

Espanto

Vejo uma cabra morta, um homem nu, um menino sentado nu, a praia, as pedras. Espanto. A imagem não se move, está estática na tela. Trata-se de um filme, trata-se de cinema; contudo, é uma fotografia e permanece imóvel. Segundos depois, a imagem se inverte: vejo, então, os olhos que teriam visto a cena através da lente fotográfica, a câmera com placa. A voz, fora da câmera, diz:

Uma cabra morta era um tema de primeira para o tipo de composição pictórica de que eu gostava naquela época. Natureza morta ou paisagem morta, diriam os velhos mestres. Figuras, ou seja, nus ao ar livre. Aqui, um homem e um menino: meus modelos. Se a cabra nasceu e morreu em Aubin-sur-Mer, o menino nasceu em Denia e o homem em Alexandria. Ele jamais havia visto o menino até esse domingo na praia. E eu não havia visto o egípcio desde então. (ULYSSE, 1982)

É o olhar de Agnès Varda, a voz dela comandando o movimento de zoom sobre a fotografia. Espanto. Questão insistente: o que é este cinema? Constante sedimentar de significâncias. Uma inquietação (ou *atração*) move o desejo de busca, de construção de significâncias acerca das imagens em tela, das imagens-movimento, movimentos do corpo da diretora que se inscreve na cena; desejo, também, de construir no e com meu corpo de espectadora, sentidos: catar significâncias no cinema.

Agnès Varda consolidou sua carreira como cineasta na França, a partir dos anos 1950 e é considerada, hoje, uma das principais cineastas do cinema francês. Atuou como diretora de cinema entre 1955 e 2019, e sua produção cinematográfica focou no realismo documental, ou formas não-ficcionais de mídia. Sua estreia se deu em 1954, com o lançamento de *La Pointe Courte*, longa metragem precursor da *Nouvelle Vague*, em que dois fios narrativos distintos são justapostos, criando analogias entre os dois universos por meio da montagem e da narração.

A formação da diretora foi eclética, mediada por muitas expressões artísticas, não só pelo cinema, o que conferiu a ela uma posição não totalmente alinhada a grupos ou contextos específicos de criação, apesar de estar sintonizada ao ideário da *Nouvelle Vague*, no que diz respeito à criação de novos paradigmas (transparência do modo de narrar, revelação do ponto de vista, interferência do próprio realizador ou sua

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela UFU – Universidade Federal de Uberlândia, bolsista CAPES.

participação direta na narrativa), uma noção de cinema como escrita (YAKHNI, 2014, p. 22-23).

A escolha do objeto deste estudo – *Ulysse* (1982) – guia-se pelo *estalo* da imagem de morte X vida, uma cabra morta no canto direito da tela, deitada sobre pedras, e uma criança sentada no centro da fotografia, em uma praia que não conheço:

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos “vivas”) mas ela me anima: é o que toda aventura produz. (BARTHESES, 1984, p. 37)

Juntamente ao espanto pela foto, *estalo* pela palavra escrita na tela: “Ulysse / film / 1982”, e no próximo quadro: “cinécrit par Agnès Varda”.

***Ulysse* (1982)**

Ulysse é um curta metragem classificado como documental, dirigido por Agnès Varda, de 1982; conduzido pela imagem e pela voz da cineasta-autora, a partir de uma fotografia realizada por ela e revisitada quase trinta anos depois. Para Sarah Yakhni (2014), trata-se de um cinensaio, reflexivo e lírico, que transcende o aspecto documental.

O filme se inicia pelos créditos escritos em branco sobre a tela preta, acompanhados pela música – um pouco dissonante, estranha – de Pierre Barbaud, extraída de *La Pointe Courte*, mescla de documentário e ficção. *Pointe-Courte* é, também, um bairro de Sète, cidade francesa em que Varda cresceu e onde filmou seu primeiro filme.

A música extraída do filme de estreia da cineasta revela sutilmente uma primeira camada de significâncias, e dá o início ao percurso da *cinescritura* em *Ulysse*: 1954 é um ano crucial para Varda. Ao longo da narrativa, o espectador saberá o porquê. Em seguida aos créditos, à ficha técnica e à referência ao seu primeiro filme, a folha de rosto revela o nome da obra que seguirá: “Ulysse” grafado na mesma cor sobre a tela preta; por fim, a frase “cinécrit par AGNÈS VARDA”, e a dedicatória “à Bienvenida...”.

