

Rastros e Vestígios. O Gráfico na Cinescrita de Agnès Varda¹

Giulianna Nogueira RONNA²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Neste artigo busco refletir a instância gráfica na cinescrita vardiana, enquanto um recurso estético que age no interior da imagem revelando rastros, presenças e ausências, dando a ver aquilo que não é nem visível, nem tangível, mas lá está, presente e ausente, latente na visualidade. Nesta discussão, aprofundo os conceitos de *traço*, *rastro* e *vestígio* em Benjamin e Derrida, bem como, a compreensão do *figural* no cinema, a partir de Lyotard, com a perspectiva de que a instância gráfica cria visualidades apoiada em uma concepção cinematográfica que privilegia um tipo de escrita de imagens. Trago, a exemplo, fragmentos do filme *As duas faces da felicidade (Le Bonheur, 1965)*.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; gráfico; vestígio; cinescrita; Agnès Varda.

1. INTRODUÇÃO

Dentre todas as direções possíveis, refletir o cinema parece cada vez mais nos conduzir aos lugares de encontros, às zonas de entrelaçamento, aos territórios de contaminação. Acercamos uma paisagem heterogênea, contrária a um esforço em categorizar, opor e especificar as artes, concentrando o olhar naquilo que emerge do cruzamento entre as diversas linguagens e nas ocorrências que atravessam a imagem cinematográfica.

É exatamente neste lugar que me coloco ao propor um olhar mais atento e detalhado à particularidade gráfica. Interessa aqui o gráfico incluído na imagem (no registro executado pela câmera ou na pós-produção), que se afirma como matéria fílmica, presença visível e sensível, passando a responder aos tempos cinematográficos, assumindo também os efeitos de montagem, enquanto recurso e substância narrativa. Pois, segundo Aumont (1995, p. 90) “toda aparição no quadro constitutivo da imagem,

1 Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RS, e-mail: giulianna.ronna@acad.pucrs.br.

carrega um discurso em si, pelo simples fato de estar presente”. Todo objeto representando não se limita ao seu reconhecimento, mas carrega um enunciado que assinala a intenção de *um estar, ser mostrado*, para *significar algo* além da sua representação.

Entretanto, mesmo o gráfico incorporando-se ao filme, permanecem as diferenças de natureza e de forma em relação aos demais componentes. Não coincidente com outros elementos filmicos, a presença gráfica então participa, compondo, não uma visualidade consubstancial, mas sim, *contaminada*, ou seja: uma imagem atravessada e, portanto, desestabilizada pelos sinais gráficos nela inscritos.

É importante ressaltar que, muito embora, dois regimes estéticos específicos estejam presentes, esta reflexão não contemplará as possíveis ocorrências *intermediáticas*, uma vez que o entrelaçamento de fronteiras e de relações *intermodais*, enquanto ferramenta de estudo e análise, dá conta de sistemas sígnicos (ELLESTRÖM, 2017) que visam apontar semelhanças e diferenças entre as mídias, como também, suas transformações. O que não se emparelha com os conceitos aqui aplicados.³

Dito isto, uma questão se estabelece: de que modo as formas de aparição e atravessamento desse gráfico, enquanto inscrição na superfície filmica, seriam capazes de promover rupturas, modificando internamente o filme e a percepção do mesmo? Tal questionamento abre caminho para discussões que contemplam as relações entre o cinema, a escrita (tipografia e figuras da escrita: livro, carta, diário), e o desenho (o traço, a linha, marcas, sinais e ilustrações), em suas aproximações e distanciamentos.

Nessa perspectiva, o gráfico, sobretudo nos filmes de Agnès Varda, ganha um relevo particular, sobre o qual este artigo propõe-se refletir. Com a intenção de construir uma reflexão mais detalhada e acentuada, o propósito não é tipificar ou classificar, mas sim abrir um espaço para problematizar a forma como a instância gráfica contamina uma imagem no espaço filmico, e assim, contribuir para o debate acerca das ocorrências inscritas no ecrã, capazes de se interligar à narrativa, reconfigurando os componentes visíveis e legíveis da imagem.

