

Convergências dialógicas, intertextuais, confessionais

Denize Araújo¹

¹ *Doutora pela University of California, Riverside, e Pós-Doutora pela Universidade do Algarve, Portugal. Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), com pesquisa em Cinema e Audiovisual. Membro do IC – International Council, do PC – Publishing Committee, do SRC – Scholarly Review Committee, Vice-Chair do GT Visual Culture (IAMCR), Coordenadora do GP CIC (gpcic.net, CNPq) e do GT Imagem e Imaginários Midiáticos (Compós). Membro do Conselho Deliberativo da SOCINE. Diretora do Clipagem – Centro de Cultura Contemporânea. Curadora do FICBIC – Festival de Cinema da Bienal Internacional de Arte de Curitiba.*

E-mail: denizearaujo@hotmail.com



Resumo

Este texto analisa conceitos de convergências associados aos de intertextualidade, dialogismo e autobiografia. Considerando a acentuada hibridação das mídias no momento atual e o aspecto confessional subjetivo de documentários, os referenciais teóricos de base são o conceito de dialogismo, de Mikhail Bakhtin, o conceito de intertextualidade, de Julia Kristeva e o conceito do “eu subjetivo”, de Alisa Lebow. São integrados também os comentários de Noel Carroll sobre o tema das convergências. A análise é ilustrada por filmes que apresentam interações entre cinema e arte, cinema e literatura, cinema e teatro e cinema entre nações. O corpus principal é constituído por dois documentários: *As praias de Agnès* e *David Lynch: The Art Life*, que evidenciam propostas diferenciadas de convergências do cinema e no cinema.

Palavras-chave: convergência confessional; dialogismo; intertextualidade; subjetividade; documentários (auto) biográficos.

Abstract

This text analyzes concepts of convergence associated with intertextual, dialogical and autobiographical notions. Considering the acute hybridization of contemporary media and the confessional subjectivity of documentaries, the frame of references includes Mikhail Bakhtin's concept of dialogism, Julia Kristeva's intertextuality and Alisa Lebow's assertions about the subjective self. Noel Carroll's comments about convergences are also taken into consideration. The analysis is illustrated by films that present interactions between cinema and art, cinema and literature, cinema and theater and cinema among nations. The main corpus emphasizes two documentaries: *The Beaches of Agnès* and *David Lynch: the Art Life*, which demonstrate different proposals of convergences of cinema and in cinema.

Keywords: confessional convergences; dialogism; intertextuality; subjectivity; (auto) biographical documentaries.

As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai, muitas vezes aparecem órfãs, nascidas do nada e de ninguém, cada um pega delas, veste-as como pode e vai levá-las a feira onde todos a tem por suas.

Machado de Assis

Introdução

O objetivo geral deste texto é analisar conceitos de convergência associados aos de intertextualidade, dialogismo e autobiografia. Henry Jenkins, na introdução de seu livro *Cultura da Convergência* (2008), sugere: “Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando” (JENKINS: 27). O autor define sua argumentação:

Meu argumento aqui será contra a idéia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos. (JENKINS, 28)

Em entrevista com Noel Carroll, sua resposta para meu questionamento a respeito de seus pontos de vista sobre as convergências do e no cinema incluiu os seguintes comentários:

Ours is a post-medium moment in the art world at large. Aspiring young artists no longer think of themselves as just painters or videographers - that is as masters of just one particular craft or technology. They think of themselves as Artists, ready to avail themselves of whatever arts and techniques and combinations (convergences) thereof that it takes to articulate their thoughts, feelings, and visions - that is, whatever it takes to get the job done. (CARROLL, Entrevista publicada nesta edição)

Vivemos em um momento pós-mídia no mundo da arte em geral. Jovens artistas não mais pensam neles como só pintores ou videographers, ou seja, mestres em uma arte ou tecnologia. Eles se crêem Artistas, prontos para

quaisquer artes e técnicas e combinações (convergências) onde possam articular seus pensamentos, sentimentos, e visões, ou seja. O que seja necessário para concluir seus trabalhos. (Tradução da autora)

Para Carroll, a instalação é o melhor exemplo das convergências na arte pós-mídia contemporânea, pela sua incorporação das possibilidades multi-midiáticas de texto, áudio e imagens fixas e em movimento, fotográficas, videográficas e cinemáticas, sejam em animação ou em digital. Carroll menciona que o cinema participa intensamente deste momento pós-mídia, especialmente em alguns filmes que usam convergências como condição primordial para sua existência como, por exemplo, *Beauty and the Beast* (2017), que, longe de ser cinema “puro”, usa recursos fotográficos e CGI, tornando-se um filme híbrido (Entrevista publicada nesta edição). O filme usa da computação gráfica para uma antropomorfização dos objetos de antiquário do castelo (o candelabro, o relógio, a xícara, o guarda-roupa), ao mesmo tempo em que recorre ao musical clássico em formato *live action*, buscando assim convergências com as versões anteriores e, ao mesmo tempo, fazendo uso de recursos contemporâneos.



As convergências com as versões antigas predominam na nova, de 2017. A partir de um conto escrito, em 1756, pela francesa Gabrielle-Suzanne Barbot, “A bela e a fera” foi adaptada para o teatro e para a televisão. No cinema, havia seis versões, sendo a primeira e mais antiga realizada no ano de 1946, pelos franceses Jean Cocteau e René Clément. A mais conhecida é a adaptação animada de Linda Woolverton, em 2D, executada

pela Disney, em 1991, e que cria a sétima versão do conto, agora em *live-action*.

