

A DIREÇÃO DE ARTE COMO ESTÉTICA PERFORMÁTICA EM DOCUMENTÁRIOS DE AGNÈS VARDA – REALIDADES DE ARTIFÍCIO

Production design as performative aesthetics in Agnès Varda documentaries – Realities of artifice

La dirección de arte como estética performativa en documentales de Agnès Varda – Realidades de artificio

Mariana Souto¹
Rafael Rocha²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14420

Resumo: O artigo se propõe a promover interseções entre dois campos raramente relacionados nos estudos de cinema: o documentário e a direção de arte. Tendo como objeto a obra da cineasta Agnès Varda, investigamos a influência dos artifícios ficcionais e performáticos na superação das estruturas mais convencionais do documentário. No mesmo passo, analisamos a maneira como a direção de arte promove intervenções e encenações do real, em especial nos curtas *Do lado da Riviera* (1958) e *Tio Yanco* (1967).

Palavras-chave: cinema documentário. Direção de arte. Documentário performático. Agnès Varda.

Abstract: The article proposes to promote intersections between two fields rarely related in film studies: documentary and production design. Having as object the filmmaker Agnès Varda's work, we investigate the influence of fictional and performative artifices in overcoming the more conventional structures of documentary. At the same time, we analyze the way in which art direction promotes interventions and stagings of the real, especially in the short films *Along the coast* (1958) and *Uncle Yanco* (1967).

Keywords: documentary cinema. Production design. Performance documentary. Agnès Varda.

Resumen: El artículo se propone promover las intersecciones entre dos campos pocas veces relacionados en los estudios cinematográficos: el documental y la dirección de arte. Teniendo como objeto la obra de la cineasta Agnès Varda, investigamos la influencia de los artificios ficcionales y performativos en la superación de las estructuras más convencionales del documental. Al mismo tiempo, analizamos la forma en que la dirección artística promueve intervenciones y puestas en escena de lo real, especialmente en los cortometrajes *Al lado de la Riviera* (1958) y *Tío Yanco* (1967).

Palabras-clave: cine documental. Dirección artística. Documental de performance. Agnès Varda.

¹Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais com pós-doutorado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, professora do curso de Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília – DF, Brasil. mariana.souto@fac.unb.br | <https://orcid.org/0000-0002-4914-2988>.

²Estudante de Comunicação – Audiovisual da Universidade de Brasília – DF, Brasil. rafael.rocha_19aud@fac.unb.br | <https://orcid.org/0000-0003-3770-8507>.

Introdução

Historicamente, percebemos a hegemonia de um pensamento maniqueísta que situa ficção e documentário como polos radicalmente opostos no cinema, sendo o documentário aquele que mais se nutriu da rigidez conceitual e analítica do pensar cinematográfico, especialmente dominada pelas características do documentário expositivo (Nichols, 2005). As imbricações, tanto de elementos próprios das práticas ditas ficcionais dentro do documentário como vice-versa, mostram-se intensos desde os primórdios do cinema (Ramos, 2008). Muitos dos primeiros documentários foram concebidos sob uma ótica aparente de restrita objetividade, mas suas formas de linguagem utilizavam elementos caracteristicamente atribuídos a criações ficcionais, como interpretações ensaiadas, utilização de objetos e itens cenográficos estranhos ao ambiente representado no filme, entre outros.

Desde *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), considerado o primeiro longa-metragem documental, somos apresentados a encenações, assim como o documentarismo inglês capitaneado por John Grierson lançava mão de reconstituições de ações em estúdio. A fabricação de cenas e a direção de atores/personagens eram, na maioria das vezes, tentativas de contornar adversidades ou de produzir imagens verossímeis de eventos impossíveis de serem registrados no mundo, seja por limitações da tecnologia da época (como a filmagem de carteiros distribuindo cartas em um vagão em movimento, reconstruída em estúdio em *Night mail*, Harry Watt e Basil Wright, 1935) ou porque os eventos já não mais aconteciam naquele tempo (como a caça a morsas com arpão, uma prática dos antepassados de *Nanook*) (Da-rin, 2004).

