

Agnès Varda, um cinema invocante

Agnès Varda, an invocatory cinema

Agnès Varda, un cine que invoque

Agnès Varda, un cinéma invoquant

LAENE PEDRO GAMA

JEAN-MICHEL VIVÈS

DANIELA SCHEINKMAN CHATELARD

O artigo trata do circuito invocante no cinema documental de Agnès Varda. Elegemos cinco dos seus filmes documentários, dos quais utilizamos algumas cenas para ilustrarmos a transcendência do real pelo intermédio da obra artística. Refletimos o fazer de sua obra seguindo a trilha que a própria cineasta confere como norteadora do seu trabalho, a partir de três palavras: *inspiração* – atrelada ao acaso, a chama do desejo, definição da artista que se aproxima do inesperado na psicanálise; *obra* – o seu trabalho artístico e aqui tratado pelo trabalho de escansão analítico; e *compartilhar* – por nós percebido, como o endereçamento. Entendemos que a obra fílmica de Varda revela-se invocante, por ela assumir uma posição de suposição do sujeito a advir, sustentando-a pelo endereçamento. A dimensão invocante, marca singular da obra vardadiana, nos leva, em uma agenda futura, a pensar a aproximação da *estética* psicanalítica e vardadiana.

Palavras-chave: Cinema. Invocação. Sujeito.

1. Introdução

O presente artigo trata da invocação percebida na obra fílmica documental da cineasta Agnès Varda, notoriamente reconhecida pelo apelo ao grande público. Entendemos que a cineasta em sua narrativa constrói artisticamente um objeto endereçado ao Outro, movida pela necessidade do compartilhamento, como ela mesma proferiu. Buscamos entender a natureza desse movimento, aproximando-o da leitura do circuito invocante, especialmente do endereçamento sustentado pela suposição do sujeito a advir. O sujeito suposto nos parece ser a marca singular que movimenta o trabalho desta cineasta. Aqui nos servimos de quatro dos seus documentários para estruturar nosso estudo.

O endereçamento ao outro em Varda, destitui o lugar do saber dando lugar ao sujeito do *falasser* o que nos faz lembrar da afirmação de Lacan sobre o tanto que é *superfluo* devolver, restituir um saber. O endereçamento, este é construído em um processo que circula, e na percepção dessa construção a criação artística se apresenta desde sempre “... ao dar existência de discurso à sua criatura” (LACAN, 1965/2003, p. 203). De tal forma, que a criação artística é central não apenas como motivo de sublimação, mas também como tema da ética (LACAN, 1959-60/2008). Construção, estruturada em um discurso, predecessora do fazer analítico, alinhando ambos fazeres pela ética e pela estética. Encaminhando dessa forma, nós abrimos para estudos futuros sobre a *estética* artística próxima a analítica.

2. O trabalho artístico em Varda

Em seu último filme *Varda por Agnès* (VARDA, 2019), a cineasta Agnès Varda fala sobre aquilo que guiou a realização de sua obra. Sentada em uma cadeira de diretora de cinema, de frente a uma plateia em um teatro lotado, dirige-se ao público:

Há três palavras que são muito importantes para mim: *Inspiração, criação e compartilhar* [grifo nosso]. Inspiração é a razão por que se faz um filme, quais ideias, quais circunstâncias, quais acasos acendem o desejo e te fazem trabalhar para fazer um filme. A criação é como fazemos um filme, quais os meios que você usa? Qual estrutura? Sozinha ou não? Em cores ou não? A criação é trabalho. A terceira palavra é compartilhar. Não fazemos filme para assisti-los sozinhos. Fazemos filmes para mostrá-lo. No fundo, necessitamos saber por que fazemos esse trabalho. Estas três palavras me guiaram. (VARDA, 2019, 0:04:23)

Partimos dessa tríade eleita pela cineasta para definir o seu processo criativo. Entendemos a inspiração descrita por Varda como razão para se pôr a trabalho por intermédio dos motivos desejan-tes revelados pelo acaso. Definição próxima do inesperado em psicanálise, como sendo aquilo que permanece quando nada resta do que se poderia esperar, sendo vetorizado pela invocação pulsional, portanto, pelo objeto voz (VIVÈS, 2015). A sua obra é trabalho, e aqui o acompanhamos aos moldes do trabalho analítico, a escansão, como forma de transcendência do real pelo movimento revelador do objeto *a*. Por fim, chegamos ao compartilhar, onde Varda deposita a chave do seu trabalho: será pelo ato de dirigir o seu trabalho ao outro a abertura para que ela conheça aquilo que a movimenta. Para nós, o compartilhar vardadiano corresponde ao endereçamento no circuito da pulsão invocante, e remete-se à suposição de um sujeito suposto dali onde nada mais se espera.

2.1. A inspiração

As palavras guias para a cineasta são reveladoras do seu processo de criação e, por isso, nos deteremos nelas. A *inspiração* é apontada como a razão para se fazer um filme e o acaso como responsável por acender o desejo. O acaso é muito presente na obra vardadiana, sinalizado como abertura para o prazer na filmagem: “O que gostei foi que, por acaso, encontramos pessoas incríveis” (VISAGES, 2017, 0:04:23) e como um auxiliar para esse propósito “... o acaso sempre foi o melhor dos meus assistentes” (0:13:33). Ainda em uma sequência fílmica dessa mesma obra, quando perguntada pelo seu colega JR (artista plástico francês e codiretor do filme) se o acaso irá trabalhar por eles, ela responde: “Possivelmente. Possivelmente.” (0:13:37), deixando qualquer certeza à obra do acaso.

Dentre os motivos nos quais a cineasta encontra inspiração para realizar o seu trabalho, o acaso, algo da ordem do inesperado, acende o seu desejo. Apelamos, brevemente, para a questão do anônimo na obra documental vardadiana. A cineasta sempre retratou, em seus documentários (estilo do filme tratado), pessoas encobertas pelo véu do desconhecido. O acaso, esse inesperado, é um espaço de inspiração por existir o desejo de reencontro de algo velado. Diríamos que a inspiração vardadiana será muito bem localizada no circuito invocante, em especial pela posição de suposição. Posição especialmente delineada por Vivès (2018a, 2018b), a qual discutimos adiante.

Recortamos uma cena fílmica onde a cineasta muda os rumos do seu trabalho frente ao acaso. Ocorre no filme *Visages e Villages* (VISAGES, 2017, 0:07:54), durante a visita de Varda e JR à uma antiga vila de mineração que será parcialmente demolida e que guarda vividamente os traços dessa atividade em sua paisagem e na lembrança dos seus moradores. O espectador acompanha a dinâmica da personagem Jeanine, que vive de reminiscências de um tempo, presa a um lugar a ser demolido.