Além das convergências com as antigas versões, há uma ênfase na questão do empoderamento feminino, questão esta bastante debatida atualmente. Bela não é uma simples princesa, e sim uma lutadora pelos seus ideais, assertiva e autônoma. Essa convergência com a contemporaneidade inclui também as roupas de Bela, que são feitas de algodão orgânico, sendo ela adepta à moda sustentável, mesmo vivendo em 1740. Seus sapatos de bailarina são trocados por botas e sua capa é feita com pedaços de madeira descartados no set pelos carpinteiros. Outra convergência sociocultural é a inclusão de um personagem gay. De acordo com Carroll,

Cinema is not a specific medium but a convergence of many technological processes and tools, deployed to achieve the artist's purposes. Moreover, it can be adapted for a range of divergent platforms -- broadcast TV, DVD, flat projection, 3D, 4K, IMAX and systems not yet imagined -- to constitute a converging moving-image world that extends from our smart phones to our multiplexes to our living room entertainment centers where action films, documentaries, and sit-coms co-exist in a melee of media. (CARROLL, Entrevista pela autora publicada nesta edição)

O Cinema não é uma mídia específica e sim a convergência de muitos processos tecnológicos e ferramentas, adaptados para atingir os propósitos do artista. Além disso, o cinema pode ser adaptado para diversas plataformas divergentes – broadcast TV, DVD, projeção plana, 3D, 4K, IMAX e sistema ainda não inventados – para constituir um mundo de imagem móvel convergente que se expande de nossos smartphones às nossas salas multiplexes onde filmes de ação, documentários, e sitcoms coexistem em uma mistura de mídias. (Tradução da autora)

Da interligação dos conceitos de convergência de Jenkins e Carroll com o conceito de Julia Kristeva sobre intertextualidade, no sentido de adaptar cenários já consolidados a novas versões, e incluindo os conceitos de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, além dos conceitos do eu subjetivo de Alisa Lebow, um novo universo conotativo é produzido, permitindo várias

interpretações.

Convergências dialógicas

Quando Bakhtin fala de dialogismo em contraponto ao monologismo, em suas análises de Dostoievski e Tolstói, respectivamente, seu conceito implica não só um diálogo entre personagens, e sim criações de personagens independentes do autor ou, no caso do cinema, do diretor, que oferece protagonistas com pontos de vista próprios, que nem sempre concordam com as premissas dos autores e diretores. Apesar de conceito ter sido criado para textos literários, certos filmes também podem se apropriar do mesmo:

As relações dialógicas são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas (ainda que dialéticas) nem meramente linguísticas (sintático-composicionais). Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso. (BAKHTIN, 2010:323)

Se a voz monológica é definitiva e completa, segundo Bakhtin, não permitindo outras conotações, a voz dialógica oferece amplas possibilidades de pontos de vista e interações:

a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2008: 5)

Apesar do termo “dialogismo” não ser sinônimo de “diálogo” e nem adjetivar o mesmo, sendo dois vocábulos independentes que criam possibilidades de classificarmos diálogos monológicos e monólogos dialógicos, há filmes nos quais o diálogo pode ser uma estratégia de interação que leva ao dialogismo. No filme *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa, no episódio “Corvos”, há um diálogo dialógico entre o visitante oriental e Van Gogh. Em homenagem ao pintor holandês Vincent van

Gogh, o visitante passeia por suas pinturas e entra em seu quadro “Campo de Trigo com Corvos” (1890) para encontrá-lo, conduzindo um diálogo no qual há um dialogismo não só temporal como espacial. Além disso, há que se considerar que é Martin Scorsese quem está representando van Gogh no episódio, o que expande o dialogismo, que poderia ser considerado como um momento polifônico, com com vozes intertextuais de diferentes países e continentes, Holanda, Estados Unidos e Japão.

Percebo, em alguns filmes contemporâneos, a estética da convergência em formas diversas. Em *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, a convergência se dá entre nações, na diegese, fazendo com que Marrocos se conecte ao Japão e aos Estados Unidos e este ao México. A própria narrativa do filme encaminha as convergências de maneira subjetiva e rizomática, criando um platô com linhas de fuga que escapam constantemente. Enquanto ficamos conhecendo a viagem do casal americano, entramos sutilmente em outra cultura que será protagonista da primeira convergência, através da arma usada por dois meninos, cujo disparo acidentalmente fere a turista americana. A arma havia sido de um cidadão japonês e assim somos levados ao seu país onde conhecemos sua filha e sua vida. A segunda convergência entre nações se dá quando a babá mexicana dos filhos do casal americano os leva ao casamento de seu filho no México. A cultura mexicana se explicita na festa e nos hábitos, na música e na maneira de agir. A volta aos Estados Unidos é conturbada, extrapolando o âmbito do momento e se referindo à complicada fronteira entre os dois países. Expondo culturas com vozes diversas, o filme faz alusão à torre de Babel, quando as diversas línguas não eram entendidas por todos, segundo a Bíblia.

Outro filme que expõe convergências intertextuais é *As Horas* (2003), de Stephen Daldry, que oferece convergências intermediáticas entre literatura e cinema e convergências temporais e espaciais. O filme é baseado no livro de Michael Cunningham, que se inspirou em Virginia Woolf. Em três épocas espaços diferentes, o filme apresenta três protagonistas ligadas ao romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf,

incluindo a própria escritora em crise de depressão, em 1923. Uma leitora do livro, em 1949, se identifica com a autora e foge de sua vida cotidiana. No cenário contemporâneo, uma editora de livros também interage com o universo de Virginia Woolf.