Há um corte, a música cessa e uma imagem estática ocupa aos poucos a totalidade da tela. Em preto e branco, vê-se a fotografia de uma cabra no canto direito da tela, um homem de costas e nu no canto esquerdo, e ao seu lado há um menino, também nu,

sentado nas pedras. Estão em uma praia. O silêncio é quebrado pela voz-*off* feminina que revela:

Era um domingo junto ao mar, perto de Calais. Quando tirei essa fotografia com lima câmera de placas, se via ao contrário pelo cristal polido, o homem de ponta cabeça, abaixo à direita, o menino no centro à direita ao invés da esquerda, e a cabra flutuando num céu cheio de meteoros, como um signo do zodíaco. E no entanto, primeiro a vi a partir do topo de um precipício, estendida e quieta talvez atordoada pela queda. (ULYSSE, 1982)

Como no folhear de um livro, passada a capa, a folha de rosto, a ficha técnica, damos com a primeira página: a fotocomposição é o ponto de partida do questionamento sobre a imagem e o ponto de partida do percurso da *aventura* que ela provoca. Na definição de Varda: “*Ulisses* é uma curiosa experiência. É sobretudo a autobiografia das filmagens de *Ulisses* que transparece em filigrana: como uma reflexão sobre o cinema e a memória. Quem trai quem? Não é perigoso fazer entrar imagens de cinema no imaginário da memória?” (VARDA apud YAKHNI, 2014, p. 104).

Em *A câmara clara* (1984), Roland Barthes parte de um olhar inquisidor sobre uma fotografia que exerce sobre ele uma *animação* ou *atração*, de seu desejo ontológico de saber, a qualquer preço, o que ela era “em si”, por qual traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens, para escrever o livro (BARTHES, 1984, p. 12). Traçando um paralelo com *Ulysse*, é possível dizer que o filme é resultado da atração que a fotografia que o inicia exerceu sobre a autora – autora da foto, autora da *cinescritura*.

[*Ulisses*, o menino da fotografia] é central nesta foto tirada em 1954. E 28 anos depois, do nada, me vi sendo assombrada por essa imagem e de tal maneira que tive que fazer um filme. Esse é um filme de investigação, um olhar em direção ao passado. Eu reuni minhas próprias memórias, imperfeitas em mais de um ponto, e algumas informações mais precisas e lembranças de outras pessoas, e comparando tudo isso me dei conta do perigo. Podemos nos deparar com ossos. Tive algumas surpresas durante as filmagens, porque é filmando que fazemos um filme. Foi a Bienvenida, a mãe de *Ulisses*, para quem dediquei esse filme. (AGNÈS, 1983)

Em outra entrevista, a cineasta elabora:

Preparando o espetáculo de Arles, eu me dei conta de que uma das minhas fotografias tinha ficado vinte anos no meu atelier pregada na porta do armário embutido. Ela era tão evidentemente importante, que eu me perguntava o porquê. Esse questionamento se transformou no tema de um curta-metragem. (VARDA apud YAKHNI, 2014, p. 105)

Assim, é possível dizer que essa fotografia *aconteceu* para Varda, como a fotografia “Jardim de Inverno” *aconteceu* para Barthes e funcionou como ponto de

partida para uma escrita que pensa a fotografia (YAKHNI, 2014, p. 105). A aventura cinescrita se apropria da imagem e se guia pela busca e pelos questionamentos acerca de significações e memórias inscritas e envolvidas na fotografia. É a trajetória da autora da foto, na posição de cineasta, roteirista, diretora, produtora, personagem, em busca das personagens da fotografia e das lembranças sobre a imagem.

Para Phillipe Dubois, a busca empreendida por Varda é espécie de investigação arqueológica, e aponta para uma sincronia fundamental entre a vida e o filme da cineasta:

E se Varda escolheu esta fotografia de maio de 1954, foi sem dúvida (inconscientemente?) porque nesse ano ela deixou de ser fotógrafa para se tornar cineasta. O *corte sincrônico* escolhido pode ser realmente qualificado como tal. Trata-se de um gesto retrospectivo literalmente autobiográfico: escrever sua própria vida através de um filme que se apoia numa “última” fotografia para revelar o quanto ela estaria implicitamente “fecunda” do cinema que estava por vir. (DUBOIS, 2012, p. 14)

Nesse sentido, Pedro Lauria define *Ulysse* como:

