

NOTAS FILOSÓFICAS SOBRE O FILME “VISAGES VILLAGES”

*Lethícia Ouro de Almeida Marques de Oliveira*¹

Colégio Pedro II

Resumo

O documentário *Visages Villages* de Agnès Varda e J.R. mostra um caminho estético-político cheio de sentidos. Acompanhamos os passos da dupla por vilarejos da França, em seus encontros, cliques, colagens e conversas. Nesse andar, convidamos alguns pensadores que nos são caros; eles iluminam aspectos do filme que podem permanecer ocultos num primeiro olhar. Perguntamo-nos: as intervenções artísticas, fotográficas, realizadas na película, possuem caráter utópico? De que forma o trabalho é retratado? Como se mistura arte e política? Idades e gêneros são igualmente valorizados em nossa sociedade? Como uma viagem e uma fotografia podem suscitar memórias afetivas? A arte pode durar, sendo também efêmera? As respostas para essas questões, e outras mais com as quais nos deparamos, cabem a cada espectador provocado pela proposta estética: um filme sobre as pessoas: suas fotos, rostos, e vilarejos.

Palavras-chave: Fotografia. Utopia. Arte. Política. Cinema. Trabalho.

Abstract

The documentary *Visages Villages* of Agnès Varda and J.R. shows a aesthetic-political way full of meanings. We have followed their steps throughout villages in France, passing by their meetings, shots, gluings and talks. During each step we invite some precious thinkers; they enlight aspects of the movie that might remain unseen in a first exhibition. We ask: the artistic interventions, photographic, made during the movie, have a utopic character? How the work is portraied? How the mixture between art and politics is done? Ages and genders are equally valued in our society? How a trip and a photo can revel affective memories? Can the art perdure, being also ephemeral? The answer to these questions, and other more that appeared to us, has to be offered by each spectator motivated by the aesthetic proposal: a movie about people: their photos, faces, and villages.

Keywords: Photography. Utopia. Art. Politics. Cinema. Work.

1 Doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

O documentário *Visages Villages* da cineasta Agnès Varda e do fotógrafo J.R., de 2017, fala, em certo sentido, de uma utopia: imagine que nos muros da cidade, no lugar dos imensos cartazes de *marketing*, com pessoas famosas pela mídia, e idealizadas, nos fazendo comprar certos produtos, tivéssemos fotos de pessoas que muitas vezes passam despercebidas ao nosso olhar: dos trabalhadores da cidade, suas esposas, dos animais que nos fornecem o queijo, e das pessoas mais velhas? É essa utopia, não idealizada, mas na qual o ignorado retoma o seu valor, que vivem J.R. e Agnès durante a viagem em que se aventuram em vilarejos da França. É nela em que uma garçonete se torna a mulher mais famosa do vilarejo por ter uma foto aumentada sua colada num prédio da cidade; em que uma cabra com chifres é retratada, preservando a sua integridade, sem ter os chifres cortados, como é prática usual; em que se dá vida a uma cidade abandonada colando fotos imensas dos moradores dos arredores nos muros das casas e promovendo um piquenique.

O termo utopia provém do grego, em duas possibilidades etimológicas: *ou-topía*, que quer dizer *não-lugar*, o que não seria possível de realização histórica; ou *eu-topía*, que significa *perfeito-lugar*, onde os objetivos políticos de aprimoramento social atingem o seu fim, o que nos parece uma etimologia mais interessante, sobretudo no que diz respeito ao filme que analisamos. Por mais que o termo não tenha sido usado por Platão, muitos dizem que sua obra capital, *A República*, trataria do tema; todavia, através do personagem Sócrates, o filósofo deixa claro que se trata então da construção do que seria a melhor cidade possível para uma vida humana (e não uma cidade em tudo perfeita, pois essa seria como uma de porcos, como reclama o personagem Gláucon no Livro II sobre a primeira cidade construída em que somente os bens essenciais seriam satisfeitos). A obra que se intitula *Utopia* é bastante posterior; é de Thomas Morus, onde uma ilha imaginária é construída de forma a criticar a civilização europeia do século XVI, idealizando uma ordem social em que o trabalho seria distribuído de forma igualitária, combatendo a miséria e a opressão. Já na “utopia” da película que agora nos interessa temos uma característica peculiar, que escapa a Platão e a Morus: como dissemos, a valorização do que muitas vezes

vemos como imperfeito ou que nos passa despercebido, que funciona ao mesmo tempo como crítica social e como afirmação da vida como ela é. Trata-se, de certa forma, do *amor fati* nietzschiano ou da celebração chinesa com uma cerimônia de chá da imperfeição da vida.