Um quarto filme que apresenta convergências é *A Pele de Vênus* (2014), de Roman Polanski, no qual as interações cinema-teatro são tão intensas que pressupõem um espectador atento às nuances implícitas, aos papéis dos personagens com sua *mise-en-scène* fluida, às inversões de funções e de poder que emergem do diálogo que ora reafirma a hierarquia, ora se descaracteriza, desestabilizando as cenas. As convergências do onírico com o mundano e da sexualidade com a sensualidade configuram elementos autobiográficos com ecos de sadismo, masoquismo e fetiche. Atriz e diretor se intercalam em seu jogo metalingüístico e metafilmico de disputa pelo poder e pela sedução.



A primeira parte do *corpus* mais enfatizado deste texto é constituída pelas imagens da filmografia da cineasta belga-francesa Agnès Varda (1928-) no sentido de argumentar que seus filmes oferecem três instâncias intertextuais: na mais evidente delas, revelam convergências com movimentos artísticos e socioculturais como o movimento *hippie*, a *pop art*, a revolução feminista e as lutas por direitos humanos, em processos intersociais que contribuem para um repertório sociológico. Em sua

composição estética, suas imagens dialogam com obras de arte famosas, revelando um diálogo intertextual que produz associações e convergências. Em sua terceira instância, alguns filmes de Varda nos oferecem um relato emocional autobiográfico diferenciado do que normalmente se entende por autobiografia.

A segunda parte se refere ao filme *David Lynch: The Art Life* (2016), de Jon Nguyen, Rick Barnes e Olivia Neergaard-Holm. O argumento aqui é que o documentário se situa entre um *biopic* e um autorretrato. Apesar de Lynch não ser o diretor, sua voiceover funciona como se estivesse dando uma entrevista, olhando para a câmera algumas vezes e recontando cenas de sua infância e juventude, suas mudanças para outras cidades e essencialmente sua trajetória de pintor a cineasta. A convergência entre o documentário biopic e o autobiográfico se explicita em sua ânsia de saber seu futuro caminho, da pintura à imagem em movimento, com som, e finalmente ao cinema. O filme termina quando sua busca se revela bem-sucedida, quando finalmente, depois de suas inúmeras tentativas de definir sua carreira, Lynch recebe uma bolsa de estudos para Los Angeles e encontra seu “eu” como cineasta, começando a desenvolver seu primeiro filme, *Eraserhead* (1977).

O título deste meu texto, “Convergências dialógicas, intertextuais, confessionais”, em relação às imagens de Agnès Varda, supõe a adaptação de obra anterior na atual, criando uma terceira conotação que contempla as anteriores e sugere um diálogo reflexivo entre obras de arte, questionando o estado de arte contemporâneo e a presença de imagens que possam ser portadoras de múltiplas interpretações dependendo do repertório de seu público. Além disso, inclui o registro fílmico e fotográfico de movimentos sociais e a inserção da própria cineasta em cenários autobiográficos. No documentário sobre Lynch, as convergências se dão entre suas obras de arte e seus filmes posteriores. No aspecto confessional, há interações com Varda que são referenciadas no subtema apropriado.

Os conceitos de Mikhail Bakhtin podem embasar a primeira instância, ou seja, a presença de Varda em contextos socioculturais. Bakhtin, ao sugerir

seus conceitos de dialogismo e de polifonia, está implicando as várias vozes de um discurso não monológico, que pertenceria unicamente ao autor, argumentando em favor de um discurso que permite pontos de vista diferenciados e até antagonistas ou divergentes. Em seus estudos sobre a obra de Dostoiévski, Bakhtin sugere:

Assim, pois, nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. (...) A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. (...) No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra. (BAKHTIN, 2008: 291-292)

Varda participou ativamente de movimentos sociais emprestando a eles sua voz em diversos filmes, como *Lions Love* (1969), sobre a morte do Senador Robert Kennedy vista através da televisão pelos olhos dos três leões-atores (dois deles do filme *Hair*) e *Viva*, atriz/ modelo de Andy Warhol e participante da pop art, que viviam em casa alugada sobre uma colina de Hollywood e *Black Panthers*, um manifesto a favor dos direitos de negros americanos filmado por Varda em 1968 in Oakland, California. A cineasta reproduziu diversas vozes, sem se importar em ter um "discurso sólido ou definitivo ou morto", como cita Bakhtin ao explicar seu conceito de dialogismo, e sem preconceitos ou estereótipos.



Black Panthers (1968)



Lions Love (1969)

Em seu conceito de polifonia, o autor russo explica que

a essência da polifonia consiste no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2008: 23)

A filmografia de Varda é difícil de ser definida a não ser pela sua polifonia de vozes. Seus filmes oscilam entre ficção e documentário, entre *cult* e popular, entre *mainstream* e alternativos/ experimentais. Suas imagens vão desde o primitivismo, passando por cartoons e chegando à extrema beleza artística. Mesmo seus atores e atrizes variam desde simples lavradores, como em *Os catadores e eu* (2000), até internacionais, como em *As cento e uma noites* (1995). Varda não só visitou diversos países como se tornou parte deles, fazendo com que sua voz estivesse presente e entendesse as variadas situações que filmou, fossem essas artísticas, sociais ou políticas. Nos Estados Unidos, visitou os estúdios de Hollywood, deu voz aos *hippies*; no México, filmou os murais urbanos e conheceu seu tio Yanco; em Cuba, fez uma imagem de Fidel Castro com asas (antes de conhecer sua atuação); na China, desenvolveu suas fotografias. No Irã, produziu o filme *Plaisir d'amour en Iran* (1976), e em Montparnasse filmou