Um ensaio que constrói uma teia entre memória, cinema, tempo e afeto [...]. Apesar de datar de 1982, é como se esse filme se constituísse com base em uma equação inconclusa que deixasse em branco as incógnitas correspondentes tanto ao início de sua realização quanto a sua conclusão. Nele, Varda costura suas próprias lembranças, relatos de outros, uma fotografia em especial e as recordações a ela atreladas numa complexa busca por, arriscando nomeá-lo, o tempo [...]. No centro da espiral que é essa busca, há um homem nu, um menino nu e uma cabra morta. (LAURIA, 2022)

Tal investigação, ou busca, ocorre em camadas: começando pela foto propriamente e pelas lembranças do momento do registro; passando pela entrevista das personagens – o homem nu, o menino, e sua mãe, a cabra, e crianças a quem é mostrada a foto e um desenho feito sobre a fotografia; listagem de fatos históricos relacionados ao contexto do registro fotográfico; intertextos e divagações; até chegar, finalmente, à última etapa da investigação: a imagem inicial.

Agnès Varda realiza um filme que também se pretende autobiográfico e que se apoia na fotografia: *Ulisses*. “Ulisses” é, ao mesmo tempo, o título do filme, o título da foto que serve de base ao filme e que foi tirada por ela mesma 28 anos antes, em 1954, e o nome de um dos protagonistas da foto e do filme [...]. [Em] *Ulisses*, o filme, [...] Varda opta pelo *corte sincrônico*, a partir do qual uma única foto basta para refazer o trajeto (ida e volta) de 28 anos de vida. A foto de referência, mostrada no primeiro plano do filme, torna-se objeto de uma verdadeira investigação através de várias ondas sucessivas, que funcionam como escavações arqueológicas que vão descascando, estrato por estrato, a imagem original em todos os seus níveis de potencial significação. (DUBOIS, 2012, p. 14)

Os encontros promovidos pelo processo de investigação nem sempre revelam informações ou lembranças sobre a imagem. O homem egípcio não se lembra – ou não quer se lembrar – daquela fotografia; Ulisses – que mais tarde saberemos ser um apelido do menino – também afirma não ter lembranças da fotografia ou da cabra. Varda entrega um desenho feito à época por ele, reproduzindo a foto. Mesmo assim, Ulisses confirma não se recordar dos acontecimentos da época. A cineasta responde: “É evidente, é uma imagem que vem da sua infância, mas você não quer admitir! Quero dizer que para você esta imagem é imaginada. É real, mas não para você. Deve imaginar sua infância. [...] É minha versão dos fatos.”. Ao que o rapaz replica: “Depois de tudo, a cada um, sua própria história, embora seja estranha, entre realidade e ficção.” (ULYSSE, 1982).

Com essa declaração, delineia-se um entendimento da memória como questão de discurso, de debate entre narrativas. O filme, apesar de partir de um ponto de vista agudamente pessoal, é um conjunto de perspectivas distintas, e realça inclusive o embate entre elas. Passa-se a entender a memória enquanto processo de seleção entre lacunas e fragmentos — ou, podemos dizer, de montagem. Entretanto, não se trata somente disso: há também uma tentativa de *rememoração*, que entra em atividade quando os “personagens” falam da foto ou quando certos fatores dela são trazidos novamente para a materialidade do real a ser filmado [...] e que torna cada vez mais visível o trabalho de montagem ali em ação (montagem dos fatos, dos depoimentos filmados, das lembranças e das diferentes versões que podem haver mesmo tratando-se de uma única imagem). (LAURIA, 2022)

É Bienvenida, a quem o filme-busca é dedicado, quem traz lembranças sobre a fotografia: ela afirma não gostar da imagem pelas lembranças que traz, de preocupação, de tristeza. Ulisses não podia andar à época do registro, pois sofria de uma doença que o imobilizava. “Mas havia esperança”, afirma Bienve, como a apelidaram. Apresentado o filme, a diretora afirma: “Essa investigação quase dolorosa nos ensinou muito sobre o que pode uma imagem nos dizer, sobre o que pode dizer a cada um de nós, e o que ela não pode dizer... ela apenas representa.” (AGNÈS, 1983).