Além disso, estamos perto do desejo de Walter Benjamin, que se encontra no final do seu clássico *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Ele via nas técnicas de reprodução, sobretudo no cinema, a chance de esclarecimento do proletariado, de uma consciência de si e sua condição social. A classe oprimida teria acesso à cultura antes destinada somente à elite. Em *Visages Villages*, há uma inversão na qual o trabalhador torna-se obra de arte, conscientizando a população do seu valor e sua dignidade. Varda e J.R. traçam um caminho contrário à tendência de uma arte somente para o grupo social dominante, ou de uma indústria cultural ou do divertimento que aliena e, ao mesmo tempo, frustra o trabalhador: ele não consegue alcançar os modelos de riqueza material veiculados pela mídia, como dizem Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*.² Assim, a película que agora nos interessa dá um passo na direção do objetivo marxista de revolução e uma distribuição mais equitativa do valor artístico, alcançando a classe social desfavorecida, e, como desenvolveremos mais a frente, também no que diz respeito à política.

A mulher, em alguns casos invisível à sociedade, sobretudo quando se volta exclusivamente para sua família e atividades domésticas, passa a ocupar os muros da cidade. O trabalho que realiza, essencial para nossa subsistência, e que cria uma teia de afetos que dão cor, luz e valor à nossa humanidade, obtém um lugar de destaque na cidade. Novamente, o filme promove uma inversão estética e política, direcionando nosso olhar para aquelas, sem as quais, a vida poderia perder muito dos seus sentido e valor – e, ainda assim, estão ao nosso lado como despercebidas.

Algo semelhante acontece com os produtos que consumimos, como um queijo, por exemplo. Ignoramos e desvalorizamos seu processo de criação. Não

² Ver capítulo *Indústria Cultural*: o esclarecimento como mistificação das massas.

temos contato com seus produtores, ou com os animais que o produto nos proporciona. Eis mais um aspecto da alienação na qual nos vemos envolvidos. Marx fala como o trabalhador não é consciente de todo o processo de produção do qual faz parte. O mesmo ocorre no caso do consumidor: para nós é banal ir ao mercado e comprar produtos e, dessa forma, não percebemos o valor no processo que fundamenta essas atividades produtoras, assim como nas pessoas e demais seres nele envolvidos.

O mesmo pode ocorrer com as pessoas mais velhas, também retratadas por Varda e J.R., que costumam passar invisíveis ao nosso redor. O avanço tecnológico numa sociedade tecnocrata oferece aos jovens a oportunidade de se habituarem com os diferentes aparelhos e seus dispositivos. Os mais velhos se vêem muitas vezes excluídos de uma convivência social cada vez mais virtual. A valorização da experiência de vida, como ocorre na filosofia de Platão, por exemplo, perde cada vez mais lugar em nossa sociedade. Na cidade ideal de Platão só chegam ao governo aqueles que têm mais de cinquenta anos; na segunda melhor cidade possível, construída nas *Leis*, também é um grupo de anciãos que governam e muito se diz sobre o respeito à sua tradição e sabedoria.³ É a volta a este lugar de destaque que a arte do encontro entre o jovem fotógrafo e da cineasta de mais idade – cujo protagonismo vale nesse momento sublinhar – propicia, na junção de estética e política: Rostos e Vilarejos; *Visages, Villages*.

Percebemos também uma valorização do campo e das pequenas cidades em detrimento da metrópole. Se esta guia a cultura e a mídia, aquelas são muitas vezes ignoradas como menores em seu valor social. A dupla Varda e J.R. vai além de ressignificar pessoas para iluminar os vilarejos desconhecidos pela televisão e pelos turistas. Fazer, do que se toma como menor, maior; redirecionar o nosso olhar; iluminar o que vive em sombras: é isso que é proposto a quem assiste o filme francês. E o foco não está somente nas pequenas cidades, mas também naquelas que não mais existem. Uma cidade abandonada volta à vida por meio de fotografias e o alegre convívio social de um piquenique, como dissemos na

³ Cf., por exemplo, o valor de manter a tradição no que diz respeito às produções artísticas no Livro II das *Leis*.

introdução. Em certo sentido, eles propõem a humanização da morte, o resgate da memória, a presentificação daquilo que se foi. São as recordações por fotos antigas de pessoas que faleceram exibidas no filme, aquelas únicas que possuem algo semelhante à aura, como diz Benjamin em sua obra já citada⁴, que permitem o contar de uma história que o tempo quer deixar para trás.