Para tanto, ao investigar as relações entre o cinema e o gráfico, é importante levar em conta as possíveis tensões e resistências que esta contaminação convoca, uma

³ Para esta abordagem, sugiro a leitura do texto “Intermediality as Metalepsis in the Cinécriture of Agnès Varda” de Ágnes Petho, que aborda os aspectos intermodais além das estruturas e das significações, ampliando o diálogo “entre” artes distintas consideradas *mídias* no caminho da poética e da hipermídia. Texto disponível em <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C3/film3-5.pdf>

vez que é capaz de desestabilizar a imagem estabelecendo uma visualidade além da sua representação. O que aproxima a reflexão do conceito de *filme-texto* de Dubois (2004): não somente um elemento fílmico, mas o *próprio filme*; quando a palavra é acomodada na imagem e esta ajustada a uma outra qualidade.

Para o autor, sobretudo em relação à aparição tipográfica, sua inscrição no filme a tornaria um *bloco totalizante*, capaz de produzir relações em constante deslizamento, em contínua recomposição de sentidos. O ato de narrar e principalmente o de representar seria perturbado por essa aparição no espaço fílmico, que oferta muito além de um simples *mostrar*, se posiciona como um *dizer fílmico*: “(...) não apenas mostrar as coisas, mas dizê-las, mostrar que as dizemos e dizer que as mostramos” (DUBOIS, 2004, p.271).

Sendo assim, considerando que o gráfico, quando inscrito na película, não apenas aparece, mas age no interior da imagem, trago o conceito de *vestígio* para auxiliar esta reflexão, tomando a instância gráfica como algo que revela rastros, presenças e ausências. Arrisco dizer que a forma como a cineasta realiza sua *cinescrita*, utiliza essa inscrição como um recurso estético que explora os rastros na construção daquilo que não é nem visível, nem tangível, mas lá está, presente e ausente, como uma imagem dialética que desestabiliza essas posições.

A partir de Derrida (2004) entendo esse rastro como um movimento entre a presença e a ausência, um *entre* liberto das dicotomias rígidas, em uma relação que procura distender tais polaridades. Indo na direção daquilo que Didi-Huberman (2010) também aponta como *dialética do visível*, quando o ver é também um tensionamento entre o apagamento e a evidência, comparecimento e desaparecimento, e o traço não uma presença, mas o simulacro da mesma.

2. A CINESCRITA

Agnès Varda transitou por diferentes formatos e gêneros, ao longo de mais de meio século de trabalho. Com uma produção contínua e diversa o trabalho da Varda é marcado por características muito particulares onde a narrativa é constantemente subvertida a favor da sua própria concepção de linguagem cinematográfica, o que ela chama de *cinescrita*, do francês *cinécriture*.

Para a cineasta, seu trabalho se legitima na expressividade e na autenticidade que emergem do ritmo e dos elementos que compõem as imagens. Nada está ali sem objetivo: espaço, cores, música, forma, objetos e falas, são dispostos cuidadosamente, amparados pela técnica e pela linguagem, formando uma estrutura que organiza a história e traduz uma marca, uma autoria, portanto, uma assinatura, uma escrita. Tudo é rigorosamente estruturado, todos os elementos convergem para uma atmosfera específica.

Segundo McGuire (2004), o cinema vardiano se constitui não somente numa relação com a linguagem, mas principalmente por suas particularidades: toda presença, e também ausência, é escolhida com rigor e precisão, compondo uma geografia interna que dá ritmo às imagens, fundamentando a expressividade do seu cinema. São decisões atentas e estruturadas pela própria cineasta que assina, na grande maioria dos seus filmes, não apenas direção, como também roteiro, narração e montagem. Varda estrutura todos os elementos de uma forma que as leituras permanecem em aberto: a convergência de todos os elementos dão apenas sinais de uma atmosfera particular; a organização favorece as digressões e provocam reflexões. Seu método consiste em dar espaço para a improvisação em uma estrutura rigorosamente preparada, na qual o significado não é o foco principal e sim a imagem, já que, por si só, as imagens significam.

Nessa cinescrita aparece um modo de organização visual do texto, tanto na escrita como parte do universo autoral, como na construção estilística que faz uso frequente de material gráfico diverso, seja em molduras num segundo plano, ou aqueles que ganham evidência nos planos aproximados.