Nesse sentido, o que abre o filme às multiplicidades das vozes é o encontro, encontro que se faz textura do filme. Dessa forma, a partir dos encontros filmados, o filme se livra da possibilidade de legendar a foto, da possibilidade de contribuir para a “literalização de todas as relações da vida” de que Walter Benjamin fala em seu ensaio de 1931, “Pequena história da fotografia”. (SOUZA, 2018, p. 171)

Há, ainda, uma tangência que destaco entre o pensamento de Barthes e Varda acerca da fotografia, e que se relaciona à forma como os entrevistados e a própria

cinasta lidam com a fotografia de Ulisses e companhia, uma aprendizagem (dolorosa) pela imagem. Em Barthes, diante da fotografia de sua mãe que já morreu, o sujeito se vê obrigado a lidar com a dor da perda:

Ora, numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava “reencontrá-la”, não esperava nada dessas “fotografias de um ser” [...]. Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atrozes do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los inteiros, a mim). Não, eu queria, segundo o desejo de Valéry por ocasião da morte de sua mãe, “escrever uma pequena série de textos sobre ela, apenas para mim” (talvez eu a escreva um dia, a fim de que, impressa, sua memória dure pelo menos o tempo de minha notoriedade). Além do mais, essas fotos, se excetuarmos a que eu tinha publicado, na qual se vê minha mãe, jovem, a caminhar por uma praia das Landes e na qual eu “reencontrava” seu andar, sua saúde, sua irradiação – mas não sua face, muito distante –, essas fotos que eu tinha dela, eu não podia sequer dizer que gostava delas: não me punha a contemplá-las, não mergulhava nelas. Eu as percorria, mas nenhuma me parecia verdadeiramente “boa”: nem desempenho fotográfico, nem ressurreição viva da face amada. Se um dia viesse a mostrá-las a amigos, teria dúvidas de que elas lhe falassem (BARTHES, 1984, p. 25-26)

Neste trecho, o autor destaca a natureza estática da fotografia; tudo que acontece na composição morre dentro do enquadramento fotográfico, pois – ao contrário do espaço ilusório do cinema – não existe continuação fora do campo fotográfico, “uma imagem é isto, é tudo.”, como disse Varda. As reflexões acerca da imagem, sobre quem, quando e o que está ali registrado, sempre dizem respeito ao passado. Em *Ulysse* o cinema retrata a continuidade da vida dos personagens retratados, 28 anos depois, atribuindo-lhes a possibilidade da vida fora do enquadramento fotográfico, ainda que no espaço ilusório: “Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial” (BARTHES, 1984, p. 53).

Após as entrevistas, o percurso de investigação segue por outras camadas. Primeiro, a camada dos fatos históricos – “não recito de memória, tive de esquadrinhar a areia, os noticiários e jornais desse dia”, diz a narradora – e realiza um inventário de acontecimentos daquele dia, exibindo uma coleção de materiais de arquivo: fotografias, filmes de época, telejornais. Depois, a camada dos fatos pessoais e intertextos, a investigação escava textos, fotos de *La Pointe Courte*, imagens que seriam exibidas em uma exposição, semanas depois, de Dalí, Vilar, Mimi, além da fotografia de Ulisses, vizinhos, entre outros personagens.

A narração segue, ainda, por um caminho de divagações que ultrapassam as lembranças, na tentativa de buscar outras interpretações – catar outras significâncias – para a fotocomposição: possibilidades históricas, possibilidades mitológicas; possibilidades pela interpretação do nome Ulisses, que na verdade, chama-se Antônio. “Este é o ponto final para entendermos que tudo é montagem, até uma única foto, que se desmonta ao longo do filme, até seu título, ou o nome próprio do menino.” (LAURIA, 2022).

A *cinescritura* se abre na fotografia de Ulisses, e se fecha neste mesmo ponto; é escrita circular: “O percurso está feito. O ponto de chegada coincide com o ponto de partida. A imagem é a mesma, ela mostra, mas não diz. Se a imagem revela nada além do que ali está impresso, é justamente porque a recepção de uma imagem fotográfica depende de sua inserção no mundo pessoal de cada receptor.” (YAKHNI, 2014, p. 118).

O espectador de *Ulysse* se rende ao percurso de Varda pelo instante da imagem, em direção à abertura da obra, às incertezas e impressões diante das camadas de sentido escavadas. A cineasta percebe, por fim, que *nada* aparece na imagem:

Dei lugar a esta imagem em minha vida e em seu tempo [...] as anedotas, interpretações, fofocas... nada disso aparece na imagem. Poderia tê-la tirado no domingo passado ou ontem, eu ou outra pessoa. Aqui está a imagem, isso é tudo. Nela, pode-se ver o que se quiser. Uma imagem é isto e mais. (ULYSSE, 1982)

Cinescritura em percurso

Em *A câmara clara*, Roland Barthes se vê diante da imagem fotográfica e elabora um percurso por significâncias em torno de seu luto, do tempo, da história, da memória e da própria natureza da fotografia. O resultado desta *aventura* é o texto escrito, um livro. Agnès Varda, diante da fotocomposição que marca o início de sua carreira como cineasta, ou o fim de sua carreira como fotógrafa, traça – semelhante a Barthes – um percurso por significâncias acerca da imagem e das questões que a cercam: o tempo, a história, a natureza da imagem, a memória, o real. Sua *aventura* desemboca também em um texto: a *cinescritura*. Não é por acaso que a partir de *Ulysse*, passa a assinalar em seus filmes “film cinèscrit par Agnès Varda”.