As intervenções artísticas seguem as características da arte contemporânea. Elas não são planejadas matematicamente, como em algumas obras da Modernidade, mas acontecem ao acaso de quem os artistas forem encontrando pelo caminho, num acaso como um lance de dados de Mallarmé. Há um elogio da espontaneidade. A técnica usada é a fotografia, uma arte de reprodução técnica, como conceitua Walter Benjamin, com o aumento das dimensões. É como se estivéssemos numa caverna de Platão, como este conta no início do Livro VII da *República*.⁵ A grafia pela luz, etimologia de fotografia, está na parede que guia a visão dos prisioneiros, que representam todos nós. Todavia, com o aumento da dimensão das sombras e a mudança na direção do olhar dos prisioneiros, estes são levados a ver mais, e a ver sobre si mesmos. Há algo de filosófico, socrático e délfico nisso: “Conhece-te a ti mesmo”, estava escrito no templo de Apolo em Delfos, e era segundo essa indicação que Sócrates levava seus interlocutores a tomarem consciência sobre sua ignorância a respeito de assuntos importantes, como o ser das virtudes. E segundo o mesmo filósofo da Escola de Frankfurt que citamos acima, essa capacidade de aumentar o foco da fotografia faz com que vejamos mais do que podemos reparar olhando a olho nu.⁶ De fato, a intenção da dupla parece ser, como dissemos, dar visibilidade a quem passa como invisível, como quando, além do que já foi dito, colam as fotos de três mulheres no Porto de Havre onde somente trabalham homens. Por fim, utilizam a colagem, também própria à Contemporaneidade, para além dos paradigmas clássicos pictóricos.

Um dos aspectos interessantes na intervenção é a escolha da fotografia que,

4 Cf. VI.

5 A comparação entre a fotografia e as sombras da caverna encontra-se em SONTAG, 2004.

6 BENJAMIN, 1975, II, §2.

por mais que possa ser muitas vezes reproduzida, pode guardar algo semelhante ao que Benjamin chamou de aura, como apontamos anteriormente, o que pode fazer com que a obra transcenda a ela mesma e nos leve a outra dimensão.⁷ Isso ocorre quando vemos fotos de pessoas queridas que faleceram, como apresentamos. Além disso, há uma carga emotiva relacionada à fotografia em algumas passagens do filme. Um exemplo óbvio é de quando é feita a colagem de um amigo já distante de Agnès, Guy Bourdin, num *bunker (Blockhaus)* junto ao mar. Os sentimentos relacionados à foto e sua colagem são motivados, e algo semelhante ocorre quando as fotos dos diversos trabalhadores é posta nos muros dos vilarejos. A filha do mineiro, Jeanine, quase chora ao ver sua casa, prestes a ser demolida, envolvida com a imagem de seu rosto. Quando o grupo de trabalhadores da Usina é fotografado, na intenção de reunir os dois turnos pela orientação de conjunção dos seus corpos, um homem que passa diz que aquilo é surpreendente. Talvez haja algo de mágico no trabalho de J.R. e Agnès, algo de aurático; certamente suas intervenções artísticas causam comoção. Aliás, a aventura é toda permeada pelas memórias afetivas que principalmente Agnès guarda dos vilarejos visitados.

Na época da produção da película, ela, que tem 88 anos, possui, em certo sentido, mais a contar que o jovem J.R., de 33. Lembra-se da casa da escritora Nathalie Sarraute, que uma vez visitara e fica a poucos metros da fazenda agrícola aonde foram; lembra-se dos postais de mineiros provenientes do vilarejo onde eles viveram e que também foi um dos seus destinos; lembra-se da canção sobre o porto que visitam nas partes finais do filme. Além disso, o filme termina na expectativa de encontro com um velho amigo de Agnès, o famoso cineasta Jean-Luc Godard, que a fez se lembrar de seu marido já falecido – ela se emociona.

Como dissemos, a película é rodeada de memórias afetivas, e de afetos que são suscitados através da arte, a partir dos encontros entre Agnès, J.R. e os moradores dos vilarejos que visitam. Estes ficam literalmente com a cara deles.

⁷ *Ibid.* III, §2; IV, §1.

Realiza-se uma espécie de união entre o público e o privado, como preconizado, por exemplo, na *República* de Platão. Na sua cidade ideal os governantes não teriam família, isto é, a sua família seria o próprio Estado.⁸ Os sentimentos seriam compartilhados, de forma que a dor de um seria a de todos.⁹ Esse ideal de união, comunidade, é alvo dos artistas que vestem a cidade com as roupas dos seus moradores.