A proposição em estudar as formas de contaminação da instância gráfica no cinema vardiano abre espaço para o exame da escrita *no* cinema enquanto inscrição na película considerando as aparições, isoladas ou agrupadas, dos sinais gráficos, dos desenhos, traços e linhas; ilustrações ou tipografia como materialidade dessa escrita. Aqui não deixo de considerar o próprio cinema *como* uma forma de escrita, em seus deslocamentos e apropriações de linguagens. Em outras palavras “estudar o filme igualmente como escrita e como um lugar onde a escrita é inserida ou, por assim dizer, toma o seu lugar” (CONLEY, 2015 p. 15).

3. A ESCRITA NA IMAGEM

Segundo Rowland (2015), investigar as relações entre escrita e cinema exige um olhar atento às equivalências tanto quanto às diferenças; às aproximações tanto quanto às oposições, viabilizando uma reflexão que contemple as múltiplas formas de sobreposição, entrelaçamento e contaminação, permitindo ampliar a discussão também para os meios e os modos de representação. Portanto, trata-se de um olhar oblíquo a partir dos desdobramentos da imagem, favorecendo uma leitura mais ampla e competente daquilo que se busca.

Quando Varda opta por preencher os espaços narrativos valendo-se de placas de rua, cartazes ou bilhetes, que partem da diegese, e recebem da câmera em primeiro plano, um relevo particular, o ato de narrar e o de representar é perturbado, pois tal aparição iria além de um simples mostrar, poderia ser vista como o *dizer filmico* de Dubois (2004). Como se ali uma voz muda apontasse uma direção, mostrando onde devemos olhar, subvertendo a representação e interferindo nas possibilidades de leitura.

Em *As duas faces da felicidade* (1965) Varda distribui as cenas, intercalando-as com ilustrações e placas com inscitos que se apresentam amarrados à narrativa. O enquadramento do casal (personagens centrais da história) coloca em cena sempre uma placa ao fundo onde se lê *bouche d'incendie*. Quando o tom da conversa fica mais íntimo, a câmera passa a enquadrar os dois, ou melhor, os três: o casal, (François e Emilie) e a placa, que está localizada simetricamente entre eles. E se por ventura não a percebermos, a cineasta grifa o recurso trocando o foco das personagens para a placa, assegurando assim a direção do nosso olhar.

Figura 1: *bouche d'incendie*



Fonte: DVD *As duas faces da felicidade*/acervo próprio

Figura 2: François e Emilie



Fonte: DVD As duas faces da felicidade/acervo próprio

Figura 3: François e Emilie em foco



Fonte: DVD As duas faces da felicidade/acervo próprio

Figura 4: François e Emilie sem foco



Fonte: DVD As duas faces da felicidade/acervo próprio

Na sequência, o diálogo cessa, a montagem fragmenta os olhares no que está em volta: um colar, um pingente de coração, um casal, a mesa ao lado e, por fim, em duas outras placas penduradas na porta do café com os dizeres *la tentation* (a tentação) e *le mystere* (o mistério), ambas com um preço, como um produto a venda, pista do artifício e da ironização do recurso. Aqui o texto alcança a imagem alterando, reconstruindo e modificando a enunciação.

Figura 5: *la tentation*



Fonte: DVD *As duas faces da felicidade*/acervo próprio

Para Dubois (2004) é esse deslocamento do sentido, quando a *escrita* supera as próprias palavras, integrando-se virtualmente às imagens; quando o pensar-ver-escutar-escrever está em um único movimento, que todo sistema de representação é desconstruído, estabelecendo uma visualidade que permite reconfigurar as relações entre o visível e o dizível. Uma *escrita de imagens* funcionando como um pensamento, uma voz que se coloca, se imprime; como uma *figura* que dá a ver o que parecia invisível.

É então, na ideia de um *filme-texto* espelhado num *texto-imagem* - quando a palavra é acomodada na imagem e esta ajustada a uma outra qualidade - que a noção de um poético como manifestação de um *cinema escritural* se aproxima do conceito de *figura* como uma nova configuração das relações do ver e do falar.

Liotard (2002) propõe pensar a relação entre a palavra e a imagem, o sensível e a linguagem - a partir de uma imagem do pensamento - não em oposição, mas em uma relação de diferença, de deslizamento e contaminação entre ambas instâncias. Irrompe na visualidade, na distância entre enunciados e visibilidades, uma nova imagem do pensamento que se demonstra no intervalo do ver e do falar. Ou seja: entre o discurso e a figura existe um espaço de possibilidade do pensamento, precisamente figural, distante da representação e do sentido único, do olhar e do ler. Este espaço se dá a ver, ou melhor, se insinua, transversalmente, de forma efêmera nas passagens (no que atravessa o textual e o visível), na impressão de um sensível que se inscreve na própria diferença. Privado de reconhecimento e de forma, condizendo com aquilo que é plástico, logo característico da arte e, como verificaremos, do próprio cinema.