Ao conhecê-la, Varda introduz uma pequena modificação na proposta do trabalho artístico pensado para o lugar, retratar os antigos mineradores da pequena vila em grandes painéis colados às suas antigas casas. Em decorrência do testemunho de Jeanine, os cineastas decidem juntar aos outros painéis que retratam os antigos mineradores um painel com o rosto da personagem, colado à sua casa a ser demolida e assim *saudá-la* (cumprimentar por intermédio de um objeto).

Destacamos como a insistência da personagem em se manter presa àquele local chamou a atenção dos cineastas. JR a nomeou como “Jeanine, a insistente”. Uma insistência que não é da ordem do desejo e sim do gozo mortífero de se manter imóvel em um lugar fadado a ser demolido. Assim como fora a vida dos mineradores passada embaixo da terra, coberta de cinza, também era coberto de fuligem o pão que o pai de Jeanine trazia para os filhos em sua infância. Ao escutar o que se repetia naquela história, Varda cria um painel que modifica o trabalho artístico inicial, ato que promove um corte naquilo que a personagem repete da sua história.

Painel construído, Jeanine é rerepresentada àquele palco onde até então se percebe como um personagem atuando em uma única cena, conhecendo o *script* (possivelmente até adivinhando o final), vendo-se como um objeto no roteiro do qual faz parte, repetindo um lugar no qual encontra-se presa. Enredo laboriosamente por ela sustentado, prendendo-a àquele lugar. Olhar-se naquele painel gigantesco desloca Jeanine, invocando-a a uma existência que não precisa ser demolida junto ao local. O reencontro da personagem consigo mesma se dá quando o saber sobre a cena é abalado. Olhar-se de maneira inesperada demole uma história prevista e roteirizada, dando lugar a si mesma. Ela abre a boca frente à visão. Os seus olhos puderam escutar um tempo ilimitado.

Varda, tomada pela história de Jeanine, foi enredada por aquilo que escutou e agiu artisticamente entremeando os tempos, afixando na casa a ser demolida o rosto de alguém que se construiu por histórias e lembranças as quais não superara. Um tempo a ser destruído, marcado pela mineração e pelas histórias ali construídas, mas nem por isso

encerrado, que pela hiância abre-se em um contínuo. Varda enfrenta esse ilimitado e, ao acompanhar o estupor de Jeanine frente ao painel, profere uma aposta: “Agora, somos todos amigos”. A escuta da cineasta levou-a a produzir uma outra obra e a ofertá-la. Como podemos pensar esse sentimento que une o artista e o outro pelo objeto artístico, naquilo que anima a obra artística e que promove o encontro?

Como se dá esse tempo ilimitado, antevisto pelo artista, e proposto ao outro? Jeanine olha o seu rosto em dimensões gigantescas confrontado com um lugar em ruínas. Ela não é mais limitada pela imagem de uma parte de sua vida em ruínas, pode se ver em toda sua visibilidade. Escutando-se sem limites, ela entende o que de si insiste naquele mundo de ruínas, abrindo-se ao inaudito. Antes, ela repetia para si mesma que os homens responsáveis pela demolição não compreendiam tudo o que ela ali vivera, e os comunicara que ali restará até que tudo seja destruído. Jeanine não percebera o que de seu continuaria vivo no meio dos destroços. Observar-se afixada a sua casa a ser demolida e entremeada por outros que ali habitaram ressoa em efeitos sobre si.

Jeanine pode se enxergar ali e além daquelas paredes, reunindo tempo contínuo e descontínuo e, assim, escuta um outro tempo até então paralisado em um espaço arruinado. Ela pôde se olhar com um novo olhar, e, sobretudo, pôde se escutar de uma outra forma, como podemos observar pela sua reação frente ao painel, a boca aberta – puro sinal de sideração, levando-a a pronunciar: “O que posso dizer? Nada!” (pausa, ela chora). “Eu não sei o que dizer!”. Naquele instante, volta a um tempo sem significação, onde não poderia se dizer, mas a imagem de uma sobrevivente fundida a vidas e a um lugar em ruínas é escutada por si em um novo tempo.

2.2. A criação

Sobre a segunda palavra, a *criação*, Varda a ela se refere como sendo trabalho, articulando-a a elementos estruturais do seu fazimento. Por nossa vez, privilegiamos pensar o seu trabalho artístico pela escansão. Escandir é o trabalho de transcendência do real, estabelecendo uma dimensão entre os três registros topográficos, afastando-se do que lhe é mortífero (DIDIER-WIELL, 1998). A não transcendência em relação ao real ocorre quando ele subverte os limites, quando esses não mais se sustentam. O autor nos aponta três direções sinalizadoras do real não simbolizável.

A primeira, quando o simbólico não é mais transcendente ao real, a palavra encontra-se em perigo, ela morre e surge um olhar superegoico, sob o qual o sujeito não

pode dizer uma palavra, tornando-se mudo. Uma segunda direção é aquela na qual o simbólico e o imaginário deixam de estar separados, e o invisível desaparece. Neste momento, o sujeito é levado ao sentimento de encontrar-se inteiramente visível ao olhar do Outro. E finalmente, a terceira direção, quando o imaginário e o real não estão mais separados, colocando a imaterialidade em perigo. Desta maneira, o corpo perde sua leveza, ganha o status de pedra, como em alguns estados depressivos.

Nesses três casos, a escansão é o que deve restaurar a transcendência dessas separações, intervindo de modo apropriado. Mostramos esse operador na obra vardadiana, elegendo uma cena fílmica para cada uma das três direções sinalizadoras do real não simbolizável e o seu trabalho de escansão.

2.2.1. O titubear: a sideração em Varda

Didier-Weill (1998), observando a primeira direção do real não simbolizável, quando o sujeito se torna mudo e não consegue aceder ao inaudito, assinala que o analista pode em um dado momento transmitir, por intermédio de um significante siderante, aquilo que tem por função restituir o suporte da palavra àquele que perdeu a fala. Assim, retira o sujeito do *não há* tempo traumático em que ele se encontra, restituindo-lhe a palavra que nasceu com a metáfora, que diz *há* e *não há* ao mesmo tempo. O autor pergunta-se como introduzir esse significante? Imediatamente responde: não é explicável, exige *feeling*, as vezes sorte, exige muito tempo até que se encontre a palavra que tornará traduzível o comando siderante. Aqui, vemos em uma cena fílmica como Varda trabalha a introdução do significante siderante.