Neste artigo buscamos, por outro lado, encenações ou intervenções que se forjam com intuítos diferentes. A ficção é mobilizada não no sentido de reconstruir uma realidade e tornar sua

representação convincente, “disfarçada de real” e envolvente para o público, como em Flaherty ou na escola inglesa, mas mais próxima da vontade de fabulação e incorporação da imaginação na realidade desenvolvidas por Jean Rouch e o cinema-verdade. A direção de arte, departamento tão associado à ficção, comparece no documentário trazendo novas perspectivas e se somando ao desejo de experimentar e jogar com a representação. Se no documentário expositivo, ainda hoje hegemônico mundialmente, a imagem por vezes fica relegada a segundo plano, apenas ilustrando uma retórica que se constrói de maneira verbal, aqui ela se afirma em plena plasticidade e potência estética. Se lá a “voz de Deus” das narrações pretensamente objetivas e desencarnadas, aqui a voz pessoal de um artista que se posiciona, se autorrepresenta e imprime no filme sua visão singular de mundo.

No contexto deste artigo, abordaremos as contribuições ficcionais e o olhar da direção de arte na obra de Agnès Varda, cineasta amplamente reconhecida no campo do documentário³, cuja obra não esconde traços de sua autoria e perspectiva singular. Em especial, procederemos à análise de dois de seus curtas-metragens – *Do lado da Riviera* (1958) e *Tio Yanco* (1967). Como pensar a encenação e o artifício, mais habituais no campo da ficção, no documentário? Como a cineasta lida com esses aspectos performáticos e o que isso traz ao seu cinema? Em particular, como observar o uso intencional de cores, de intervenções cenográficas e das noções de composição nestes filmes documentais?

³ Embora tenha também filmes expressivos no campo da ficção, como *Cléo das 5 às 7* (1962), *As duas faces da felicidade* (1965), *Os renegados* (1985), entre outros.

Afastando-se do modo expositivo, portanto, esta pesquisa se debruça sobre documentários que se afinam especialmente com os modos reflexivo e performático⁴ (NICHOLS, 2005) que, em muitos casos, apropriam-se de artifícios ficcionais. A construção da autorrepresentação e da auto *mise-en-scène* (Comolli, 2008), a observação poética da realidade e a visão lúdica e bem-humorada do mundo compõem uma coleção de aspectos a serem observados e analisados.

Documentário e direção de arte?

Para essa dita linguagem hegemônica do documentário, a direção de arte inexistente ou atua mascarada e latente sob uma prática que tenta se afastar ao máximo da ficção e esconder a interferência do dispositivo fílmico no real, o que por muitas vezes joga-a para uma posição de invisibilidade dentro do pensamento cinematográfico teórico e prático. De outro lado, há as realizações de documentaristas que abraçam de forma livre e aberta influências do campo ficcional, visto como sua contraparte cinematográfica. Para estes, a voz do documentário – a forma “como a lógica, o argumento ou o ponto de vista [do filme] nos são transmitidos” (Nichols, 2005, p. 74) – parte de sua própria inserção como componente daquela parcela do real. “Todavia, documentários não são palestras, e questões de discurso e voz não são entendidas aqui literalmente. [...] Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social” (p. 72). Representar é a palavra-chave na passagem de Nichols, entendendo-se melhor seu sentido aqui exposto se colocada numa relação de antítese com um outro conceito: o de reproduzir. Ao considerarmos que a noção de o que é e o que não é tratado como realidade é um dos principais

⁴ Em Introdução ao documentário (2005), Bill Nichols apresenta uma categorização de seis modos de documentário, que não devem ser tomados de forma excludente: expositivo, poético, participativo, observativo, reflexivo e performático.

pilares da prática do documentário, questões sobre representação e reprodução da realidade habitualmente pulam para o primeiro plano tanto em perspectivas práticas quanto analíticas sobre essa esfera do cinema.

Adentra mais uma palavra-chave ao pensamento sobre o documentário, o conceito de cineasta (ou documentarista), elemento humano mínimo para a realização do filme e que invariavelmente traz consigo (e àquilo que realiza) o que se conhece por sua subjetividade. Sendo ela uma característica social para além da propriamente individual, Sibilia (2008) classifica a subjetividade como uma matéria “encarnada em um corpo e embebida em uma cultura intersubjetiva”, em constante retroalimentação com o mundo exterior e circundante.