Trabalhos muitas vezes desvalorizados socialmente, como agricultor, técnico de Usina, mineiro, caminhoneiro, carteiro e garçonne são colocados no patamar paradigmático da arte. Os homens retratados passam a ser exemplo para os demais, exemplos visuais. Eles começam a ocupar um lugar de destaque social. O trabalho em si é valorizado, como se se pensasse no dito marxista de que o trabalho constitui a natureza do homem (ENGELS, 1950; MARX, 1953).

Uma questão política é colocada em jogo por meio das intervenções. Como apontamos, a política se faz também através da estética, como chama atenção, por exemplo, o filósofo contemporâneo Jacques Rancière em *A partilha do sensível*. A divisão do espaço, o que é ou não visível, e a divisão do tempo, permitem ou não ao cidadão participar das questões relativas à cidade, diz Rancière.¹⁰ A visibilidade concedida pelos grandes pôsters colados pelos vilarejos, muitas vezes no próprio local de trabalho, fazia com que os retratados se tornassem o assunto da cidade. O espaço no muro e o tempo de fala são deles. A interferência estética é um “ponta-pé” no jogo de poder, na política, da comunidade. E a direção dessa interferência é, em certo sentido, como dissemos, marxista, ao colocar o proletariado no topo da pirâmide cultural de determinada civilização.¹¹ É o trabalhador quem diz qual é a cara da cidade, e não mais obedece a regras ideológicas impostas por uma elite.

Este trabalhador por vezes tem seu corpo machucado pelo trabalho, por outras se vê substituído por uma máquina, ou sozinho conduzindo máquinas, ou, ainda, no momento da aposentadoria, sem nenhuma outra perspectiva ou forma

8 Cf. o início do Livro V.

9 Cf., p. e., 432a.

10 Cf. Cap. 1.

11 Cf. MARX; ENGELS, 2010.

de vida além do trabalho. O domínio da técnica e da tecnologia em nossa sociedade, já colocada em questão por, por exemplo, Martin Heidegger em *A questão da técnica*, é também alvo crítico da dupla J.R. e Agnès. Eles chamam atenção para a imensa solidão de quem só trabalha com máquinas, o agricultor; o perigo que as máquinas de uma Usina são para o homem; a paz de espírito que se experimenta ao ordenhar uma cabra, e não usar máquinas. A máquina, a técnica, deve servir ao homem e não denegri-lo ou tomar o seu lugar, diz Heidegger.¹² A máquina fotográfica da dupla que protagoniza o filme serve ao homem: humaniza-o, valoriza-o; cria uma experiência de trocas emotivas e de ideias; promove encontros; expõe posições políticas quanto a variados assuntos, desde o respeito à integridade dos animais até a ausência de mulheres em determinadas profissões. O problema não é a técnica em si, mas a maneira de usá-la; o como e o para quê.

O cinema e a fotografia se misturam: um filme sobre o poder da fotografia na tessitura das relações humanas. O poder político da estética é também disseminado por cada exibição da película. Como apontamos, o sonho de Walter Benjamin de que o cinema causaria uma revolução política à moda marxista¹³ se cumpriria se todos os filmes fossem como esse. Diferentemente o que experimentamos é o uso de tecnologias como o celular, para tirar *selfies* e postar nas redes sociais: a opressão oculta de uma sociedade do controle, como alerta Foucault¹⁴, em que compartilhamos virtualmente detalhes da nossa vida e não sabemos qual o alcance dessas informações, e para que são usadas. A película indica essa questão exibindo como a população dos vilarejos continuamente fotografava as intervenções artísticas.

Mas o filme quer mais deles. O filme quer registrar memórias, histórias, lugares ocupados e abandonados, misturando o permanente com o efêmero. A ideia de finitude, a liquidez de Bauman¹⁵, característica de tudo o que nasce e

12 Cf. HEIDEGGER, 2006.

13 Cf. BENJAMIN, *op. cit.*, Epílogo.

14 Cf. FOUCAULT, 1987.

15 Cf., p. e., BAUMAN, 2001.

ressaltada na Contemporaneidade, é, talvez, elogiada. A foto do amigo de Agnès colada no rochedo da praia é apagada com a maré cheia; as fotos nas casas abandonadas também o serão; J.R. e Agnès visitam o túmulo de Henri Cartier Bresson, num pequenino cemitério no interior da França; Agnès chega a dizer que preferiria já estar morta para finalizar sua história; eles visitam a avó de J.R. cuja memória não é mais a de tempos atrás; o filme termina com a lembrança do ex-marido de Agnès que faleceu, e a falta de um amigo que se ausenta. A obra de arte é finita, como nós também o somos. O filme fala do caráter efêmero de todas as coisas: do ensinamento dos monges budistas que criam grandes mandalas de areia colorida que são levadas pelo vento, ou do filósofo pré-socrático Heráclito que afirmava que tudo flui: não se entra duas vezes no mesmo rio, pois as águas não são as mesmas e você não é o mesmo.¹⁶