No filme de 2000 *Os catadores e eu* (tradução no Brasil para *Les Glaneurs et la Glaneuse*) (LES GLANEURS, 2000, 0:01:20), Varda fora-campo, fala em *voz-off*¹ com uma personagem. Esta descreve minuciosamente a sua antiga atividade de catadora no campo: “Catar era o espírito de antigamente”, e: “A minha mãe dizia-me: apanhe tudo, para não haver desperdícios”. Ela se cala, e seguidamente abre a boca como se fosse falar algo, fechando-a e mantendo-se muda. Balança o rosto (filmado em close), a refutar ou validar o mando materno. A cena segue, agora a mulher encena gestualmente o ato de

¹ Voz narrativa fora de campo que diferentemente da voz-over provém de fonte, tempo e lugar conhecido. A sua identidade não reside apenas no uso da primeira pessoa do singular, e sim, principalmente, por uma certa forma de ressoar e ocupar o espaço, de uma certa proximidade com o ouvido do espectador, cercado-o e provocando uma identificação, como se fosse sua voz, a voz da primeira pessoa (CHION, 2004).

coleta. Ao mesmo tempo, são exibidos vídeos antigos, em preto e branco, mostrando mulheres catando no campo. As duas ações são mostradas em concomitância, a personagem coletando imaginariamente e o mesmo ato demonstrado em tempos remotos, refletem quanto a mulher é colada à sua experiência de outrora.

Por fim, a personagem aponta a sua casa e a descreve como o lugar onde sempre se reunia com outras coletadoras após a glanagem (ato de respigar no campo, coletar o que sobra). Afirma: “Eu nasci naquela casa de campo, e é ali que vou morrer”. Neste momento, Varda fora de cena a interrompe: “Mas, ainda falta muito”. A personagem ao escutá-la titubeia, o seu corpo levemente se desequilibra, e ela diz: “Estou confusa, me surpreenderam”.

Percebemos uma narrativa empobrecida da própria presença da personagem, prisioneira de um tempo transcorrido e encerrado onde falta-lhe apenas a cena final, a de sua morte. Varda interpõe entre o nascer e o morrer a palavra falta, lembrando que há muito espaço neste intervalo de tempo. A mulher cambaleia, ela é siderada ao ser surpreendida, ao deparar-se com o espaço do entremeio e a invocação para um produzir-se.

2.2.2. “Queres olhar? Pois bem, veja então isso!” (LACAN, 1964/1985, p. 99)

A segunda direção do real não simbolizável se dá quando simbólico e imaginário encontram-se em intersecção sem possibilidade de ascensão do sujeito ao invisível, e este perde a sua invisibilidade e torna-se transparente. Neste caso, o tipo de escansão a ser introduzida é o *olhar do pintor*², em substituição ao olhar petrificante. Espera-se que esse seja atravessado pelo sujeito a partir da interposição de um significante siderante e seja substituído por um outro olhar do qual o analista pode dispor. O analista deve ter o olhar do pintor “...olhar que não apenas pode ver e mostrar o invisível, mas que, ao ver o invisível, o faz aparecer e o faz com toda a clareza” (DIDIER-WEILL, 1998, p. 38). O olhar do pintor ou, olhar do analista, revela o segredo que, até então invisível, pôde surgir em plena luz, esta é a escansão do olhar. Ele ajuda atravessar o olhar maligno petrificante, para um outro, que joga luzes sobre o que não se oculta por sombras.

2 Expressão de Didier-Weill derivada da disposição do pintor (LACAN, 1964/1985) em oferecer a quem olha o seu quadro uma *pastagem* (p.99) para o olho, mas não apenas um gozo estético, convidando-o sobretudo a *depor* ali o seu olhar. Depô-lo ao modo apaziguador de quem depõe armas, este é o efeito *apolíneo* (iluminador) da pintura.

Para essa discussão, destacamos algumas cenas do filme *Sans toit ni loi*³(SANS, 1985), que invoca o espectador a depor o poder maléfico do *mau-olhado* (DIDIER-WEILL, 1978-79) e a escrever uma outra história. As cenas marcadas pelo uso de placas e avisos contrastam com o movimento de Mona Bergeron, personagem principal do filme, uma jovem andarilha solitária que desafia tudo e a todos em seu percurso. O uso de imagens fixas característica da técnica fílmica conhecida como *o instante*⁴.

O destaque a imagens fixas é recorrente na obra de Agnès Varda. Ela alia a sua experiência como fotógrafa à captura e à escolha de imagens, que, ocupando toda a tela ou apenas se insinuando, chamam a atenção do espectador para pensar todo um contexto. Destacar uma imagem ou acrescentá-la despropositalmente (*nonsense* que ressoa no espectador) à cena fílmica, promove uma ruptura no tempo cronológico, deslocando o sujeito temporalmente. Essas imagens fílmicas possuem o propósito apaziguador do olhar do pintor subsistindo ao mau-olhado. Vejamos essa operação descrita a seguir.

Nas cenas, ação e imobilidade se colocam em jogo, o movimento cênico opõe-se à mensagem fixa. Esse é um recurso imagético utilizado cinematograficamente para estabelecer relação com o espectador. Entretanto, a partir de modelagens singulares, a obra perpassa o circunscrito à imagem, invocando a reconstituição de uma história na qual lacunas deverão ser preenchidas. A cineasta trabalha com o uso de placas e avisos, conjugadas ao movimento da personagem. Esses avisos fixos funcionam como signos, por exemplo: *Stop*, sinal de alerta para parar, Mona nunca parou; *Bureau* demonstrando lugar convencional para atividades administrativas, ela segue caminho inverso; o cadeado em um portão sinalizando lugares impenetráveis, ou a própria placa *Toque e entre* (esta terrivelmente confrontada pela imagem de Mona com frio no exterior do local); *Propriedade privada: entrada interdita cuidado com o cão* sinalizando domínios territorialistas, aviso colocado abaixo por Mona ao entrar aos pontapés no local; e,

3 O título *Sans toit, ni loi* (*Sem teto nem lei*, livre tradução) aponta para uma condição de insubmissão. Afirmção depreendida do enredo e posição vardadiana acerca ao filme. Assim, não entendemos como apropriado o título do filme em espanhol *Vagabond*, tradução direta do francês da palavra andarilha, pois, para nós, brasileiros, aproxima-se da palavra vagabundo, que possui um tom depreciativo. No Brasil, o título do filme foi traduzido por “Os renegados”, indicativa de uma posição que definitivamente não é a de Mona. Ela não deixa de lado algo, ela persiste em algo. Dessa feita, nos referimos a esse filme pelo seu nome de origem.