Logo, a intervenção dos múltiplos “eu” de cada um daqueles que idealizam e realizam o filme é inerente à própria existência dessa prática fílmica: o documentário sempre representa o mundo à imagem (e som) da voz própria de seus realizadores e de sua equipe; e se ao mesmo tempo é capaz também de reproduzir, não o faz como uma cópia fiel, mas como uma nova criação, uma produção de novas realidades (Gama e Nogueira, 2019).

[...] logo, a representação é um dos modos da cultura apreender e significar o mundo, ou seja, é também mediação e linguagem que buscam mimetizar e construir o real. Este é o sentido em que a representação pode ser tomada como uma forma de reprodução e, porque não, produção do “real”. (Carvalho, 2012, p. 134).

Nesse tipo de realização na qual o documentarista se aceita como parte integrante e influenciadora da representação, a direção de arte encontra terreno fértil para se apresentar explicitamente e, ademais, para se utilizar de mecanismos de linguagem híbridos – com vistas a se intensificar e singularizar a própria voz do documentário. A escolha pela promoção da artificialidade nesses documentários, orientada pelo pensamento de que “o filme, ao mesmo tempo, é produzido e

produz acontecimentos e situações” (Comolli, 2010, p 308), conduz o departamento de arte a se valer de artifícios ficcionais e performáticos em cenografias, figurinos e demais concepções visuais da produção fílmica. Tal promoção de artificialidade atribui aos filmes que dela se utilizam características próprias às classificações nomeadas por Nichols (2005) como documentários dos tipos performático e/ou reflexivo, opostos às práticas documentaristas tradicionais nas quais impera o discurso informativo de neutralidade, imparcialidade e captação distanciada do mundo e de seus acontecimentos.

Por sua vez, há de se delimitar sobre o que concerne o conceito de artifício o qual, por mais que dotado das mais diversas definições, é capaz de bem categorizar um amplo conjunto de práticas que se faz presente dentre todas as formas de arte e de maneira ímpar dentro da prática do documentário. A partir de conceituações flusserianas, Costa (2015, p.27) o define como uma “associação não automática entre arte e técnica”, sendo assim, uma relação de consciente mutualidade entre o que se deseja ser impresso como criação artística e os mecanismos pelos quais isso consegue se realizar. Assim como a ideia acima exposta de representar como um processo de criação de novas realidades, “o artifício pode ser entendido como um criador de cultura, justamente por ser o método a partir do qual o homem imprime sua marca no mundo” (p. 31); assim, as marcas da subjetividade não apenas são inerentes ao próprio artifício, como são aquilo que o definem como mecanismo de linguagem.

Múltiplas formas de artifício assim são impressas nos diversos tipos de arte, podendo abarcar desde o uso de figuras de linguagem e de abstrações até práticas mais complexas como a animação e a performance, por exemplo. Por sua vez, esta última apresenta-se, do ponto de vista do cinema, como um mecanismo importante e significativamente presente em marcas de autoralidade – em especial aquelas atribuídas a elementos de direção de arte – de documentaristas que se valeram da

estética do artificial em suas realizações, como Marlon Riggs e a própria Agnès Varda. Parafraseando Carlson (2010), Gama e Nogueira (2019, p. 106) atribuem à performance a qualidade de ser “[...] uma ação executada para alguém, por alguém, em estado de uma consciência de duplicidade, demarcadamente um corpo próprio, autobiográfico [...]” que se coloca como “[...] suporte e criação de suas próprias experiências, estéticas, cênicas ou rituais”.

Todavia, se a arte é um modo de comunicação, a relação com a técnica se torna necessária. Isso porque toda forma de comunicação humana está ligada à uma tecnologia qualquer, por mais rudimentar que ela seja [...] Logo, o gesto artístico é gesto que produz tanto obra quanto o próprio ato de fazer. (Costa, 2015, p.30-31).

