensão ontológica do cinema, conjuntamente com outras três que se afirmaram. Mas teve de esperar a emergência do cinema moderno a partir do qual vai começar a ganhar corpo. (...) as relações entre os três domínios sofrem grandes alterações: a partir do movimento neorrealista seguido pelo cinema de autor, nouvelle vague e cinemas novos. A ficção começa a voltar-se para o espelho do documentário, intensificando suas trocas com ele, que inaugura novas estilísticas cada vez mais contaminadas por procedimentos do experimental(.). (TEIXEIRA, 2015, p. 187).

A cinematografia de Varda é composta por ficções contaminadas por elementos documentais e documentários híbridos nos quais a relação entre subjetivo e objetivo se subverte, apresentando fronteiras que delimitam o real e imaginário cada vez mais

flexíveis. Conforme elucida Cruz (2014, p. 04), “no documentário, com sua vontade de verdade, as fronteiras entre o representado e imaginário fílmico se confrontam e promovem questões de ordens filosóficas, estéticas e existenciais”.

A autorreflexividade, o acaso, o transitório, a mudança de percurso, a colagem, a presença da cineasta na própria trama e o ponto de vista da realizadora são alguns dos procedimentos estilísticos usados por Varda, que é na maioria das vezes, diretora, roteirista, narradora e personagem de seus filmes. Tanto que no documentário híbrido *Os Catadores e Eu*, Varda se coloca como personagem, se autodenominando uma catadora de imagens: “Cato as coisas do mundo e devolvo o que vejo colocando minha sensibilidade”. (*Os catadores e eu*, 2000). Já em *Cleo de 5h à 7h*, a troca entre as linguagens ficcional e documental também ocorre. O olhar da personagem e seus sentimentos vão costurando a narrativa que se inscreve no contexto do íntimo e da subjetividade. Além de apresentar procedimentos típicos do documentário em sua mise-en-scène: a filmagem se dá no espaço das ruas com seus transeuntes e não em um estúdio, bem como o nome do personagem Antoine é o mesmo do ator que o encena (Antoine Bourseiller), o que é característico da narrativa documental. Ademais, era típico dos movimentos cinemanovistas como Nouvelle Vague francesa, Neorealismo italiano, Cinema Novo, entre outros, injetarem elementos documentais em filmes ficcionais como modo de renovação formal e estética.

O cinema de Varda, portanto, parece lutar para escapar da limitação de um gênero e fugir das amarras do formato clássico. Quem também escapa a uma maneira hegemônica de narrar histórias é a escritora Clarice Lispector. A subjetividade, as experimentações estéticas e o intimismo peculiares da estilística de Clarice, lança a sua escritura no território do ensaio literário, sobretudo, no que tange as obras da escritora que não se classificam em um gênero definido. Nos dizeres da própria escritora “inútil querer me classificar, eu simplesmente escapulo, gênero não me pega mais”.

A década de 70 representou o ápice de uma escrita clariceana mais inclinada para uma ambiguidade de forma, contando narrativas, que muitas vezes, não se encaixavam como romance, conto ou novela em face de uma profícua experimentação de linguagem e expressão. Conforme apregoa Silva (2013), as classificações da obra *Água Viva* vão de romance a ensaio, passando por classificações ambíguas como ensaio autobiográfico ou prosa lírica.

A subjetividade, epifanias e estranhamentos de Cleo e G.H.

Clarice e Varda contam narrativas sob a perspectiva do eu. O que se pode denominar de escrita de si. Consoante elucidada Foucault (1992), a escrita de si, associada ao exercício do pensamento, configura-se na “expressão dos pensamentos que ficaram gravados na alma do autor”. Assim sendo, a filmografia de Varda é irrigada de uma abordagem narrativa em que a cineasta reflete a realidade a partir de suas impressões pessoais, de sua visão particular de mundo, construindo narrativas costuradas para dentro. Já a escritura de Clarice também é permeada de autorreflexividade, do eu assumindo a condução da narrativa ao percorrer um movimento que leva o dentro para fora e o fora para dentro. Assim, as formas de enunciar de Varda e Clarice abrem margem para reflexões acerca dos processos de subjetivação, sendo crucial entender a definição de subjetivação.