Daguerréotypes (1976). Seu engajamento a novos valores e a movimentos sociais confirma seu desapego a seitas e crenças monológicas, filiadas e devotas a seitas e crenças com uma só maneira de representação. Seus filmes consideram como válidas formas diversas de pensar e de criar. Suas imagens são exemplos de convergências intertextuais com vozes dialógicas. Um de seus mais recentes filmes com o fotógrafo JR é um de seus mais polifônicos: *Visage, villages* (2016). Ambos filmam e fotografam muitas pessoas sem distinções de classe ou etnia, em seus anseios de revelar faces e vilarejos.



Visages, Villages (2016)

A coexistência de vozes nos filmes de Varda pode exemplificar os conceitos de dialogismo e polifonia desenvolvidos por Bakhtin. Embora possam soar como sinônimos, o dialogismo enfoca a ausência de um discurso único e da voz do autor como autoritária, enquanto que a polifonia é mais ampla e reflete a presença de dissonâncias em universo onde todas as vozes são igualmente importantes, independentes e atuantes, pressupondo uma possibilidade de relativismo e subjetividade. Um exemplo de polifonia é a premissa do curta *Reponse de femmes: notre corps, notre sexe* (1975), um tipo de manifesto feminista, com perguntas relevantes: “o

que é ser mulher?”, “todas as mulheres querem ser mães?”, perguntas essas com respostas de vozes subjetivas, incluindo mulheres de classes e raças diferenciadas.



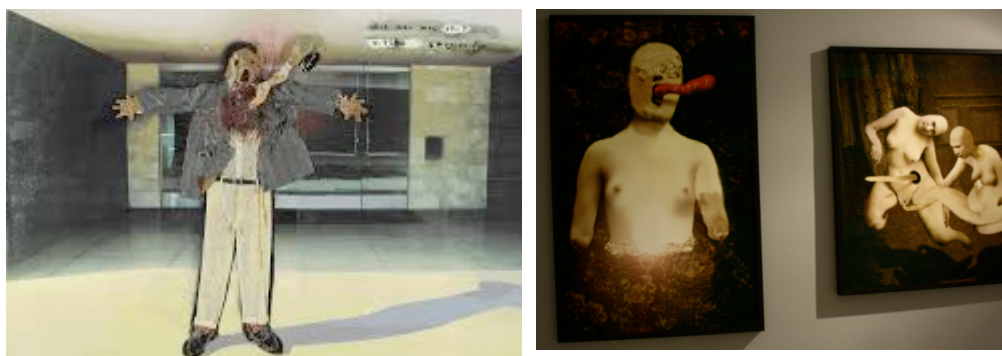
As fotografias de Varda são tão polifônicas quanto seus filmes. Desconstruindo barreiras, a cineasta/fotógrafa se insere em fotos e posa como os retratados. Sua exposição na Blum & Poe Gallery de New York demonstra sua inserção em cenário sério e, em outra conotação, a desconstrução que o fotógrafo JR apresenta.



Ambas as imagens são polifônicas. A primeira adquire nova conotação quando Varda se insere no cenário original. A segunda, porém, é mais rica em conotações, criando um segundo, terceiro e quarto níveis. No nível original, a foto é clássica, dentro dos parâmetros de sua criação. Na segunda, a

conotação se desloca em tempo e espaço, mas é na terceira que a desconstrução se faz mais presente. O gesto de Varda-idosa, a cores, dialoga com Varda-jovem, em preto e branco. Esse gesto pode ser interpretado por diversos prismas e pontos de vista, podendo significar um pastiche pós-moderno, uma ironia ou uma simples brincadeira do fotógrafo JR.

Lynch, por sua vez, mostra em seu documentário imagens de suas exposições de arte, como a “Between Two Worlds Exhibition”. Em sua *Art Exhibit* em Copenhague, Lynch expôs suas imagens mais ousadas e profundas, em suas convergências dialógicas entre arte e quadrinhos, colagens, fotografias e esculturas. Suas primeiras incursões no mundo da arte tiveram ecos em seus filmes e em sua série televisiva *Twin Peaks*,



Poder-se-ia dizer que Lynch é polifônico se considerarmos que se utiliza de diversos materiais, que seriam vozes recorrentes em seus trabalhos de arte. O catálogo de sua exposição, na Tilton Gallery em 2012, enumera seus recursos estilísticos:



Lynch works across many different media to create paintings, sculpture, works on paper and photographs. Recent paintings combine primitively drawn figures and text with thick textured areas of paint and, often, inserted lit colored light bulbs. Framed in thick gold frames under glass (inspired by Francis Bacon's frames), they become box-like, objects in their own right. Narrative subjects exhibit Lynch's trademark whimsy, wit and humor along with his recognizable penchant for the ambiguous, yet precisely depicted, frozen moment that unveils an instinctual, often violent or tragic human emotion, almost verging on the absurd.

http://www.jacktiltongallery.com/content/5.exhibitions/1.past/5.lynch/Press_Release.pdf

Lynch trabalha através de muitas mídias diferentes para criar pinturas, esculturas, trabalhos em papel e fotografias. Suas pinturas recentes combinam primariamente figuras desenhadas e texto com espessas áreas texturadas de tinta e, frequentemente, lâmpadas coloridas inseridas. Emoldurado por molduras douradas sob vidro (inspirado pelas molduras de Francis Bacon), elas se parecem com caixas, objetos por si mesmo. Os elementos narrativos exibem a marca registrada de Lynch, o excêntrico, o humor agudo juntamente com a sua reconhecível propensão para o ambíguo, mas precisamente descrito, o momento congelado que revela uma emoção humana instintiva, muitas vezes violenta ou trágica, quase beirando o absurdo.