A *cinescritura* possui assim esse gosto vivo, onde o outro, o vizinho mais próximo, e o estrangeiro, também alimentam; ou, também se alimentam, com gosto, aí, nesse processo, que é a filmagem. Pelo gosto vivo, que se mantém vivo, remarquemos uma opção pelo convívio estético enquanto autonomia, independência, experimentação. Pois o nome que é utilizado pela primeira vez nos créditos iniciais de *Ulisses* (1984), tornou-se possível a partir da

grande liberdade de realização conferida a Varda pela sua produtora independente [...] a Ciné-Tamaris, criada para produzir *La Pointe Courte* e que continua ativa até hoje [...]. Dessa forma, com total independência das demandas mercadológicas, o cinema vardiano cinescreve-se com gosto vivo, sem subscrever-se a “uma maneira hegemônica de narrar histórias”. (SOUZA, 2018, p. 122)

Os percursos de Varda e de Barthes são textos construídos por significâncias (e que as constroem), e possuem neles inscritos o próprio corpo do escritor, não enquanto subjetividade, mas enquanto produto linguístico do próprio enunciado. Para Barthes, “o texto é o lugar da escritura, um lugar onde o sujeito se arrisca numa situação de crítica radical, e não o produto acabado de um sujeito pleno” (PERRONE-MOYSES, 1978, p. 47).

[...] não se pode, de direito, restringir o conceito de “texto” ao escrito (à literatura). Certamente a presença da língua articulada (ou, se preferirem, materna) numa produção dá a essa produção uma riqueza maior de significância; muito construídos, porque oriundos de um sistema muito codificado, os signos da linguagem prestam-se a uma desconstrução muito mais notável; mas basta que haja desbordamento significativo para que haja texto: a significância depende da matéria (da “substância”) do significante apenas em seu modo de análise, não em seu ser. Para estender sem limites a consideração da significância, basta em suma (para retornar as palavras de Claudel a propósito de Mallarmé) “situar-se diante do exterior não como diante de um espetáculo [...], mas como diante de um texto”. Todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica etc. (BARTHES, 2004, p. 281)

E se não se pode restringir o conceito de texto ao escrito (à literatura), o lugar da cinescritura de Varda é no texto. A narrativa fílmica que produz com *Ulysse* é o espaço de deslocamento, processo e permanente construção. *Desbordamento significativo*. *Ulysse* ultrapassa os limites do cinema documental, do cinema de ficção, não se encaixa e, por isso, é obra aberta, polissêmica. É possível ver no filme a ideia de *tecido* adotada por Barthes para definir texto: textura concebida “na trama dos códigos, das fórmulas, dos significantes em cujo interior o sujeito se situa e se desfaz, tal como uma aranha que se dissolve em sua teia” (BARTHES, 2004, p. 277).

Prova desse desbordamento é a inscrição do corpo literal de Varda na cena da entrevista com o egípcio, no início da narrativa: suas mãos, braços, cotovelos, nariz, e um pouco do cabelo entram em cena pelo lado direito do quadro, carregando as pedras da praia que visitaram no dia do registro da fotografia, para depositá-las sobre a mesa do entrevistado; também a voz da cineasta que sedimenta e alinhava todas as camadas de significância depositadas sobre a tela. O corpo da cinescritora cria um *fora-de-campo* dentro do campo, ao inscrever-se no texto.

Por essa via, um procedimento que configura a *cinescritura* se dá a ver com a inscrição do corpo de Varda nas imagens, sua atuação à frente das câmeras no filme enquanto entrevistadora. Outro procedimento trata da voz que alinhava as imagens, a narração da própria diretora em voz-*off*. E há ainda o procedimento aglutinador: a composição do filme a partir da filmagem dos encontros entre a cineasta e o que ou quem ela encontra; encontros aos quais o roteiro se alarga à rota das estradas, ajustando-se em abertura para acompanhar as sugestões daquele que Varda diz ser seu melhor assistente: o acaso. (SOUZA, 2018, p. 168)

Com esse procedimento, Varda cria uma escritura amarrada a dois objetivos aparentemente contraditórios: dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma). A auto reflexividade da escritura implica, ao mesmo tempo, em renunciar a um referente e a um destinatário exteriores (PERRONE-MOYSES, 1978, p. 37).