A subjetivação sequer tem a ver com a pessoa: é uma individuação, particular ou coletiva que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito. Uma narrativa autorreferenciada sugere um deslocamento de ponto de vista de um fora para um dentro, situando o filme como território onde se produz, que se constitui como criação de algo, como gestação de uma reflexão e sua forma(...). (TEIXEIRA, 2015, p. 276).

A subjetividade como estratégia narrativa na cinematografia de Varda pode ser percebida em *Cleo de 5h à 7h*, *Os Catadores e Eu*, *As Praias de Agnès*, *Varda por Agnès*, *Ulysse*, *Visage Vilages*, entre outros. Em 1954, Agnès Varda lançou o seu primeiro filme, *La Pointe Courte*, considerado o precursor do movimento vanguardista francês Nouvelle Vague em face da sua liberdade de estilo e forma.

Segundo Yakhni (2015), o uso da subjetividade como procedimento estilístico é conceituado por Pasolini como cinema de poesia, tratando-se da imersão do autor na alma do personagem. Já a possibilidade estilística de libertar a voz autoral, subvertendo o formato tradicional da narrativa, é chamada de subjetiva indireta livre. De acordo com Yakhni (2015, p. 254), “no cinema, a expressão dessa voz interior requer uma estilística que venha se consubstanciar numa câmera que se faça sentir, em contraposição ao cinema clássico”. Lançando mão do processo de subjetivação, o cinema vardiano se apresenta como reflexão sobre o mundo, a partir do olhar intimista da cinescritora, que

se utiliza de experimentações de linguagem e liberdade de expressão para inovar e criar narrativas onde não há mais fronteiras entre documentário e ficção, real e imaginário. Somente pontes. Assim, a subjetividade como estratégia narrativa dos filmes da cineasta pode ser verificada na presença da cineasta na tela, o texto em off, a narração em primeira pessoa, a câmera subjetiva, a quebra de narrativa, momentos digressivos, entre outros recursos que marcam a abordagem subjetiva da filmografia de Varda. Como elucida a própria cineasta em *As praias de Agnès*, “dessa vez, para falar de mim pensei: se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, se abrissem a mim encontrariam praias”. (*As praias de Agnès*, 2011).

O filme *Cleo das 5 às 7*, ambientado na França de 1962, trata do drama vivenciado pela protagonista Cleo, uma cantora, oriunda de uma classe privilegiada, que suspeita está com câncer e no lapso temporal das 5h às 7h vivencia a tormenta da iminência da morte. Em consonância com outras personagens da filmografia vardiana, Cleo sente-se solitária, segue sozinha e se reconstrói. Varda apresenta como personagem protagonista uma mulher com uma beleza chamativa que vivencia Cleo, interpretada pela atriz Corinne Marchand.

No primeiro momento do filme, antes de Cleo ser tomada pelo seu episódio de epifania cotidiana, a vestimenta, a peruca usada por ela, bem como os elementos fílmicos como cenário, o olhar das pessoas sempre voltados para a personagem conduzem a uma percepção errônea do espectador e intencional por parte da realizadora, de projetar uma visão supérflua de Cleo. Na tentativa de reduzi-la ao rótulo majoritariamente atribuído à mulher pela cinematografia da época, a saber: a mulher bela, sedutora e voltada para o mundo circunscrito da domesticidade e do interior da casa.

Contudo, após o processo dolorido que conduz Cleo a experimentar a sua epifania individual que lhe toca e faz doer, mas lhe transforma (o episódio epifânico encontra seu auge no filme no momento em que Cleo canta *Sans Toi*), ela se redescobre, emergindo a imagem da mulher que nega o paradigma feminino imposto pelo patriarcado para as mulheres da época. O mundo e a identidade da Cleo que a limitava a ser só bonita e mimada ruíram e ela deixa de configurar, na narrativa, a imagem da mulher como objeto passivo do olhar.