Dessa forma, o artifício (e a performance nele contida), sendo forma de linguagem aplicada na arte e no mundo através da técnica, desempenha concomitantemente duas funções: a de revelar e comunicar a posição de uma subjetividade humana dentro de um mundo intersubjetivo e a de tornar transparentes esses próprios mecanismos de revelação. Na esfera do documentário, o impacto e as implicações da presença do artifício não são diferentes, apenas se particularizam pelos atributos próprios à arte do cinema. Assim sendo, o artifício às mãos de um/uma documentarista lhe abre, de um lado, a porta da metalinguagem, característica basilar de um tipo de filme documentário que Nichols (2005, p. 63) conceitua como reflexivo, ou seja, aquele que “[...] chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário [e] aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme”. De outro, abre-se a do subjetivo-emotivo ao qual se permite transbordar sobre o real e metamorfoseá-lo por completo, qualidade essencial do documentário do tipo performático: trata-se de uma prática que

[...] enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos [...] [e compartilha] características com

filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público. (Nichols, 2005, p. 63).

É dessa forma que, para o corpus fílmico principal desta pesquisa, foram escolhidos dois documentários de curta-metragem: *Do lado da Riviera* (1958) e *Tio Yanco* (1967). A escolha por tais obras se deu pautando-se na observação conjunta de suas estéticas autorais de artificialidade, promovidas através da atuação da direção de arte do tipo explícita e de interferência no real.

Assim sendo, o presente artigo possui como objetivos colocar em evidência a direção de arte cinematográfica, escassamente discutida em análises teóricas e estudos acadêmicos. Nosso trabalho visa suscitar análises reflexivas sobre o papel dessa função-departamento no campo cinematográfico do documentário, em especial na atuação que ela possui na superação do maniqueísmo entre ficção e realidade. Nem sempre os documentários contam, declaradamente, com profissionais da direção de arte em suas equipes, mas observamos, de maneira global, aquilo que se associa como parte de suas atribuições: preparação de cenografia, objetos e figurino (Hamburger, 2014), seleção de locações, interferências físicas nos ambientes, distribuição de elementos em cena tendo como base as noções de composição, definição de identidade visual e proposta estética com paleta de cores, texturas, padronagens, materiais, etc. São justamente estes elementos que serão observados em nossa análise – mesmo que desempenhados por outras pessoas da equipe ou acumulados na figura da direção. Essa reflexão, e respectiva valorização da função da direção de arte em documentários, pode inclusive contribuir para melhor reconhecimento dessa área profissional e estimular a participação de profissionais desse campo em produções documentais, quando pertinente a determinado projeto.

Buscamos observar a arte “ enquanto equipe ordenadora da materialidade pró-fílmica”, como aponta Tainá Xavier (2019, p. 197) em uma das poucas produções acadêmicas que faz a

aproximação entre documentário e direção de arte - o artigo da autora analisa as intervenções da equipe de arte em *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016): “todo o filme é marcado pela indistinção entre o que era previamente existente e o que foi construído por ocasião da filmagem, entre aquilo que se entende por real e a ficção que se interpenetra no lugar vivido” (2019, p. 205). No contexto de uma produção documental, Xavier dá destaque à noção de “mediação” em oposição a “controle”; é uma amostra, assim, de como a direção de arte pode ser tanto do tipo organizativa quanto interventiva e adquirir diferentes níveis de presença, influência, transformação e criação, considerando-se as condições e necessidades daquela realidade prévia à presença do aparato fílmico.

Do lado da Riviera e Tio Yanco

Ainda em um de seus primeiros documentários, Agnès Varda já demonstrava seu olhar multiartístico e subjetivo, francamente expresso pela técnica de seus artifícios. Em *Do lado da Riviera* (1958), documentário encomendado pelo Escritório Francês de Turismo com vistas a divulgar a região da Riviera Francesa (ou Costa Azul, em tradução direta de *Cote d’Azur*), Varda suplanta o molde previsto do documentário institucional, produzindo muito mais do que mera informação turística. Para além da explicitação inaugural de seu eixo temático através da narração, o cartão de visitas àquela Riviera que será apresentada pelo documentário está ainda mais na assinatura de Agnès Varda como sua diretora nos créditos iniciais.

Já nessa apresentação inicial dos integrantes da equipe, o filme escancara sua face do artificial, da documentarista e da direção de arte abertamente interventivas: aos pôsteres turísticos apresentados junto aos créditos, Varda propõe correspondências lúdicas entre a representação

figurativa das ilustrações daqueles cartazes comerciais (a retratarem as cidades litorâneas da época) e a representação de seus ambientes registrados pela câmera (esses ambientes filmados por Varda e sua equipe). Assim, apresenta nos pôsteres e no registro fílmico a comuna sobre os paredões de pedra de Antibes, os veleiros de Saint Tropez e, em especial, a moça de vermelho frente às muretas beira-mar de Menton – nesta utilizando de um artifício performático que perpassa diversos momentos desse documentário: a pose fotográfica.