Nesse sentido, *Ulysse é cinescritura* em percurso, na medida em que o processo de investigação avança e atinge camadas de significâncias, “criando uma espécie de *fora-de-campo* fotográfico dentro do campo cinematográfico” (YAKHNI, 2014, p. 106). A estrutura do filme é o próprio percurso da busca, e é a busca por significâncias que alimenta a estrutura cinematográfica. Trata-se de uma relação de retroalimentação, em que a escritura em percurso diz sobre a história da fotografia ao mesmo tempo em que se constrói como cinema. Para Barthes,

Escrever é praticar uma linguagem indireta, cuja ambiguidade não é de fim mas de fato. A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura “inaugura uma ambiguidade”, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua “verdade” não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta. (PERRONE-MOYSES, 1978, p. 38)

É o que Varda opera em seu cinema: não afirma, interroga; cinescreve para dizer da própria linguagem cinematográfica, o filme é a escrita do percurso, escrita intransitiva; resposta provisória da linguagem – o filme – a uma pergunta sempre aberta – a fotografia de Ulysse. Desse modo, não há respostas definitivas sobre a fotografia e sua significação, o que desemboca nas várias camadas de escavações: escriturar não determina (nem revela) um ser próprio, mas produz um sujeito em permanente crise e em permanente mutação (PERRONE-MOYSES, 1978, p. 46). A escritura produz significância, significações circulares, que não são do tipo informativo. Ela não tem

ponto de partida, nem ponto de chegada, ela circula, disseminando sentidos (PERRONE-MOYSES, 1978, p. 44). Sobre a *cinescritura*, a cineasta elucida:

Eu lancei essa palavra e agora me sirvo dela para indicar o trabalho de um cineasta. Ela reenvia àqueles casos do trabalho do roteirista que escreve sem filmar e àquele do realizador que faz sua mise-en-scène. Que pode ser a mesma pessoa, mas a confusão sempre persiste. Disso tenho ouvido tanto: É um filme bem escrito, sabendo que o cumprimento é para o roteiro e para os diálogos. Um filme bem escrito é igualmente bem filmado, os atores são bem escolhidos, os lugares também. A decupagem, os movimentos, os pontos de vista, o ritmo de filmagem e de montagem tem sido sentidos e pensados como a escolha de um escritor, frases densas ou não, tipo de palavras, frequência dos advérbios, alíneas, parênteses, capítulos continuando o sentido da narrativa [récit] ou a contrariando, etc. Em escritura é o estilo. No cinema, o estilo é a cinescritura. (VARDA apud SOUZA, 2018, p. 119)

É possível visualizar em *Ulysse* uma aproximação entre o ofício literário e o cinematográfico considerando, em especial, a afirmação acima, pois fica evidente a percepção da autora de como o fazer cinematográfico não se reduz ao roteiro, mas envolve toda a linguagem do cinema – montagem, decupagem, atuações, personagens, diálogos, roteiro, música, sonoplastia, pontos de vista narrativos – ampliando o que seja escritura para abarcar todas as etapas de confecção de um filme. A *cinescritura* diz respeito a um modo de realização absolutamente ímpar, o modo de fazer de Agnès Varda.

REFERÊNCIAS

- AGNÈS Varda apresenta ULYSSE. 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mydsvOjUINI>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. Escrever a literatura. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. Texto (Teoria do). In: **Inéditos**. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DUBOIS, Philippe. A Imagem-Memória ou A Mise-En-Film da Fotografia no Cinema Autobiográfico Moderno. **Revista Laika**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137162>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- LAURIA, Pedro. “Uma imagem está ali, é tudo”: Ulysse, de Agnès Varda. **Oca (Observatório de Cinema e Audiovisual)**, Rio de Janeiro, 2 mar. 2022. Disponível em: <https://oca.observatorio.uff.br/?p=1644>. Acesso em: 12 set. 2023.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

SOUZA, Carlos Eduardo Batista de. **Despontar uma Linha de Fulgor**: a cinescritura de Varda à luz da textualidade de Llansol. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Literários: Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-BAFFDH>. Acesso em: 12 jul. 2023.

ULYSSE. Direção: Agnès Varda, 1982. DVD.

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