Enquanto Lynch trabalha com elementos da estética do absurdo e temas mais existencialista, indo ao âmbito de questões filosóficas, Varda elabora seus temas seguindo as tendências sociopolíticas do momento. Muitas das imagens de Varda são intertextuais, além de serem dialógicas e polifônicas.

Convergências intertextuais

Julia Kristeva, pesquisadora teórica búlgaro-francesa, cunhou, em 1967, o termo “intertextualidade”, designando com mais precisão a inserção de um novo texto a outro mais antigo, tornando-o dialógico e polifônico. São, portanto, três conceitos próximos, mas diferenciáveis se pensarmos que um texto dialógico nem sempre deve ser intertextual, assim como um

polifônico pode desenvolver sua polifonia dentro de seu próprio contexto. A intertextualidade de Kristeva, porém, se refere a dois ou mais textos distintos que são afetados pelas diferenças temporais e espaciais. Para a autora, a intertextualidade está em trazer à tona um texto já consagrado e inserir nele outro texto, instituindo um processo de criação de um terceiro, mais conotativo e com múltiplas interpretações:

(...) o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí que a palavra adquire duas significações, que ela se torna ambivalente. Esta palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos. (KRISTEVA, 1974:72).

No caso da foto com a inserção de JR, a ambivalência se transforma em polivalência, considerando as camadas de conotações, como o cenário original, a inserção de Varda-jovem e por fim o intertexto de JR, criando assim um texto polivalente.

Outras imagens em filmes de Agnès Varda usam da intertextualidade em instâncias diversas, algumas trazendo obras de arte como inserções, outras se valem de obras como metáforas que exprimem esteticamente o que a cineasta pensou em dizer, como a imagem *Amantes*, de Magritte, para implicitar artisticamente o que seria difícil de ser dito com simples palavras. Outros momentos de convergências do cinema com a arte são parte do filme *Jane B. by Agnès V.* (1987), onde a atriz Jane Birkin reproduz as poses de Goya *La Maja Vestida* (1799-99) e *La Maja Desnuda* (1800). Os intertextos contemplam universos separados em espaço e tempo, mas unidos pelas novas imagens que, além de remeter ao passado, são reconstituídas, lembradas e re-habitadas pela versão de Varda, uma homenagem ao pintor Goya e uma transcrição artística que vai além da recriação, permitindo leituras diversas, de acordo com repertórios artísticos de seus espectadores.

Essas inserções da cineasta em suas próprias obras nos levam a questionar sua obra mais autobiográfica: *As Praias de Agnès* (2008).

Convergências confessionais

Em sua terceira instância paradigmática, Varda cria um universo inclusivo para oferecer suas memórias, em especial no filme *As praias de Agnès*, sobre o qual comenta, em entrevista, que o realizou para que sua família pudesse conhecer seu modo de vida. Apesar do filme ser considerado autobiográfico, com sua aquiescência, Varda apresenta seu “eu” em meio a outros, interagindo em contextos diversos e participando ativamente de outras vidas. Esse é seu modo de viver, de pensar e de agir. O pesquisador Michael Chanan, em seu capítulo no livro “The Cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary”, sugere que Agnès Varda “combines the modes of self-reflexive video diary and first person *film d’essai*”, ou seja, combina a modalidade de diário auto-reflexivo com um ensaio em primeira pessoa (CHANAN, 2012: 25).

O documentário *David Lynch: The Art Life* converge com *As Praias de Agnès* no sentido autobiográfico, e também na intenção de deixar um registro para suas famílias, o que no caso de Lynch é para sua filhinha Lula, de seu quarto casamento, enquanto Varda quer que sua família conheça sua parte profissional, sua cosmovisão. Ambos os diretores revelam suas próprias estratégias estéticas, também convergentes em alguns pontos: enquanto Varda mostra seu perfil junto a outros artistas, amigos e movimentos sociais, Lynch recorda sua infância e adolescência em família. A divergência se faz presente no sentido de que Varda reafirma seu modo de vida, já estruturado, enquanto Lynch, no documentário, reconta como procurou seu “eu” em sua vida de família e seus amigos, até descobrir seu caminho, com seus filmes impactantes que não são citados no documentário, mas são reconhecidos e premiados. Assim, o documentário autobiográfico de Varda se distingue do que denomino de *autobiopic* de Lynch, considerando que o filme é híbrido, um *biopic* no sentido de privilegiar o protagonista, como uma homenagem, e um autorretrato se considerarmos que o protagonista nos oferece sua visão de vida e não a do diretor.

As seguintes imagens nos revelam que o “eu” de Varda está muitas vezes inserido em outros eus, por vezes colocando-se como parte de outro grupo, até com roupas similares e representando tarefas que estão longe de ser as suas. Colocando-se junto a outros ou mesmo em seus lugares, Varda procura compreender de modo dialógico que sua voz é mais uma dentro de um universo amplo, onde reside a polifonia. A representação de diversos intertextos permite que seu universo fílmico contemple horizontes expandidos.