Sendo duas instâncias opostas que se relacionam pela diferença, o discurso não consegue fazer ver o sensível nem o visível, porém se faz presente: há sempre um discursivo no figural e um figural no discursivo. Portanto, se o valor do figural está além das bordas, dentro e fora do discurso, deixa de ser uma invasão e torna-se uma perturbação. O figural opera, então, na fratura das estruturas, desestabilizando os regimes de representação dominantes. Disruptivo, sempre desviando da previsibilidade, do reconhecimento e da codificação, o figural acolhe o sensível não suportando os regimes de significação e de designação, típicos da prática interpretativa e da estruturação da percepção.

Se o percurso Lyotardiano indica um figural dissociado do figurativo - sendo o figurativo aquilo que envolve o objeto e sua representação – trazer o termo para o regime filmico, implicaria na concordância de um cinema que recusa a mimeses, desorganiza a representação e conturba a narração, se não por inteiro, pelo menos, boa parte delas. Por isso, ao se debruçar na teoria do cinema, Lyotard o faz pela *estética da figura* e pela prática do cinema experimental com o texto *Acinema*⁴, no qual, a ideia de desconstrução, de negação, de maior fluidez e plasticidade, surge como uma recusa aos modelos totalizantes e reguladores no cinema, e também como uma possibilidade de experimentação, um lugar de intensidades e subjetivações. Para Lyotard (2005) não importa o nível de elaboração de uma imagem, ela sempre irá reter seu potencial desestabilizador. Portanto, até mesmo o figurativo no cinema carrega algo que escapa à compreensão, não verificável, algo próprio da imagem, sendo sempre singular e resistente à representação.

Segundo Duarte (2015), a distribuição da noção de figura, a partir de Dubois, aparece como: o *figurado* com saber, o legível; o *figurativo* com o ver, o visível; o *figurável*, a potência de se tornar figurativo ou figurado; e o *figural* como sintoma - reenviado para um plano inconsciente da figura - onde *o saber* e *o ver*, não se relacionam a partir de lógicas restritas, mas sim a partir de associações transversais associadas ao sensível. Dessa forma, a figura avança para a compreensão de um estado da imagem que se manifesta como uma intensidade, algo que permanece na imagem destituída de representação e de referencial iconográfico. Um processo que se revela, indiretamente, no encontro com o sujeito, por meio de seus efeitos.

⁴ L'acinéma no original, em Dominique Noguez(org), *Cinéma: théorie, lectures* (Paris, 1973).

É importante saber que mesmo a *escrita figurativa* se inclinando ao representativo, pelo legível evidente, também comporta uma visualidade distinta capaz de desestabilizar a narrativa. Em *As duas faces da felicidade* há algumas passagens em que Varda utiliza letreiros em fachadas sem nenhum envolvimento com a história, não há personagens nelas, não há interação de espécie alguma, porém se estendem ao universo subjetivo dos personagens ao exibirem palavras que se ligam à narrativa pelo fato de que ali estão, dentro do espaço fílmico, em consonância com algo já dado. A exemplo: logo após uma tarde em família, na iminência de concretizar a traição, um plano de conjunto nos apresenta uma fachada com a inscrição *Boucherie de Confiance*, fachada que chega a aparecer uma segunda vez, mais adiante na história, enquadrando apenas a parte em que a palavra *confiance* aparece. Uma visualidade independente porém imbricada no contexto dos personagens.

Figura 6: *Boucherie de Confiance*



Fonte: DVD *As duas faces da felicidade/acervo próprio*

Dessa forma, o gráfico enquanto *escrita figurativa* se liga a diferentes camadas cinematográficas como uma presença que interrompe o fluxo e o regime de representação, inscrita num movimento entre texto e imagem, subvertendo o espaço único textual, como qualidade pictórica, obrigando o espectador a buscar novas pistas associativas, novas possibilidades perceptivas.