4 O instante cinematográfico pretende diminuir o tempo do espectador frente à imagem, rompendo com a duração (tida como modo normal de apreensão do tempo). A ruptura com a compreensão esperada ocorre pela leitura da cena a partir de um ponto que se destaca, e não por um sequenciamento cronológico de acontecimentos. A imagem fixa possui uma relação privilegiada com a noção de instante, na medida em que, imaginariamente, busca extrair do fluxo temporal um ponto singular, de extensão quase nula (AUMONT, 1990/2012).

finalmente, a placa *Ladrões, cuidado: armadilhas*, um chiste para o qual a personagem devolve um sorriso, o rir entre lágrimas de Freud (1927/2017).

As mensagens, longe de se resumirem ao estático visível, propulsionam novos sentidos na ligação entre o espectador e a história contada. Elas são perpassadas por uma atmosfera onírica, pois Mona parece não ver as placas (à exceção da última, para qual ela ri), somando-se a isso o conhecimento antecipado do espectador sobre a morte da personagem. Nessa conjuntura, ele é invocado a pensar para além dos avisos supostamente endereçados à mulher.

Invariavelmente, essas cenas são acompanhadas por arranjos acústicos que acentuam a atmosfera dramática ou o estado de semi-vigília da personagem. Mona, como uma sonâmbula (fantasmagoricamente), atravessa as cenas e mensagens, que atraem diretamente o olhar do espectador. As mensagens endereçam questões: Como se posicionar ao adentrar um território privado e vigiado por um cão? Ou provocam outras amplas, ao mostrar o apagar de uma escrita caótica por labaredas de fogo. Escrita que bem poder ser a da história de Mona, mas, também a de qualquer outra pessoa. Assim, as cenas jogam luzes em recônditos, levando o espectador ao reencontro de algo que surge inesperadamente sempre estando ali.

Enfim, o que as mensagens das placas revelam de um lugar fixo? Todas as mensagens ali reveladas remetem a segredos, não resistentes a luz, sabidos, mas não admitidos. Registram o esperado e o proposto à uma pessoa andarilha, fronteira. A insistência de Varda, por intermédio de Mona, em apontar para algo que não se resume ao presumido é o que confronta o espectador. Segredos expostos em contraposição ao movimento da personagem que os desconsidera como absolutos.

2.2.3. O ritmo de Varda

Didier-Weill (1998) aponta o ritmo como uma possibilidade criadora de escansão entre imaginário/real, uma vez que ele devolve vida ao corpo enrijecido – na música, por exemplo, o arranjo musical é o elemento mais sem sentido e, entretanto, o que leva o corpo a mexer-se e balançar-se. Através de uma passagem filmica, buscamos apreender a construção rítmica de Varda, sustentada pela abertura ao inaudito a partir da modelagem artística que conjuga os objetos voz e olhar.

Trata-se de uma passagem filmica do filme *As praias de Agnès* (2008), situada em uma praia de Bruxelas, onde a cineasta vivera sua infância, na qual a escutamos – voz

fora do campo – contextualizando uma música clássica que toca durante a cena. Varda diz (LES PLAGES, 2008, 0:02:18): “Às vezes, durante a semana, mamãe ouvia a *Sinfonia inacabada* de Schubert. Quando pequena, nunca ouvi outra música clássica, senão aquela de cujo título gostava tanto”. A música preenche toda a cena e, após um breve instante, cessa, juntamente com a fala da cineasta. No mesmo plano, uma nova música (um moderno soul), invade a cena. Agora, essa música acompanha surfistas, que andam pelas praias vardadianas. Eles são emoldurados ao longe por uma tela de quadro vazada, uma tela dentro de outra.

Inicialmente, a cena provoca um estranhamento ao aproximar sonoridades e ações tão distintas. Estranhamento revelador de uma enunciação que ultrapassa um lugar fixo ainda reconhecendo a sua origem. Na cena, a permanência geográfica da praia (marcando o lugar e o tempo da infância), emoldurando diferentes estilos de vida, contrapõe uma posição lacônica, meramente saudosista, a uma outra, rememorativa de rastros infantis, mas não impeditiva de atualizar-se em outros modos de vivência.

Perguntamo-nos como esse desconforto inicial cede lugar a uma harmonia narrativa perpetuada pelos recursos imagéticos, mas sobretudo ligadas à voz vardadiana. Em busca da proximidade dessa voz em relação ao espectador, Bonitzer (2004) aponta como uma das causas a sua consonância com a imagem, não causando um efeito de estrangeiridade. Este efeito técnico é subversivamente utilizado por Varda. A sua voz fora de campo é associada à sonoridade da *Sinfonia Inacabada* (Schubert, 1822/2022) e ao local, praias de Bruxelas, anunciado como lugar de sua origem, levando o espectador a acompanhar o enredo harmoniosamente. Subitamente, a narrativa e a *Sinfonia Inacabada* cessam, e outra canção de estilo harmônico diferente se faz escutar, um descontínuo interrompe a harmonia. Ainda que conservando de fundo o mesmo espaço geográfico, ela interpõe por sonoridade uma mudança, modifica-se também a movimentação em cena, e abre-se espaço para o estrangeiro. São justamente as mudanças interpostas, sonoras e imagéticas, que tornam o sentido da voz inaudível abrindo-se espaço para se escutar algo novo.

O caminho sublimatório torna possível a abertura de um espaço inaugurado pela soma dos objetos pulsionais olho e voz, é um lugar onde, por exemplo, a humanidade se põe a dançar (DIDIER-WEILL, 2003a) em sintonia ao seu ritmo. Espaço delineado por um ato, mas é um para além dele, que extrapola o alçar-se a este lugar do infinito. Há um além, a este ponto de infinitude, e ele existe em ato de resposta do sujeito amarrando-o

ao infinito em concorrência a sua produção. Esta resposta é a do tempo constitutivo, o recalque originário (*Urverdrängung*), no qual o sujeito do inconsciente se constitui a partir de uma queda, de uma expulsão (*Ausstossung*) da significação.

Mas, para lançar-se a esse lugar do infinito, o sujeito vivencia um impasse em relação ao ato que o funda. Didier-Weill (2003a) pergunta-se: qual é a dificuldade de passar da palavra cantada (representante do significante primordial) para a fala? O perigo de alçar este lugar mais alto é ficar preso no gozo e não descer mais para a terra. Nós aprendemos que o senso da descida não é redutível somente ao medo do sexual, ele põe em efeito a questão do consentimento ao abandono do gozo místico.