Em seu filme *Os Catadores e eu* (2000), Varda se autoreferencia como uma catadora e, em seu espelho com a atriz Jane Birkin, é sua imagem que dialoga com a da atriz. Em *As Praias de Agnès* a cineasta se apresenta como uma senhora idosa tentando que seus espelhos mostrem sua imagem. De acordo com Liz Rideal, em seu livro “Self-Portraits”,

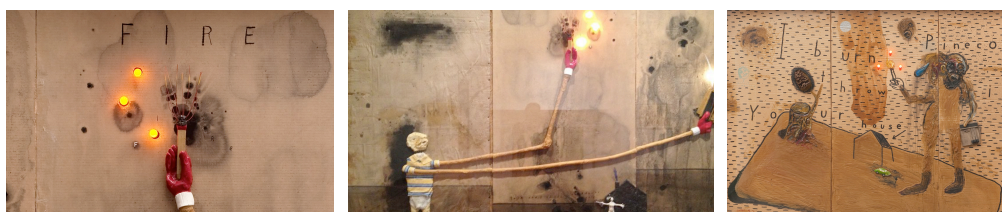
The self-portrait is the artist's most personal form of expression. It is the ultimate means of self-analysis, presenting an opportunity for self-reflection, self-expression and self-promotion... self-portraiture records not only what the artist looks like but also how they interpret themselves and the world around them. (RIDEAL, 2005: 7-8)

O auto-retrato é a forma mais pessoal de expressão do/a artista. É o modo mais completo de auto-análise, apresentando uma oportunidade para auto-reflexão, auto-expressão e auto-promoção... a auto-retratação registra não somente como o/a artista se parece mas também como se interpreta e como interpreta o mundo ao seu redor. (minha tradução)

Por outro lado, Lynch refaz o percurso de seu “eu” no período de formação do mesmo, quando nem sempre suas escolhas são bem-sucedidas e quando as reações de sua família são negativas em relação

aos seus experimentos. As recomendações de que ele deveria se preocupar em ter um emprego fixo e de que não deveria ter filhos repercutem no jovem David, mas sua busca pelo que realmente quer continua. O documentário é sobre o caminho da busca, o caminho encontrado e recontado pelo “eu” do protagonista. Filmado por 4 anos com 20 entrevistas feitas em sua casa, Lynch declara que, naqueles dias de sua infância, seu mundo não era maior do que duas ou três quadras, mas mundos imensos estavam contidos naquelas quadras (“In those days, my world was no bigger than a couple of blocks. Huge worlds are in those two blocks”).

Um dos episódios marcantes foi a visão de uma mulher, nua e ensangüentada, que um dia apareceu na calçada perto de sua casa. Esse foi um momento chocante retratado em *Blue Velvet*, tendo Isabella Rossellini como atriz que evidencia essa lembrança recorrente da infância de Lynch. Em seus filmes, Lynch retrata o surreal, o sonho, o macabro, em aspecto rizomático, com linhas de fuga que levam ao bizarro. Seus experimentos e suas pinturas já questionavam aspectos sombrios, mistérios e, sobretudo, uma busca ao interior de tudo, insetos, vida, pessoas.



O subtítulo do documentário: *The Art Life*, traduzido no Brasil por *A vida de um Artista*, descreve o que Lynch considera como forma ideal de vida: a arte. O documentário capta a essência do protagonista e constrói um filme que acompanha, com sua estética, a visão, o pensamento e os impulsos criativos de Lynch: a representação de uma arte não comum, não clássica, com a visão de seu criador, com sua voz autorial, sem recorrer ao melodrama de problemas de família na infância ou adolescência e sem negar suas escolhas, nem sempre as mais recomendadas. Como único protagonista, sua imagem é recorrente e faz

parte de seu autorretrato, olhando para a câmera como se pudesse se ver nela, convergindo com os espelhos de Varda.



Considero o olhar de Varda em seus espelhos como um autorretrato que nos introduz ao seu universo, à sua cosmovisão. Já no início do filme temos cenas nas quais Varda procura posicionar os espelhos e se posicionar neles como um ato de auto-expressão, para se certificar de que está explicitando seu modo de ser, mas ao mesmo tempo de maneira subjetiva. Ao invés de falar para a câmera, fala para seus espelhos, que nos oferecem não só sua imagem, mas também o espaço em que estão colocados, o vento que faz com que sua echarpe esconda parte de seu rosto e os personagens em seu redor.

Na entrevista a Noel Murray, do A.V Club, Varda, quando perguntada sobre os espelhos no início de seu filme *As Praias de Agnès*, respondeu:

If I take a mirror and I look at myself by holding it in my hands, and then just turn it, I see other people. I have my mirrors, which mirror the ocean, the sky, the faces of the people around me. ... It's me among other things. I want to pay tribute to people, tell who I met, who I love... I'm a witness, not only of my own story, but I'm a witness of the second half of the 20th century.
<http://www.avclub.com/article/agnes-vara-29840>

Se eu seguro o espelho em minhas mãos e me olho nele e então o desloco, vejo outras pessoas. Eu tenho meus espelhos, que espelham o oceano, o céu, as faces das pessoas em minha volta... Sou eu entre outras coisas. Quero fazer uma homenagem às pessoas, contar com quem encontrei, quem eu amo... Sou uma testemunha, não apenas de minha própria história, mas uma testemunha da segunda metade do Século XX. (tradução minha)

Atualmente, quando muitos *selfies* não revelam nenhuma mensagem

relevante além do desejo de se mostrar, as imagens de Varda, ao contrário, produzem uma relação dialógica que contempla diversas vozes permitindo pontos de vista convergentes ou divergentes.