Figura 1 - Pôster turístico dos anos 50 que ilustra a cidade de Menton, litoral sul da França. Fotograma de Do lado da Riviera (Agnès Varda, 1958).

Figura 2 - Mulher a posar de forma performática para a câmera de Varda. Fotograma de Do lado da Riviera (Agnès Varda, 1958).

Hora ou outra, há alguém a posar para a câmera na Riviera de Varda. No exemplo de Menton, a representação encenada daquela gravura se dá (para além da presença no ambiente ali exposto) na correlação que automaticamente se estabelece entre o ostensivo vermelho monocromático das

vestes da mulher pintada e do figurino da que posa na mureta (Figuras 1 e 2). Tal opção, no entanto, não se dá por mero gozo estético. Faz-se presente por atender às necessidades de sua encomenda turística: demonstrar que aquilo que se propagandeia não é apenas vaga ilustração comercial, mas que a realidade da Riviera é a mesma daquela representada nos pôsteres, nas revistas, enfim, aquela transmitida pelo marketing turístico do governo francês.

As poses, adiante, também evoluem para completas performances encenadas – uma intervenção bem-humorada do real –, nas quais as figuras estáticas a posar dão lugar a um vai e vem de pessoas claramente dirigidas e posicionadas em cena, contrariando uma possível ideia de “espontaneidade documental”. Dando especial atenção àquelas relacionadas à moda veraneia da época da realização do documentário, Varda promove verdadeiros desfiles trajados de naturalidade para representar os ditames dos trajes praianos da França do final dos anos 50. Chapelões femininos em uma multiplicidade de cores, materiais e formatos vão ao encontro da câmera, surgem na sua frente e se espalham ordenadamente dentre aquelas ruas litorâneas. Na mesma medida, filas de mulheres em trajes de banho azuis passam frente à câmera, em uma costa apresentada por Varda como ainda mais anil, dado à cor se encontrar em tendência naquele verão. Por sua vez, logo são contrastadas com a presença de outras três que, paradas logo ao lado da câmera, vestem tons de laranja, rosa e amarelo – as quais, por serem apontadas como fora da moda da época, o narrador jocosamente descreve como sendo turistas inglesas. A cor é um tema, um critério de observação sobre o mundo – e sua manipulação por parte da cineasta é uma forma lúdica de jogar com a realidade, de recortar e pintar a paisagem. A cineasta se dá liberdade, em um documentário, para produzir uma evidente reorganização da matéria-prima do mundo – tão evidente e intencional que não pode ser acusada de mentira ou falseamento.

O modo lúdico e singular de ver o mundo captura detalhes como a jocosa marca de queimadura de roupa em uma pele super rosada e produz jogos de perspectiva com os corpos, fazendo um corpo de mulher estendido na areia ganhar a cabeça de um cachorrinho (Figuras 3 e 4).



Figura 3 - Manipulação com a perspectiva da câmera entre uma banhista e um cãozinho. Fotograma de Do lado da Riviera (Agnès Varda, 1958).



Figura 4 – Outro jogo de perspectiva, agora entre um bebê e uma mulher ao sol. Fotograma de Do lado da Riviera (Agnès Varda, 1958).

O artifício da performance inspirada em desfiles de moda encontra seu propósito também na representação pelo exagero (assim como observado em *Tio Yanco*), neste caso com vistas a ressaltar de peças a cores de vestimentas em voga naquele momento histórico e sua dominância especialmente em meio ao gosto das mulheres francesas. Varda compreende e expressa de forma literal que estar dentro ou fora da moda vigente é, afinal, uma espécie de performance – respectivamente se expressar dentro ou fora do roteiro de seus contextos espaciais e temporais.