Para a psicanálise, a questão é: como estabelecer a medida entre aquilo que é transmitido pela linguagem materna, quando o *infans* recebe, antes de qualquer significação possível, o puro significado musical, para o abrir-se à transmissão do que é ulterior: a palavra do pai? Palavra que abre para o campo do universal, criadora de condições para o *infans* desviar-se da música, da *lalangue* (música da voz materna), e voltar-se para a palavra do tornando-se criança. Adentrar no mundo da linguagem, falar, é uma façanha conquistada pelo *infans* por ter ouvido a *lalangue*, e é pela palavra que ele tem a possibilidade de descer, retornando a este puro significante. É pelo som da *lalangue* que o *infans* pode reconhecer as lacunas harmônicas abertas sobre a alteridade do significante do Nome do Pai, abrindo-se para o universal.

As discontinuidades sonoras introduzem uma primordial estruturação do real originariamente caótico. Mas é necessário perceber a diferença entre a ação produzida pelas lacunas sonoras das palavras que provocam uma discriminação, um descontínuo, introduzindo o significado, o que não é em efeito o mesmo produzido pelas sonoridades significantes desprovidas de significação. Por exemplo, a música produz, pelo ritmo, efeitos próximos ao tempo da falta de significação.

Na obra vardadiana, a escansão, como aqui demonstrada, promove um descontínuo sonoro ao abrir espaço para o inaudito, propondo a palavra como um significante siderante, como no caso do primeiro exemplo (a mulher catadora), quando a cineasta introduz entre o viver e o morrer um outro espaço. E ainda, no segundo exemplo, as placas de Mona, pela *monstração* abrindo espaço para a ascensão do invisível do real pela ordem do fixo. Este recurso promove *o charme da flexibilidade* (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 83) inaugurando uma dimensão na qual o real é arrancado de sua fixidez monstruosa, revelando-se para outras significações veladas até o instante. E, finalmente,

no terceiro exemplo, da *Sinfonia Inacabada*, entrelaçando o olhar e a voz e assim imprimindo um ritmo capaz de deslocar o sujeito da imobilidade, lançando-o para além da *lalangue* em busca do universal.

2.3. O compartilhar

Finalmente, discutimos a palavra compartilhar, que guiou a cineasta na realização de sua obra. Sobre ela, retomamos a definição de Varda: “Não fazemos filme para assistilos sozinhos. Fazemos filmes para mostrá-lo. No fundo, necessitamos saber por que fazemos esse trabalho” (VARDA, 2019, 0:04:23). Destacamos três ideias da frase: a certeza de não estar só com a sua obra, a certeza da sua visibilidade, e... há um fundo que insiste... por que fazer esse trabalho?

Falamos de uma artista, aberta ao encontro com o inesperado (insabido), persiste nessa o desejo de endereçar-se ao o(Outro)s, lhe permitindo o entrelaçar do fazer artístico com a suposição do sujeito faltante. Vivès (2018b), ao falar da suposição materna na capacidade do *infans*, diz: “A suposição é um ato de fé, termo a ser utilizado não em sua acepção religiosa, mas no sentido puro de confiança, de uma firme segurança à espera de uma coisa” (p. 38).

Para pensarmos o que orienta a cineasta em sua necessidade de fazer uma obra a ser compartilhada, aproximamo-nos das contribuições de Vivès (2018a, 2018b) naquilo que ele destaca no circuito da pulsão invocante como endereçamento e, portanto, da posição de suposição. Dessa maneira, destacamos a importância do advir do sujeito no processo de criação vardadiano, pela característica do sujeito suposto, mas, sobretudo, por jogar luzes sobre uma posição movida pela inspiração desejante da suposição de existência do sujeito. Em nosso entendimento, inspiração para Varda é da ordem do encontro com o inesperado, uma aposta no desvelamento do sujeito.

2.4. O circuito invocante e a suposição

Para discutirmos a importância da compreensão do advir do sujeito no circuito da pulsão invocante, iniciamos pelo construto conhecido como *ponto surdo*⁵. Vivès (2018b)

5 O ponto surdo é um lugar intrapsíquico pensado pelo psicanalista francês Jean-Michel Vivès. Em sua obra *Variações psicanalíticas sobre a voz e a pulsão invocante* (2018b) encontramos as últimas atualizações acerca do construto. Há algo do processo criativo contido no circuito pulsional invocante que precisava ser evidenciado para além da compreensão da amarração borromeana. Em Vivès, o reconhecemos quando o autor situa o endereçamento no entre-espço delimitado pelos atos de ouvir e o de responder, sendo o *se fazer endereçar* um além propulsionado pela posição de suposição.

inicia reiterando a sua constituição como efeito de metáfora, assim sustentando o circuito da pulsão invocante em relação a *ser ouvido, ouvir e se fazer ouvir*. O ponto surdo não se apoia sobre uma função corporal e sim linguageira, operação de substituição significativa na própria origem do sujeito. Ele visa substituir a voz do Outro, que chamou o bebê a advir, pela voz do sujeito em via de ser.

Entretanto, com o avançar dos seus estudos e seminários (lembramos a natureza dessa atividade – oral e voltada para um público) sobre a voz e o supereu, o autor compreende nesse circuito a essencialidade da dimensão do endereçamento para além do chamamento. A partir de então, ele pensa o circuito como um jogo entre *ser endereçado, endereçar, se fazer endereçar* (VIVÈS, 2018b). Esse novo paradigma joga luzes sobre uma dimensão real da pulsão, na qual o endereçamento se apoiaria. Apesar da importância do chamamento, em sua função metafórica, o autor pode afirmar que ela somente encontra sua eficácia se tiver ocorrido o endereçamento que permitiu o real *ex-sistir*.

A inscrição metapsicológica do ponto-surdo contribui para pensar os seus efeitos sobre a clínica. Ele se refere ao nascimento do sujeito em relação a voz do Outro, lugar onde o sujeito ao advir como *falasser* ensurdeceu-se ao timbre da voz do Outro, a fim de ressoar a própria voz. Vivès pensa o ponto surdo estruturado a partir do recalque originário, como expõe:

Com base nisso, podemos dizer que o inconsciente é estruturado em torno de um ponto cego, mas também surdo, que chancela, sob um esquecimento sem retorno, a própria origem do sujeito. O recalque originário separa o sujeito de sua origem e, por isso, da voz que o convidou a advir. Chamo de ponto surdo, portanto, tal processo de perda e de desenvolvimento em relação à voz do Outro. (VIVÈS, 2018b, p. 17)

Consideramos, como havíamos adiantado, que as articulações de Vivès (2018a, 2018b) acerca do nascimento do sujeito pulsional sustentado no construto ponto surdo elucidam e organiza a função da voz no circuito invocante, emprestando um novo vigor e compreensão ao surgimento desse Outro. O autor torna claro o processo de subjetivação como efeito da leitura do Outro, ao transformar o grito do *infans* em chamado. A acolhida do grito primordial se dá por um aviso de recebimento interpretativo pelo Outro.