A epifania, presente nas narrativas de Varda e Clarice, significa um fator externo e banal que nos transforma. Segundo explica Mello (2008), epifania é o êxtase de dizer o

indizível, de buscar a plenitude das coisas na palavra. De corporificar o sumo da existência por meio de experiências diuturnas que são reveladoras de verdades antes não observadas. É a partir da experiência condoída de estar doente e do receio da iminência da morte que Cleo vivencia sua epifania, despindo-se de acessórios e vestes luxuosos para autossimplificar-se e lançar-se às ruas, carregando sua subjetividade, seus medos e suas dores. Um olhar marcado pela ambivalência da interioridade de seu universo íntimo e a exterioridade da rua, do mundo externo com os quais ela se conecta. Segundo Tainah Negreiros Oliveira (2018), as mulheres de Agnès Varda necessitam estar na rua e ter seu ponto de vista evidenciado. Cleo vai para a rua e lança um olhar sobre o mundo que a transforma gradualmente.

Quando o sufocamento do pavor da morte e da solidão começa a lhe pesar, ela decide sair de casa e caminhar errante pelas ruas, despindo-se dos acessórios e da vestimenta suntuosa que usava de praxe. Opta, então, por trajar um vestido preto que segundo ela mesma, combinava mais com seu estado de espírito. Aqui, percebe-se que a cor preta condiz com as implicações psicológicas da personagem.

Na trama, o cenário escolhido, sempre remetendo ao uso de espelhos, dialoga com a atmosfera emocional da ação, refletindo o drama da personagem. O espelho reflete a sua imagem e sua subjetividade, corroída pela angústia e pelo processo de autodescoberta. Em trecho a posteriori do filme, após reencontrar uma amiga na rua, aquela deixa cair displicentemente um espelho da bolsa através do qual Cleo fita sua imagem fragmentada, em pedaços como o espelho quebrado. “O espelho, janela aberta para um mundo misterioso e angustiante (...)”. (MARTIN, 2013, p. 71).

Em outro momento, vagando pelas ruas (aqui se percebe a dualidade do movimento interno, da casa, da subjetividade para a exterioridade das ruas, do espaço público), ela observa a sua imagem refletida em uma vitrine e diz: “eu achava que todo mundo olhava para mim, mas só eu olho para mim”, auferindo-se que Cleo começa por meio da epifania corrosiva a trazer o olhar de fora para dentro a partir da desfamiliarização do olhar para se autoconhecer. Embora estivesse outrora cercada de companhia, reside na personagem uma profunda solidão, não preenchida pelas relações humanas frágeis e superficiais de antes.

Na cena seguinte, ela se depara com um aglomerado de pessoas observando um artista de rua engolindo sapos e acabando por regurgitar, o que provocou uma reação de estranhamento e náusea na protagonista, perceptíveis no olhar de espanto e desconforto

de Cleo. O que pode ser interpretado como a rejeição do que se é estranho. Porém, é o estranho na ordem do que lhe é familiar que assusta e causa maior perplexidade. Haja vista que aquele homem que lhe causara ojeriza, engolindo sapos também era ela, iniciando-se um processo condoído de autorreconhecimento. Na presente narrativa cinematográfica, o tempo não exerce a função apenas cronológica, mas psicológica. O curto lapso temporal das 5h às 7h reveste-se de uma infinitude porque assinala o tempo de vida de Cleo, correspondendo também ao tempo de sua transformação, da morte simbólica para o renascimento. Nos dizeres da cineasta em seu filme testamento *Varda por Agnès, Cleo de 5 à 7* funde o tempo objetivo, também chamado de cronológico e mecânico com o tempo subjetivo. O tempo objetivo é representado pelos relógios espalhados no set de filmagem e o tempo subjetivo corresponde ao emaranhado de sentimentos experimentado por Cleo.