Sua maneira de interagir com questões artísticas pode exemplificar o que Bakhtin conceitua como dialogismo e polifonia. Ou seja, a possibilidade da co-existência de uma pluralidade de vozes em novos discursos. Esta primeira instância de leitura das imagens de Varda pode ser classificada como de “convergências dialógicas”, considerando que a voz da cineasta está sempre em sintonia com outras, seja em suas representações socioculturais, seja em seus momentos de inserção em outros universos. Bakhtin explicita:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2003:348)

Varda vive com intensidade e coloca também sua energia dialógica em seus filmes. O termo “dialogismo” não está implicando sua convergência com diálogos. Assim como diálogos podem ser monológicos, alguns monólogos podem ser dialógicos, o que é o caso de Varda, quando a mesma se dirige à câmera e se apresenta. Assim, mesmo seus monólogos são dialógicos, por estarem sempre imbuídos de vozes outras além da sua.

Por outro lado, inserindo-se no contexto de outros, as imagens de Varda podem reconfigurar cenários anteriores e produzir uma terceira leitura, o que Kristeva denomina de “intertextualidade”, ou seja, a interferência de um segundo texto dentro de um texto original.

Neste estudo sobre os filmes de Varda, denomino de “convergências intertextuais” os momentos nos quais textos originais são invadidos por novos cenários, ou seja, pela presença de Varda ou das protagonistas de seus filmes em obras de arte já consolidadas, como os quadros de Goya ou de Magritte.

Roland Barthes inclui o leitor no processo intertextual:

um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar em que esta multiplicidade é percebida, e este lugar (...) é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, e este destino não pode ser pessoal: o leitor é alguém sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é, simplesmente, um qualquer que articula, em um único campo, todos os traços a partir dos quais se constitui a escritura (BARTHES, 1984: 69)

Concordo com Barthes quando este cita o leitor. Acredito, porém, que só há um tipo de leitor que valida os intertextos: o leitor com repertório. Para o leitor sem repertório, de nada valem os intertextos artísticos e suas possibilidades de leituras múltiplas. Só um leitor com repertório pode recontextualizar imagens em novos cenários e pode atingir um terceiro nível de conotações. Umberto Eco, ao falar do leitor-modelo, sugere que “a configuração do Autor-Modelo depende de traços textuais, mas põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: “Que quero fazer com este texto?”) (ECO, 2004: 49)

Além disso, Eco sugere que “a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor- Modelo... um texto outra coisa não é senão a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legítimas – se não “legítimas” (ECO, 1988:43-44). Em sua visão otimista, Eco idealiza um possível leitor:

Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor modelo que não é empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto” (ECO, 1993: 75)

No caso em questão, teremos que contar com o “espectador-modelo”,

aquele que possui o repertório necessário para elaborar as devidas leituras das obras fílmicas. Acredito que os filmes de Varda, no intuito de dar vozes ao seu universo, podem oferecer denotações e conotações. Apesar de que seus elementos denotativos podem oferecer cenários estéticos prazerosos, as implicações de suas convergências subjetivas encontram mais respaldo no espectador que conhece seus intertextos e que pode, com competência e repertório, chegar a reflexões mais profundas e relevantes.

No caso de David Lynch, o documentário também pressupõe um espectador-modelo que possa reconhecer nas primeiras pinturas e imagens de Lynch a gênese de seus futuros filmes, implícitos em detalhes como a orelha com insetos de *Blue Velvet* (1986), ou a estranha chave azul em *Mulholland Drive* (1999). O trailer do filme já anuncia o tom do mesmo.



Além do tom bizarro e sinistro, as confissões de Lynch por vezes retratam a estética do grotesco, outras vezes a do surrealismo, desde o início de sua trajetória artística, passando por Bushnell Keeler e seu companheirismo em momentos difíceis. O documentário é elíptico e questiona o conceito geral de documentário biográfico. Seria uma autobiografia mesmo não sendo Lynch o diretor?

Esse questionamento não encontra eco na obra de Agnès Varda, que expõe suas convicções e pensamentos em muitos de seus filmes, em especial em seu filme *As Praias de Agnès*, onde sua presença no início do filme já denota sua intenção que é explícita, colocando seu posicionamento como autobiográfico, em estética que enfatiza o que denomino de “convergências confessionais” que testemunham seu modo de ser. Após ter exposto as memórias de infância de Jacques Demy, seu companheiro

inseparável, em dois de seus filmes, *Jacquot de Nantes* (1991) e *L'Univers de Jacques Demy* (1995) e tendo por modelo o que Montaigne fez na literatura, ao contar sua vida em seus últimos anos, Varda exemplifica o que Machado de Assis prenunciou na epígrafe selecionada para este texto: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai, muitas vezes aparecem órfãs, nascidas do nada e de ninguém, cada um pega delas, veste-as como pode e vai levá-las a feira onde todos a tem por suas” (MACHADO DE ASSIS, 1994:43).

A seleção da epígrafe considera o tema parcial de minha pesquisa em andamento, ou seja, a intertextualidade criativa que se apropria de fatos passados e os reconfigura para criar novos sentidos. Varda dá voz a movimentos sociais, ao cinema *mainstream* de Hollywood, aos questionamentos feministas, aos catadores, e a todos e todas que pertencem ao seu vasto universo, em convergências dialógicas, quando seu eu coincide com outros eus em suas diversas reivindicações socioculturais, em suas criações artísticas, e em suas manifestações sociológicas, criando uma polifonia de vozes sem preconceitos, como definiu Bakhtin.