Nesse circuito, há um emissor que ainda se ignora como tal, *o infans*, e o outro, o receptor (aquele que cumpre a função materna), que se posiciona imediatamente como

o outro que socorre. O receptor se transforma num emissor no momento em que interpreta o grito como uma suposta fala do *infans*. A interpretação se dá porque esse receptor supõe no *infans* um sujeito suposto falante desde o seu nascimento, o que implica que o grito funciona como um representante do sujeito para o conjunto dos significantes a advir. A resposta do Outro, a recepção que reserva ao grito *puro* (*pur*), transforma-o em grito *para* (*pour*)⁶, e leva a significação do sujeito a partir dos significantes do Outro. Encontra-se nessa modificação os três tempos do circuito pulsional descritos em Freud (1915/2013), com base no circuito escópico. A seguir, registramos como Vivès (2018a, 2018b) descreveu o circuito da pulsão invocante.

O primeiro momento, *ser ouvido*, é um momento mítico e correspondente à expressão do primeiro grito; o sujeito ainda não existe. Essa posição ativa será percebida *a posteriori* do encontro com a resposta do Outro, validando o fato de que o advir do sujeito é possível por ter sido bem ouvido. O segundo tempo, *ouvir*, corresponde à aparição do Outro da pulsão que responde ao grito. Vivès (2018b) esclarece que o surgimento desse Outro possibilita o fechamento do circuito pulsional. Diferentemente do que ocorre nas pulsões oral, anal e escópica, a pulsão invocante necessita da intervenção ativa do Outro. O terceiro momento, *se fazer ouvir*, é o tempo em que o sujeito a advir se faz voz, indo em busca do ouvido do Outro para dele obter uma resposta. Ele supõe um outro não surdo, suscetível de responder ao seu chamado.

A especificidade da invocação em sua relação com o Outro fora destacada em Lacan (1964/1985) no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, ao afirmar que o *se fazer ouvir* é um vetor que aponta para um outro. Para Vivès (2018b), a assunção do ponto surdo estaria interposta ao aparecimento desse Outro que interpreta, já no segundo tempo do circuito pulsional. A interpretação significativa do grito vela a dimensão real da voz, para qual o sujeito ensurdece-se, ascendendo ao status de sujeito falante.

O terceiro tempo seria o da posição subjetiva, quando o sujeito constitui um Outro não surdo capaz de escutá-lo. O grito do *infans* é ouvido pela mãe como um chamado, no qual ela se esforça em ler como demanda. A manifestação da voz do *infans* interpretada pela mãe como significante, e essa suposição permite introduzir o *infans* na fala.

6 Percebe-se pelo uso das palavras em francês o jogo de homofonia realizado nessa relação de transformar o originário em algo a se endereçar.

Capturado pela linguagem, o sujeito invocado pelo som originário se tornará invocante. Nessa reversão, ele conquista a sua própria voz e irá *se fazer ouvir*.

Mas, Vivès (2018b) insiste, para *se fazer ouvir* é preciso não apenas cessar de ouvir a voz originária, é preciso invocar. Ou seja, é preciso sustentar a hipótese de que há um Outro não surdo que pode ouvi-lo e *responder-lhe*. É bem interessante perceber que após as releituras de Vivès, *responder-lhe* é acrescido, demonstrando nesse circuito o avultamento da função do endereçamento. Portanto, o processo de subjetivação requer duas ações: ouvir e responder. Entre esses atos, há uma exigência do real a ser encarada.

Parece uma obviedade pensar as duas ações nesse circuito, mas esse movimento a mais só se torna evidente pela insistência do autor em chamar atenção para a diferença qualitativa entre o surgimento do Outro da pulsão como *novo sujeito* (FREUD, 1915/2013), e pensá-lo no entremeio de um espaço intrapsíquico entre ouvir e responder. Nesse campo, a diferença reside justamente no movimento do Outro entre não se tornar surdo e nem por isso “pan-fônico”, ouvir e responder. O que isso significa? Esse novo Outro é capaz de manter-se em uma posição de *suposição*: ele valida o endereçamento do *infans* e o responde.

Essa é a capacidade de supor não um saber, mas simplesmente que ali há sujeito. A suposição possui como uma de suas consequências a experiência de encontros não fracassados, por situar-se mais ao lado do inesperado do que da esperança. Ao iniciar esse artigo, afirmamos a importância da *Inspiração* como primeira palavra guia de Varda para a composição de sua obra. Entendemos que a inspiração em Varda parte de sua convicção de encontrar, pelo intermédio do anônimo, naquilo que é inesperado algo a se revelar. De tal feita que a sua obra se constitui como um endereçamento ao outro na busca da constituição do sujeito ali existente, uma suposição sustentadora do desejo do encontro com o(Outro)s e, portanto, reveladora de uma obra que se dá por encontros entre a artista e os seus espectadores.

3. A invocação em Varda

Para encerrarmos, partimos de outro exemplo fílmico e fazemos uma análise do circuito invocante sobre um outro paradigma daquele apontado ao demonstrarmos a escansão, pela via da amarração borromeana, em sua ascendência ao real. Destacamos no circuito invocante a importância da hiância entre o ouvir e o responder promovendo o endereçamento. Ato possível pela crença na existência do sujeito a advir, crença

sustentadora da suposição no encontro com o inesperado. Neste momento, entendemos que a própria cineasta, ao eleger as palavras que guiam a sua obra (inspiração, obra/trabalho e compartilhar), nos dá mostras de um trabalho circundado por um movimento desejante que aponta para os o(Outro)s.