Não são os mesmos Agnès e J.R. cuja relação afetiva se torna mais próxima ao longo da viagem; eles, que, como é dito no início do filme, tantas vezes se cruzaram sem se conhecer: na estrada, no ponto do ônibus, na padaria, na danceteria. Com quantas pessoas cruzamos no nosso dia-a-dia sem as conhecer, nessa sociedade de massas solitárias, como diz Hannah Arendt?¹⁷ Mantemos relações superficiais uns com os outros, e dificilmente nos aproximamos. O que, se não a arte, é a ocasião para essa aproximação? Como as intervenções fotográficas foram a ocasião para a aproximação com os trabalhadores dos vilarejos, a feitura da película, a viagem, foi a ocasião de aproximação de Agnès e J.R., que se interessaram um pelo outro cada vez mais. Ela conhece a avó dele, como dissemos, e ele fotografa seus olhos e seus pés e os revela em grandes dimensões. Uma intimidade se estabelece, e eles quebram a relação superficial do mundo de massas em que vivemos. Uma prova disso é quando, ao fim da película, J.R. cede aos pedidos de Agnès para que ele retire seus óculos escuros. Usar óculos escuros é a possibilidade de ver os outros sem se deixar ver. Ele se mostra para ela, e, nesse momento, seus olhos refletem a imagem dela (o que nós

16 Cf. HERÁCLITO. frag. 12. In: BORNHEIM, 2008. Sobre a relação entre budismo e Heráclito, ver FLEURY, 2017.

17 Cf. ARENDT, 2006.

não vemos porque seus olhos aparecem embaçados). Um olho sempre reflete a imagem do que vê, o que é apontado logo no início da película quando ela elogia as fotos dos olhos que ele cola em dois grandes *containers*. Os olhos refletiam o que viam. Esse reflexo aponta para a aproximação entre o sujeito que vê e o objeto que é visto. No caso de Agnès e J.R., por mais que ela veja de forma embaçada devido a um problema de vista, olhar olhos nos olhos desenha a aproximação de dois sujeitos, o ver e o deixar-se ver concomitantes. As idades são diferentes, os gêneros são diferentes; mas os dois compartilham o desejo de dar asas a uma imaginação que torne as pessoas mais próximas, mais valorizadas, abertas à possibilidade de sentir prazer numa brincadeira que une o público e o privado e que nos faz repensar nossas atitudes e posturas num mundo, não só arquitetonicamente, tão desumano em que muitas vezes nos percebemos.

Referências

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M.. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985.

ARENDT, H.. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAUMAN, Z.. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, W.. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. José Lino Grünnewald. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BORNHEIM, G (org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2008.

ENGELS, F.. *The part layed by Labour in the Transition from Ape to Man*. In: MARX e ENGELS, Selected Works. Londres, 1950, vol. II. In: Jugendschriften, Stuttgart, 1953.

FOUCAULT, M.. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FLEURY, A.. *A interdição em Heráclito e no budismo*. Monografia no curso de especialização em Filosofia Antiga. Rio de Janeiro: PUC-Rio, CCE, 2017.

HEIDEGGER, M.. *Ensaio e conferências*. Trad. E. C. Leão, G. Fogel, M. S. C. Schuback. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco (Coleção Pensamento Humano), 2006.

MALLARMÉ, S.. *Un coup de dés*. In: CAMPOS, A. Mallarmé / Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva (Coleção signos), 2006.

MARX, K; ENGELS, F.. *Manifesto Comunista*. Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, K.. *Die heilige Familie; Nationaloekonomie und Philosophie*. In: Jugendschriften, Stuttgart, 1953.

MORUS, T.. *Utopia*. Trad. Maria Isabel Gonçalves Tomás. Publicações Europa-América (Livros de bolso europa américa), 1973.

NIETZSCHE, F.. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OKAKURA, K.. *O livro do chá*. Trad. Fernanda Mira Barros. Lisboa: Edições Cotovia (Série Oriental), 1996.

PLATÃO. *Diálogos. Leis e Epínomis*. Vols. XII-XIII. Trad. Calos Alberto Nunes. Belém: UFPA (Coleção Amazônica, Série Farias Brito), 1980.

_____. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RANCIÈRE, J.. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

SONTAG, S.. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.