Mais ao final do filme, *Do lado da Riviera* apresenta o Eden, espaço literal e metafórico do filme, o qual não se abre para os visitantes modestos que desfrutam do paraíso falso do restante da Riviera: é o que dizem os grandes portões de ferro a se fechar frente à câmera, que deixa o ambiente observando-o como se fosse enxotada, ao fim do verão. Nessa esteira de metáforas imagéticas, Varda faz a opção cenográfica desse símbolo religioso do paraíso distante do Eden como representação de limitações sócio-espaciais, convergindo – para além da aparência mais vendável e turística-institucional – para uma ideia crítica de um ambiente socialmente inacessível. Idealiza e o constrói visualmente como o paraíso divino a que o nome da ilha explicitamente remete (em contraponto à costa turística e apinhada de gente), no qual apenas adentra quem ele o permite fazer. Investigar primeiro para depois criar, representar e reproduzir as suas próprias realidades, é o que documentários como os de Varda e de tantos outros notáveis cineastas do artifício fazem, tendo em mente que a quebra da barreira com a ficção por muitas vezes é a mais intensa exaltação da própria prática autêntica do documentário.

Se em *Do lado da Riviera* Varda desenvolve atenção especial à investigação – e manipulação – de um espaço, em *Tio Yanco* ela particulariza a atenção em um personagem específico, embora o ambiente de sua morada tenha fundamental importância para que o espectador o conheça. Neste curta de 1967, Agnès Varda faz um retrato em curta-metragem de um tio distante, com quem compartilha o sobrenome e a ascendência grega. Yanco mora numa casa flutuante “digna de desenho animado” em Sausalito, “subúrbio aquático” de São Francisco (Estados Unidos), em pleno movimento hippie do fim dos anos 1960. O personagem é um espirituoso artista plástico e sua profissão é mote para uma encenação fortemente baseada na *pose*. Em vários planos, ao responder as perguntas da entrevista ou expressar pensamentos e opiniões, ele é colocado ao lado de suas coloridas obras, em enquadramentos bem compostos. Em determinado plano, ele segura uma

moldura branca vazia ao redor de seu rosto, reforçando a ideia de que estamos assistindo à criação de um retrato – um retrato em movimento, dinâmico, lúdico (Figura 5).

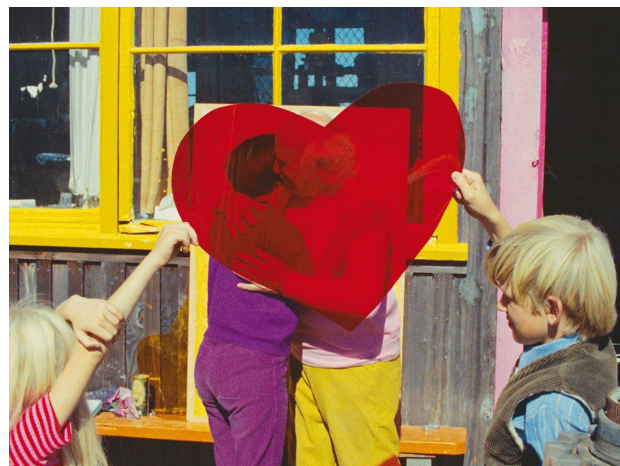


Figura 5 - Yanco autoenquadra-se com uma moldura de tela. Fotograma de Tio Yanco (Agnès Varda, 1967).

Figura 6 – Coração de papel celofane como mecanismo de quadro dentro do quadro. Fotograma de Tio Yanco (Agnès Varda, 1967).

Varda, retratista, se envolve na construção de Yanco, retratado. Assim como o posterior *Jane B. por Agnès V.* (1988), retrato de Jane Birkin assinado pela cineasta, aqui vemos Yanco não em si mesmo, mas *Yanco por Varda*. O olhar da autora não é apenas impresso por toda a parte, como ela própria se insere na cena e contracena com ele, tornando-se personagem de seu próprio filme. O curta poderia ser caracterizado pelo que Cláudia Mesquita, no artigo Retratos em diálogo⁵, aponta

⁵ Ainda que a autora se refira mais especialmente a uma tendência do cinema brasileiro contemporâneo, sua descrição dos retratos dialogados, de forma mais ampla, é cabível e pertinente nesse contexto.

como uma “atitude relacional e dialógica (o filme como relação, diálogo e negociação entre quem filma e quem é filmado)” (Mesquita, 2010, p. 106). A autora descreve documentários que abandonam as pretensões biográficas tradicionais e que evitam

a separação entre retratista e personagem, ou, melhor dizendo, o apagamento do primeiro, que não chega a se constituir como sujeito que enuncia, optando o filme por um discurso neutro, que elide o sujeito, espécie de discurso da verdade sobre o personagem e sua história. Em oposição a isso, e em seu lugar, os filmes privilegiam a proposição do diálogo como estratégia central e forma de enunciar a narrativa biográfica “possível”, assumida como processo de comunicação, criação e troca entre duas instâncias (Mesquita, 2010, p. 107).