A epígrafe se refere ainda mais especificamente às apropriações de textos artísticos que são transcritos em novos contextos, como no caso das obras de Magritte e Goya, já discutidas anteriormente. É o que denomino, respaldada pelo conceito de Kristeva, de convergências intertextuais, nas quais Varda insere sua própria visão artística em cenários já consagrados, aguardando a competência de espectadores que tenham repertório e percepção para elaborar suas próprias leituras a partir das possibilidades conotativas implícitas. Quando Bakhtin sugere que “a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2008, p. 23), parece estar falando sobre a obra de Varda, que é a voz de muitas vontades, a voz dos acontecimentos, o seu “eu” dando voz a outros eus, se apropriando de obras outras como suas, fazendo-as reviver, “vestindo-as” com suas idéias, trazendo-as para nós, como algo novo, inusitado, pronto

para ser desvendado e decifrado.

Embora o documentário *David Lynch: The Art Life* traga algumas vozes secundárias, a voz que se sobressai é a de seu protagonista, que nos confessa suas incertezas e suas experiências, em tom de voz *over* hipnótico que, junto ao recurso de *slow motion*, adquire algo de suspense, mistério e fetiche. O final do filme é o início de sua certeza do que quer ser, assinalando implicitamente que tudo o que nos foi revelado será material para seus filmes que até hoje dialogam com sua trajetória, da pintura à imagem em movimento e ao som, e finalmente ao seu cinema.

O tema das convergências do e no cinema, apesar de ter marcado presença desde as primeiras imagens artísticas, tem se tornado recorrente na contemporaneidade, em situações diversas, na interação de mídias e na proliferação de suportes. Em relação aos três tipos de convergências explicitados no título deste texto, argumento que certos filmes, como os de Varda, recorte desta parte de minha pesquisa, revelam interações que podem ser consideradas dialógicas e intertextuais, além de seu mais recente filme, que oferece momentos confessionais. O documentário *autobiopic* de Lynch implica o dialogismo de seus temas do início de sua carreira com seus filmes posteriores, sendo que seu enfoque mais explícito é seu aspecto confessional.

Por outro lado, as pesquisas sobre documentários atestam que os mesmos têm questionado cada vez mais os conceitos tradicionais, inserindo elementos de ficção e acompanhando a evolução do eu subjetivo, seja em testemunhos, seja em confissões ou lembranças. Em meus estudos sobre memória, cunhei o termo “memória- metamorfose” para explicar que a memória trabalha com mudanças. Quando analisamos hoje o que aconteceu no passado, nossa percepção pode ser mais consciente e o desempenho da memória seletiva pode levar a outras conclusões. Os documentários de Varda e Lynch, ao tentar recompor cenas passadas, podem evidenciar esse tipo de memória-metamorfose em suas conotações de teor subjetivo. Esse diferencial é o que torna os documentários desta pesquisa mais originais, em suas buscas pelas evidências de um passado

que possa explicar o presente e possa dar sentido às suas obras de arte.

Referências

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm09.pdf>

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. "O problema do texto na Linguística, na Filologia e em outras ciências Humanas." In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 307-335

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed, Revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARROLL, Noel. "Entrevista cedida a Denize Araujo", 25/07/2017.

CHANAN, Michael. "The role of history in the individual: working notes for a lm". In: LEBOW, Alisa. *The Cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary*. New York: Columbia U Press, 2012.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *The role of the reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEBOW, Alisa (org.). *The Cinema of me: the self and the subjectivity in first person documentary*. New York: Columbia U Press, 2012.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

MURRAY, Noel. *INTERVIEW with Agnès Varda*. A.V. Club. Jun 30, 2009. <http://www.avclub.com/article/agnes-vara-29840>

RIDEAL, Liz. *Self-Portraits*. London: National Portrait Gallery, 2005.

Filmografia

A Pele de Vênus (2014). Roman Polanski, Drama, França.

As Horas (2003) Stephen Daldry, Drama, USA/UK

As praias de Agnès (2008), Documentário Autobiográfico, França *Babel* (2006) Alejandro González Iñárritu, Drama, USA/México *Black Panthers* (1968) Agnès Varda, Documentário, França *Blue Velvet* (1986) David Lynch, Drama, USA

Daguerréotypes (1978) Agnès Varda, Documentário, França

David Lynch: The Art Life (2016). Jon Nguyen, Rick Barnes e Olivia Neergaard-Holm, Documentário, USA/Dinamarca. <https://www.youtube.com/watch?v=BVgQ8yAdLbI>

Eraserhead (1977) David Lynch, Experimental, USA

Jane B. by Agnès V. (1987), Agnès Varda, Biografia, França

Lions Love (...and Lies) (1969) Agnès Varda, Comédia/Drama, USA

Mulholland Drive (2001) David Lynch, Drama, USA

One hundred and one nights (1995) Agnès Varda, Romance Histórico, França/UK

Os Catadores e Eu (2000) Agnès Varda, Documentário, USA

Plaisir d'amour (1976) Agnès Varda, Curta, França/Irã

Reponse de Femmes (1997) Agnès Varda, Documentário, Curta, USA

Sonhos (1990) Akira Kurosawa, Filme-Arte, Japão

Uncle Yanco (1967) Agnès Varda, Curta, USA

Visages, Villages (2016) Agnès Varda, Documentário, França