Somente quando a protagonista se desvia da rotina que traça sua moldura, da projeção do que os outros fazem dela e da própria percepção que tinha de si e do seu entorno, ela consegue se desolhar para alcançar um olhar inaugural, de quem se descobre pela primeira vez. Tanto que Varda declara em *Varda Por Agnès* ter dividido a trama, ora analisada, em dois momentos: a mulher que vê e a mulher que é vista. A canção *Sans Toi*, interpretada por Corinne Marchand, é o episódio divisor de águas entre a primeira parte: quando se tem a figura de Cleo voltada para a contemplação, para o lugar-comum de como a mulher costumava ser representada no cinema; e a segunda parte em que se vislumbra uma Cleo que subverte os papéis sociais e rótulos que lhe são atribuídos. Aqui se tem uma personagem tipicamente vardiana: a mulher livre que contesta e rejeita o seu lugar social no mundo.

As epifanias, estranhamento e o olhar inaugural (olhar e entusiasmo de quem descobre o mundo ao redor pela primeira vez) também são constantes nas narrativas literárias de Clarice Lispector, condizentes com sua escrita intimista e profunda, capaz de transcender. Introspectiva, Clarice colhe de sua experiência pessoal a fonte para a criação ficcional. O sentimento de estranheza, o estar de fora, percorrem as obras claricianas que estão centradas na complexidade e busca dos mais profundos mistérios humanos, nas palavras da autora, “enquanto eu tiver perguntas e não respostas, continuarei a escrever”. Os escritos de Clarice nos dizem muito, mas também gritam sobre ela mesma, revelando a sua interioridade. Nascida na Ucrânia e vindo residir aos

dois anos de idade no Brasil, o nomadismo de Clarice sempre caracterizou sua diáspora pessoal.

Nasceu em 1920, na Ucrânia, enquanto a família emigrava, fugindo da violenta perseguição aos judeus, causada pelos pogroms e pela guerra civil deflagrada pela Revolução Bolchevique, em 1917 (...). Em 1924, os Lispector se mudaram para Recife, onde havia outros familiares e mais oportunidades de trabalho para o pai, que era mascate. (AMARAL, 2017, p.18).

Em a Paixão segundo G.H., a personagem protagonista a quem fora atribuída a denominação de G.H. é uma escultora, oriunda da classe média e dona de casa que estranha e rejeita o mundo que fora socialmente designado para ela, segundo os imperativos da normatividade e papéis sociais hegemônicos. O grande problema é que ela não cabia tal qual uma espécie de sobra, de fluidez e esbarrotamento. As personagens claricianas e vardianas têm tamanha profundidade que o mergulho em si é denso e causa sufocamento. Acrescente-se ainda que a ausência de ação em uma trama onde quase nada acontece é uma constante nas narrativas literárias de Clarice porque o acontecer se dá internamente, assim como são uma marca literária da autora a atemporalidade das histórias e a existência de personagens sem nomes, perceptíveis na obra analisada.

Ela vive sozinha na cobertura de um apartamento de classe média alta e sempre prefere a moderação. É escultora amadora, dedica-se a produzir formas que lhe dão nada mais que um leve prazer estético. Trata-se enfim de um ser humano reificado, uma espécie de contorno sem conteúdo, alguém que vive entre aspas, ou seja, com uma aspa em cada lado de si, como uma citação de si própria, uma moldura à espera de substância. (AMARAL, 2017, p. 82).

Imersa em seus pensamentos, G.H. que havia demitido a empregada presta-se a fazer uma atividade rotineira, banal, limpar a casa, quando se depara com o quartinho, outrora, ocupado pela empregada que se encontrava impecavelmente limpo e organizado. Contudo, ao abrir o armário ela se coloca diante de uma experiência comum, mas que vai bagunçar a sua vida, constituindo a revelação cotidiana, ou seja, a sua epifania individual: dá de cara com uma barata. Ela tenta, sem êxito, matar o inseto e acaba por engoli-lo.