A cena inicia-se no tempo de 0:35:20 do filme *Os Catadores e eu* (LES GLANEURS ET LA GLANEUSE, 2000) e trata do encontro entre a cineasta e um *trapeiro* (pessoa que recicla objetos jogados fora). Varda visita um vilarejo da França e segue ao encontro de Herne, o trapeiro, em seu ateliê. Ambos conversam, ele é focalizado e a escutamos fora de cena. Inicialmente, ele se identifica como trapeiro e explica o seu fazer, como sendo o exercício de aproveitar objetos abandonados pelos outros. Ele lhe mostra um mapa sinalizando os pontos onde ficam esses objetos. Para ele, a função da carta é organizar locais e datas para a retirada desses pelos trapeiros. Varda o interrompe e aponta uma outra função para o mapa, qual seja, indicar o lugar para aquele que queira depositar coisas que lhe sobram. Ele reflexivo concorda e, ajunta: “Eu vejo o mapa segundo o meu prisma, pois é assim que eu procuro a minha matéria prima”. Após a interrupção, ele pode apresentar outras atividades por si realizadas e não resumidas ao fazer de trapeiro: “Eu sou, *entre outras coisas* [destaque nosso], pintor e trapeiro”. Ele agora mostra os objetos artísticos que cria a partir daqueles abandonados.

Escutando-o, Varda lhe segue – literalmente. Ele anda pelas ruas onde encontra os objetos e ela, sempre de fora da cena, filma-o com sua pequena câmera de mão. Ele diz por que gosta dos objetos de recuperação: “... é que eles têm um passado, já tiveram uma vida, e continuam a ter vida. Só temos que lhes dar uma segunda chance”. Fala também da origem do seu interesse por esse trabalho, nascido em sua infância por influência do avô.

Eles se dirigem para o local onde Herne guarda o que recolhe, ele quer mostrá-lo. Nota-se que o espectador nunca vê a cineasta, sempre fora da cena, apenas escuta-se a sua *voz-off* e supõe a sua proximidade pelos movimentos da câmara. O local, abarrotado de coisas, está ao fundo do terreno da casa e em um nível mais baixo. A cineasta fala: “Isto parece uma caverna”. Ele prontamente assente ao dito e acrescenta: “É a minha pequena caverna...”. A câmera (os olhos de Varda e do espectador) passeia pelo ambiente, enquanto ele fala de sua “acumulação necessária”.

Ela lhe pergunta: “Está protegido, também?”

O rosto de Herne é focado, como se o espectador também aguardasse aquela resposta, fitando-o diretamente. O seu rosto expressa um misto de curiosidade e surpresa, ele sorri, e responde à pergunta com outra: “De quê?”.

Varda: “Do nada. Por que isto aqui está cheio.”

Herne: “Pessoalmente, procuro o nada, ou melhor, o menos. O menos possível”.

Varda: “Ainda está longe!”

Ele: “É verdade”.

Herne e Varda conversam sobre o vazio, do seu enfrentamento, das soluções encontradas e do reconhecimento de que sempre existirá uma “pequena caverna” a ser suprida ou não. Preferencialmente que não seja um depósito a ser acumulado por coisas, mas por um fazer que as molde em algo revelador do desejo.

Herne, em determinado instante, diz: “Neste momento, guardo coisas porque sei que vou precisar delas. O *encontro* [grifo nosso] se dá na rua. O objeto me chama porque tem o seu lugar aqui”. É interessante este encontro no meio do caminho. Também Herne e Varda puderam, a partir de um encontro, pensar a função e o lugar daquilo que resta. Ao fim do encontro, muda-se a cena, a cineasta está na estrada para viver um novo episódio que ocorrera por acaso no trajeto e, assim anunciado: “Por vezes, o encontro acontece no caminho. Isso aconteceu conosco”. O encontro entre ela e Herne ainda ressoa.

O que se passa na cena? Ambos, cineasta e personagem, caminham juntos, ela um passo adiante (o passo do artista). Ela enxerga na carta algo despercebido por Herne: ali estão as coordenadas para se encontrar um lugar onde o resto subsiste (onde se deposita o que se faz dejetos), enquanto ele o lê como um lugar para se retirar coisas (como coisificação). Movimento natural para quem se faz trapeiro, diferente do trabalho de transformação, lugar o qual ele também ocupa em seu ofício, mas ainda não havia significado. Ao ler a carta de uma outra forma, Varda propõe outra visada para Herne, e ele assume, ele sustenta pela sua atividade aquilo de si e estava imperceptível até então: dentre tantas coisas que pode ser, o ser trapeiro é somente mais uma. Ele lida com aquilo que sobra não apenas com um *mais-de-gozar*, lhe dá outras formas, reencontra a vida onde ela se fizera morta.

Após essa inversão topológica, eles seguem e Herne lhe mostra a sua “pequena caverna”, onde se guarda aquilo para o qual já havia um lugar: “O objeto me chama porque tem o seu lugar aqui”. Ali a conversa prossegue e pode-se perceber em Varda a suposição do sujeito em VR (assinatura de Herne em suas obras e focalizada por Varda)

e o *se fazer endereçar*; bem como pode-se perceber em Herne a sua disposição para a invocação e o se fazer invocante. Enfim, um belo encontro.

Retomamos a indagação implícita na questão de Varda ao falar de inspiração: Por que desse trabalho? Mas, agora, podemos fazê-lo com um passo à frente, algo se elucida pela suposição contida na obra vardadiana. A obra de Varda revela-se invocante na medida em que ela assume uma posição de aposta no sujeito, construindo-a por endereçamento a esse. Neste momento, ressoa uma outra questão, feita por Vivès (2018b): “Em que o místico se apoia para sustentar a sua invocação sem resposta do Outro?” (p. 22).

Há algo nessa obra que sustenta essa suposição, comportando o inesperado, o risco assumido na insistência de que ali haverá um sujeito. A partir dessa montagem estética, nos defrontamos com o objeto *a* elevado à dignidade da Coisa e o plano ético oriundo dessa, requerendo uma mudança da relação do objeto com o desejo. O endereçamento calcado na suposição, movimento pulsional aqui explicitado e marca singular na obra vardadiana como sustentação de sua invocação artística, nos leva, em uma agenda futura, o elemento de aproximação da *estética* psicanalítica e vardadiana.

Referências

- AUMONT, Jacques. (2012) A parte da imagem. In: AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1990, p. 205-270.
- BONITZER, PASCAL. Pascal Bonitzer: sobre la voz em “off” (extractos de la obra *Le Regard et la voix*, col. 10/18). In: CHION, M. **La voz en el cine**. Madri: Cátedra, 2004. p. 163-167.
- DIDIER-WIELL, Alain. Aula 9. In: LACAN, J. **O seminário, livro 26: A topologia e o tempo**. Tradução: Frederico Denez e Gustavo Capobianco Volaco. 1979, p. 20-33.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997a.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Nota azul: Freud, Lacan e a arte**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997b.