Uma sequência interessante se desenvolve quando os dois personagens, retratista e retratado, se conhecem. O plano é repetido diversas vezes e a cada uma Yanco diz “Você é a filha de Eugène Varda?” em uma língua: francês, inglês, grego. Revemos a mesma ação da sobrinha Agnès caminhar por uma estreita ponte de madeira até se aproximar dele, uma e outra vez. Lá pelo meio da cena, a claquete aparece (e é cantada por alguém fora de campo que indica que aquela já é a oitava tomada), enfatizando ainda mais a repetição daquele ato, supostamente um primeiro encontro espontâneo e irrepetível. A encenação da realidade é exposta, revelada e se torna pretexto para as brincadeiras de montagem. De dentro da cena e envolvida no encontro, Varda diz “corta!”, comandando a equipe – momento revelador do dispositivo documental e que não é retirado pela montagem.

Feitas as apresentações e o reconhecimento dos parentes, o momento em que os dois finalmente se abraçam é emoldurado por corações de celofane – um vermelho, outro amarelo, cores que se repetem ao longo do filme e nos créditos – segurado por uma criança de cada lado, em simetria (Figura 6). Tal artifício é uma intervenção explícita que atua como um filtro colorindo a cena

– e serve para destacar e sacramentar o encontro especial. O recurso da moldura é utilizado, outras vezes, valendo-se da própria arquitetura da casa: Yanco fala posicionado através de aberturas e buracos de portas e janelas (Figura 7). Para falar da família e mostrar as relações de parentesco, o protagonista desenha uma árvore genealógica criada com tampinhas e giz de cera, em cartolina colada à parede da casa.

É perceptível, no filme, a vibração cromática e uma paleta de cores definida, ainda que se trate de um documentário passado na casa real de um personagem – que, afinal, é artista e enuncia “Não se pode viver sem cor. A cor é êxtase para mim.” Tio e sobrinha se aproximam na cromofilia (Batchelor, 2007): Agnès usa um figurino inteiramente violeta no momento de sua chegada. Yanco usa rosa, amarelo e pinta telas multicoloridas. Um recorte das cores encontradas na locação parece ter sido apropriado pelo filme e exposto nos créditos estilizados, em fitas adesivas na claquete (figura 8), pintados nas latas de filme e na película com os nomes e funções de membros da equipe.

Os *close-ups* tanto de Yanco como de Agnès (de frente e de lado – mais um jogo com o retrato/perfil de um personagem, em apropriação literal) acontecem em fundos coloridos, criando contraste tanto com o rosto quanto com o plano seguinte, ambientado em outra cor. Planos detalhe que se intercalam nas falas destacam objetos e peças de vestuário, como o sapato vermelho de Varda, assim como outros produzidos pelo próprio filme, como broches com os dizeres “I like Uncle Yanco”, “he is greek”, “he is great” que são postos nas roupas, cabelos e tiaras de personagens.

As entrevistas são atípicas, fogem do lugar comum de perguntas muitas vezes previsíveis, além de serem conduzidas em espaços variados. Mais ao final do filme, Yanco responde a um bate-bola de questões deitado na cama alisando seu gato, em uma atmosfera de intimidade familiar. “O que é um grego?” “Um grego? Não posso me definir”, recusando o encerramento de uma identidade.



Figura 7 - Yanco emoldurado pela janela circular de sua casa. Fotograma extraído de Tio Yanco (Agnès Varda, 1967).



Figura 8 – Créditos apropriados como elementos da cenografia. Fotograma extraído de Tio Yanco (Agnès Varda, 1967).