A partir de um episódio doméstico, a personagem é atravessada por momentos de estranhamento que desembocam na sua transformação interna, representada na ingestão

da barata. Clarice Lispector convida-nos a refletir sobre o estranhamento que pavimenta o caminho necessário para enxergar o outro, a perspectiva do que nos é oposto. A teoria do Estranhamento nas artes, de uma maneira geral, tem sua origem na literatura, através do texto “A arte como procedimento” (Chklovski, 1917) em que se apregoa que onde houver arte está inerente o sentimento de estranhamento e a desfamiliarização como procedimentos gerais da arte.

O outro em *A paixão segundo G.H* está radicalmente materializado na barata, que provoca a sensação de rejeição e estranhamento por se tratar de um inseto repulsivo. Contudo, é no instante em que ingere a barata que G.H. se reencontra e volta a se pertencer, incorporando a alteridade do outro (a barata) para dentro dela, de si mesma.

Pois o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano. Não, não havia sal naqueles olhos. Eu tinha certeza de que os olhos da barata eram insossos. Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que eu chamava de nada. Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender- era o insosso. O que eu toda não conhecia- era o neutro. (LISPECTOR, 2009, p. 84).

No que tange ao entranhamento, marcante nas obras, ora analisadas, de Varda e Clarice; estranho significa aquele que não pertence, que está de fora em relação a um grupo, a um lugar. Assim, aufere-se que as personagens Cleo e G.H. inserem-se como “estrangeiras”, aquelas que vagueiam sem encontrar seu lugar por serem essencialmente transgressoras e estarem em vias de rupturas. Em muitas passagens, Cleo e G.H. parecem mover-se no sentido de sair do próprio corpo para se enxergar de fora. O sentimento de estranhamento antecede a epifania individual, resultando na travessia de uma visão banal para um momento de transformação interna, de renascimento e ressignificação do olhar: o desolhar para olhar pela primeira vez.

Tanto em Varda como em Clarice, as personagens femininas vivem um nomadismo interior e costumam subverter os paradigmas de mulher ideal traçados pelo patriarcado. E exatamente por não se encaixarem e encontrarem seu lugar no mundo, as personagens de ambas vivem à margem. Estão imbuídas pelo sentimento de não pertencimento, sendo assim personagens deslocadas, não integradas, excluídas. Daí, insurge o sentimento de estranhamento tão presente no universo interior de Cleo e G.H., a sensação de ser uma estrangeira, de não caber naquele lugar social e status quo, como

também não caber em si mesma, tamanha a densidade das personagens femininas de Varda e Clarice Lispector.

Desta feita, Cleo e G.H. têm vozes e olhares que se entrecruzam ao traçarem, cada uma ao seu modo, os percursos de aprendizagem, de autodescoberta, em face do incômodo gerado pelo não pertencimento a um lugar, a um rótulo, a uma medida, a um papel social. Desprovidas do que é mensurável e divisível, elas seguem em direção ao que acreditam, tornando-se artífices do próprio lugar e papel que criaram para si mesmas.

Conclusão

O intento do presente trabalho não é uma tentativa de comprovar a influência de Clarice Lispector nas obras cinematográficas de Agnès Varda, tampouco o contrário. Mas lançar o desafio de mostrar o quão as narrativas dessas duas artistas que se dedicaram a trincheiras diferentes (cinema e literatura) e criaram no âmbito de suas expressões artísticas, novos paradigmas; podem se emaranhar. As experiências pessoais ancoram a escritura de Clarice Lispector e a cinescrita de Varda que têm suas narrativas entrelaçadas através da ruptura de formatos clássicos de abordagens, o olhar feminino e a subjetividade como semelhanças.

Aqui, o cinema e a literatura se lançam como reflexão sobre o mundo, a partir dos olhares intimistas de ambas, que recorrem à liberdade de expressão para criar histórias onde não há muros entre real e imaginário. Aqui é aberta a possibilidade de diálogo entre cinema-ensaio e a literatura ensaística que se complementam e se entrecruzam, haja vista que os saberes não precisam ficar encerrados em um campo fechado.