- DIDIER-WEILL, Alain. **Lacan e a clínica psicanalítica**. Tradução: Luciano Elia. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 1998.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Lila et la lumière de Vermeer**: la psychanalyse à l'école des artistes. Paris: Éditions Denoël, 2003a.
- DIDIER-WEILL, Alain. La voix maternelle. In: J. Lequesne (org.). **Voix et psyché** [Actes du séminaire de l'Association Française des Psychologues Scolaires 'La voix se son corps : comment s'entendre? et autres textes]. Paris: L'Harmattan, 2003b. p. 101-116.
- FREUD, Sigmund. (1915) As pulsões e seus destinos. In: Pedro Heliodoro Tavares (trad.). **Obras incompletas de Sigmund Freud**: edição bilíngue. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 12-69.
- FREUD, Sigmund. (1927) O humor. In: Ernani Chaves (trad.). **Obras incompletas de Sigmund Freud**: edição bilíngue. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 273-280.
- LACAN, Jacques. (1964) **O seminário, livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. In: M. D. Magno (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. (1965) Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: Vera Ribeiro (trad.). **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 191-205.
- LACAN, Jacques (1959-1960) **O seminário, livro 7**: A ética da psicanálise. In: Antônio Quinet (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LES GLANEURS et la glaneuse. Direção: Agnès Varda. Ciné-Tamaris, 2000.
- LES PLAGES d'Agnès. Direção: Agnès Varda. Ciné-Tamaris, 2008.
- SANS toit ni loi. Direção: Agnès Varda. Ciné-Tamaris; Films A2, 1985.
- SCHUBERT: Symphonies Nos.8 "unfinished" & 9 "The Great".(2022). *Symphony No.8 in B Minor, D.759*. [Música gravada por H. Blomstedt, Berliner Philharmoniker]. (Original registrado em 1822).
- VARDA por Agnès. Direção: Agnès Varda. Ciné-Tamaris, 2019.
- VISAGES, Villages. Direção: Agnès Varda e JR. Ciné-Tamaris; Social Animal; Rouge International; Arte France Cinéma; Arches Films, 2017.
- VIVÈS, Jean-Michel. Alain Didier-Weill et la question de supposition. **Ères**, Paris, v. 2, n. 4, p. 21-25. DOI: 10.3917/insi.010.0021.

VIVÈS, Jean-Michel. (2018a). **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

VIVÈS, Jean-Michel. **Variações psicanalíticas sobre a voz e a pulsão invocante**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018b.

VIVÈS, Jean-Michel. **A voz no divã: uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica**. São Paulo: Aller, 2020.

ABSTRACT

The article deals with the invocatory circuit in Agnès Varda's documentary cinema. We chose five of her documentary films, from which we used some scenes to illustrate the transcendence of reality through the artistic work. We reflect on the making of her work following the path that the filmmaker herself gives as a guide to her work, based on three words: *inspiration* – linked to chance, the flame of desire, the artist's definition that approaches the unexpected in psychoanalysis; *work* – her artistic work is treated here by the work of analytical scansion; and *share* – perceived as addressing. We understand that Varda's filmic work proves to be invoking, because she assumes a position of assumption of the subject to come, sustaining it by addressing. The artistic support of the invocation, a unique feature of Vardadian work, leads us, in a future agenda, to think about the approximation of psychoanalytic and Vardadian aesthetics.

Keywords: Cinema. Invocation. Subject.

RESUMEN

El artículo trata sobre el circuito invocador en el cine documental de Agnès Varda. Elegimos cinco de sus películas documentales, de las cuales utilizamos algunas escenas para ilustrar la trascendencia de la realidad a través del trabajo artístico. Reflexionamos sobre la elaboración de su obra siguiendo el rastro que la propia cineasta da como guía de su obra, a partir de tres palabras: *inspiración* – relacionada al azar, la llama del deseo, la definición de la artista que se acerca a lo inesperado en psicoanálisis; *obra* – su obra artística y tratada aquí por el trabajo de escansión analítica; y *compartir* – por nosotros percibido como dirección. Entendemos que la obra filmica de Varda resulta invocadora, porque ella asume una posición de asunción del sujeto por venir, sosteniéndola en el direccionamiento. La dimensión de invocación, característica única de la obra vardadiana,

nos lleva, en una agenda futura, a pensar en la aproximación de las *estéticas* psicoanalítica y vardadiana.

Palabras clave: Cine. Invocación. Sujeto.

RÉSUMÉ

L'article traite du circuit de l'invocation dans le cinéma documentaire d'Agnès Varda. Nous avons choisi cinq de ses films documentaires dont nous utilisons quelques scènes pour illustrer la transcendance du réel à travers l'œuvre artistique. Nous analysons la réalisation de son œuvre en suivant la piste que la cinéaste elle-même donne comme ce qui oriente son travail, à partir de trois mots: *inspiration* – liée au hasard, flamme du désir qui se rapproche de l'inattendu dans la psychanalyse; *œuvre* – son œuvre d'art est ici traitée par le travail de la scansion et *partager* – compris à partir de la question de l'adresse. L'œuvre cinématographique de Varda se révèle invocante du fait que cette artiste se positionne en supposant une possible assumption chez le sujet, en le soutenant d'une adresse. La dimension invocante, propre à l'œuvre de Varda, nous conduira, dans une recherche future, à penser l'articulation de l'*esthétique* psychanalytique et vardadienne.

Mots clés: Cinéma. Invocation. Sujet.

LAENE PEDRO GAMA

Psicanalista.

Psicóloga da Universidade de Brasília – UnB.

Doutoranda em formação dupla pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília – UnB e pela Université Côte d'Azur (França).

laenegama@gmail.com

Orcid: 0000-0001-8338-2486

JEAN-MICHEL VIVES

Psicanalista.

Professor Titular e pesquisador da Université Côte d'Azur (França).

Membro associado da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

Professor colaborador da Universidade de Brasília – UnB.

jeanmichelvives@gmail.com

Orcid: 0000-0002-9493-9945

DANIELA SCHEINKMAN CHATELARD

Psicanalista.

Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília – UnB.

Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq desde 2013.

Membro do GT “Psicanálise, Política e Clínica” na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia – ANPEPP.

dchatelard@gmail.com

Orcid: 0000-0002-7925-573X

Citação:

GAMA, Laene Pedro; VIVÈS, Jean-Michel; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Agnès Varda, um cinema invocante. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 24.05.2021 / Aceito: 29.07.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