Considerações finais

“Trabalho como uma jornalista antes de começar um filme de ficção. E, ao contrário, como uma ficcionista quando vou fazer um documentário”⁶, diz Varda. A estética dos filmes analisados de Agnès Varda versa por caminhos de linguagem nos quais a direção de arte não é relegada a se camuflar sob um véu de aparente inexistência, frente a ideias de reprodução objetiva da realidade, mas a se revelar e explicitar em realidades construídas pela sincera presença da instância fílmica no mundo.

As escolhas de direção de arte analisadas neste artigo foram capazes de tangivelmente produzir, portanto, suas próprias realidades figurativas, mas não falsas, visto que selecionam e organizam, intervêm e transmutam, matizam e colore, sem suprimir os atributos das realidades

⁶ Texto online em EQUIPE IMS. Meus 80 anos - por Agnès Varda. Blog do IMS, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/meus-80-anos-por-agnes-varda/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

diretas ali representadas. Varda mescla abertamente documentário e comentário pessoal, observação e construção. *Do lado da Riviera* e *Tio Yanco* são capazes de se apresentar como exemplos de criações francamente híbridas, não polarizadas e autorais. O presente artigo e as obras referenciadas propõem-se, assim, a se colocar como inventivas fontes inspiradoras para cineastas, pensadores, acadêmicos e quaisquer demais interessados na arte do documentário e, também, da direção de arte – sendo esta calcada no uso de artifícios que não temem, mas incorporam a suposta contraparte da criação ficcional. Não se fazendo reféns da falaciosa ideia de copiar a realidade, Varda manifesta suas visões autorais e subjetivas de mundo, afirmando o potencial crítico e criativo de suas obras através da reinvenção de suas diversas realidades circundantes, dos retratos que pinta e, sobretudo, de seu poder de criar novos mundos como verdadeira artista.

A possibilidade de articular áreas vistas como pouco confluentes – documentário e direção de arte – anima a pesquisa que dá origem a este artigo. Ao unir documentário e procedimentos de encenação e intervenção, o texto se coloca em uma zona de interdisciplinaridade, buscando olhares que enriqueçam campos distintos e promovam comunicação entre esferas que nem sempre se cruzam. A análise do documentário pode ser arejada pela visita aos campos do filme de ficção, da poesia, das artes visuais e cênicas – campos ainda por explorar. Apostamos que esse diálogo ventile o âmbito do documentário, trazendo inovações e ampliando seu escopo em novas direções.

Referências

- Araújo, D. C. (2016). Agnès Varda: por uma poética do rizoma artístico-afetivo. In: Penafria, M. *et al* (ed.). *Propostas para a teoria do cinema: teoria dos cineastas* - vol.2. Covilhã: Editora LabCom.IFP, pp. 175-197.
- Batchelor, D. (2007). *Cromofobia*. São Paulo: Editora Senac.

Carlson, M. (2010). *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG.

Comolli, J-L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Comolli, J-L. (2010). O desvio pelo direto. In: *Festival Do Filme Documentário E Etnográfico*, 14, 2010, Belo Horizonte. Catálogo [...]. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, pp. 294-317.

Costa, R. (2015). Arte+Técnica=Artifício. In: *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, pp. 27-41.

Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue Editorial

EQUIPE IMS. Meus 80 anos - por Agnès Varda. Blog do IMS, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/meus-80-anos-por-agnes-varda/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

Gama, A. R.; Nogueira, L. (2019). Performance, identidade(s) e o modo performático no filme documentário. In: Satler, L. L. et al (org.). *Performances, mídia e cinema*. Goiânia: Imprensa Universitária, pp. 104-125.

Hamburger, V. (2014). *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac.

Levin, T. (2009). *A "cinescrita" de Agnès Varda: a subjetividade incorporada ao campo do documentário*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Mesquita, C. (2010). Retratos em diálogo – notas sobre o documentário brasileiro recente. *Novos estudos CEBRAP*, n. 86. São Paulo, março, pp. 105-118.

Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora.

Prysthon, A. (2014). *Utopias da frivolidade*. Recife: Cesárea.

Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.

Rizzo, M. (2005). *The Art Direction Handbook for Film*. Oxford: Focal Press.

Xavier, T. (2019). Camadas de espaço-tempo em *Era o Hotel Cambridge* e *Esse Amor que nos Consome*. O trabalho da direção de arte na fronteira entre documentário e ficção. In: *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 8, n. 2, p. 195-212.