Ante o exposto, aufere-se ainda que Varda e Clarice foram transgressoras, experimentando linguagens, tornando complexo estabelecer limites e classificações para suas obras. Elas romperam com a forma da verdade no intuito de substituí-la por potências de vida profundas, buscando brechas para dizer o indizível. Por fim, pode-se apreender por meio das obras de Clarice e Varda, o quanto elas contribuíram para que aqueles que vivem à margem do patriarcado e do capitalismo, do sistema normativo hegemônico da sociedade, os estrangeiros que não se encaixam ou não encontraram seu lugar ao sol, pudessem romper o silêncio e ecoar a sua voz.

Afinal, o mergulho nas questões metafísicas que a cinematografia de Varda e a literatura de Clarice nos propicia, nos orienta ao aprendizado da necessidade de se afinar o olhar para compreender que a falta e a incompletude, na realidade, não estão no outro, na alteridade propriamente, mas está em todos nós, na lacuna que habita o âmago de nossas existências. Assim sendo, é preciso transcender e descolonizar o olhar para enxergar. Vez que só existimos pelo olhar do outro e o outro nos ajuda a ser.

Referências

- AMARAL, Emília. **Para amar Clarice**: como descobrir e apreciar os aspectos inovadores de sua obra. Barueri, SP: Faro Editorial, 2017.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da Literatura. Lisboa: Edições 70, 1999.
- COPYSPIDER - Intro. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WV7vq5g_DQM. Acesso em: 30 ago. 2016.
- CRUZ, Adriano Charles. A identidade do documentário Elena. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 3, ed 5, p. 03-16, jan.-jun. 2014.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Caminhos do conto brasileiro**. Ciênc.let., Porto Alegre, n.34, p.9-21, jul/dez. 2008.
- Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação/ Jorge Duarte, Antonio Barros-organizadores. 2.ed.4. Reimpr.- São Paulo: Atlas, 2010;
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- PANOFKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes**: conceitos e metodologias. In: VI Congresso SOPCOM, 2009, Universidade da Beira Interior. Lisboa.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

SILVA, Edson Ribeiro da. **A identidade do autor na narrativa autobiográfica:** água Viva como possibilidade de indefinição do pacto de leitura. Scripta Uniandrade, Curitiba, v.11, n.1, p. 09-30, 21 jun. 2013.

SILVA, Tatiana Levin Lopes da. **Estratégias de aproximação:** as vozes de Agnès Varda no documentário Os catadores e eu. EDUFBA, Salvador, p. 183-195, 2015.

SOUZA, Tainah Negreiros Oliveira de. **A vida e a obra de Agnès Varda em As praias de Agnès** (2008). 165. Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais- Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O ensaio no cinema:** formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Agnès Varda:** o documentário como escrita para além de si. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2014.

Filmografia

VARDA, Agnès. Diretora. **La pointe courte**, 1954, França/Preto e branco, Ciné Tamaris, Paris Films, 89 min.

VARDA, Agnès. Diretora. **Lopéra-mouffe**, 1958, França, Preto e branco, Ciné Tamaris, Paris Films, 16 min.

VARDA, Agnès. Diretora. **Cléo de 5 à 7**, 1962, França, Itália/Preto e branco, Cor, Ciné Tamaris, Rome-Paris Films, 90 min.

VARDA, Agnès. Diretora. **Uma canta, a outra não**, 1976, França, cor, Ciné Tamaris, Paris Films, 110 min.

VARDA, Agnès. Diretora. **Sem teto, nem lei**, 1985, França, cor, Ciné Tamaris, Paris Films, 105 min.

VARDA, Agnès. Diretora. **Os catadores eu**, 2000, França, cor, Ciné Tamaris, Paris Films, 122 min.

VARDA, Agnès. Diretora. **As praias de Agnès**, 2008, França, cor, Ciné Tamaris, Paris Films, 110 min.

VARDA, Agnès. Diretora. **Varda por Agnès**, 2019, França, cor, Ciné Tamaris, Paris Films, 120 min.