4. A IMAGEM NA ESCRITA

Observar a imagem a partir da instância gráfica, quando os elementos textuais e gráficos a atravessam, e o figural se manifesta sobretudo, na forma como tais elementos

são convocados, também implica pensar nesta visualidade como uma reconfiguração da experiência do que *é visto* e do que *não é visto*.

No conflito das visibilidades, quando o ver é perder, “é sentir que algo inelutavelmente nos escapa”, em uma ação *fendida, agitada e aberta*, rasgada pelo sujeito que a realiza, Didi-Huberman (2010, p. 34) afasta o *ato de ver* das evidências visíveis posicionando-o num *entre*; naquilo que está sempre na iminência de desaparecer ou de se fazer ver; um *dar a ver* que se exprime sempre numa constante inquietação do olhar.

Para o autor, se o visível encontra a imagem na sua representação, ir além seria romper com os limites da significação, tomando a imagem não como uma imitação, mas como uma presença pronta para romper com aquilo que já é dado, presumido, ou seja: o visível, a *mimésis* e o reflexo. Uma figura, que ao oportunizar outras leituras, desestabiliza as relações do ver, do ler e do falar.

Nesse percurso, quando a palavra se afasta do discurso, e o gráfico da sua representação, necessariamente um visível foi deslocado, passando a exibir na escrita e na linha, uma visualidade que a palavra, a representação, antes não carregava. Na linha e na forma existe uma ideia, um conceito, que aparece enquanto inscrição, revelando uma camada sensível que é da ordem do poético. Segundo Duarte (2015) é nessa concepção do poético enquanto manifestação do figural no discurso, e também como imagem do pensamento, que as relações entre o visível e o dizível encontram no cinema uma correspondência particular:

Conley (2007) sugere que a palavra escrita opera um ponto de fratura na sua aparição na imagem cinematográfica, uma vez que esta relação é carregada de atravessamentos mútuos entre o cinema e a poesia, entre o visível e o legível. A inscrição gráfica permitiria associações diversas, em perspectiva com outros elementos, e também enquanto forma e conteúdo, uma vez que o próprio desenho, o feitiço das letras é capaz de, por si só, carregar sentidos diversos. E, dessa forma fragmentar e perturbar a representação e a legibilidade do que é dado.

Dito isto, se no interior na imagem, aparições esquemáticas e tipográficas estabelecem uma configuração de natureza gráfica - que deve ser *vista* ao mesmo tempo que deve ser *lida* - é preciso então, também refletir acerca da articulação entre o visível e o dizível que perpassa uma *dialética da imagem*, uma vez que dois regimes de visualidade operam em contrariedade na legibilidade desse visível.

Quando uma imagem acomoda também aquilo que nela se perde, inquietando o olhar, com algo que nela desaparece, como aponta Didi-Huberman (2010), a dialética do visível estabelece um movimento permanente entre as polaridades, desobrigando a imagem à rigidez das oposições, das hierarquias e dos limites que estabilizam o olhar e a percepção. Ao *dialetrizar*, um contínuo é estabelecido em uma operação que posiciona presenças e ausências na mesma visibilidade.

Dessa forma, o olhar passa a constituir uma relação entre proximidades e distâncias, entre visível e invisível, uma vez que se coloca entre o que *é* visto e o que *pode ser* visto. Daí a ideia da *dupla distância* que se estabelece entre quem olha e o que é olhado, distância de espaço e de tempo, que permite a articulação de uma dialética, de uma crítica das imagens. É dessa relação de algo próximo e distante, de uma presença e de uma ausência, que toda visualidade *aurática* supõe uma perda e, em consequência, um vestígio, um rastro: traços e rastros de algo que já não está mais presente na imagem.

A partir de tais questões faço uma aproximação com a presença do gráfico na *cinescrita* Vardiana, na tentativa de tomá-la como portadora de relações de força em latência na imagem, como vestígios de um tempo, em suas correspondências na história. A instância gráfica então se apresentaria como uma possibilidade de reconfiguração do que é visível e enunciável enquanto vestígio, como um rastro, em um movimento entre presenças e ausências.

Se aura e rastro se relacionam na medida que ambos reproduzem a falta daquilo que já não é mais visível nas imagens “No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (SERRA, 2011, p.2), ver uma imagem, a partir da ideia dos vestígios, é, também, olhar um lugar de rememoração, algo que sempre remete a uma perda. Um visível que ao mesmo tempo dá a ver uma espessura e revela um vazio. Portanto, para que se possa olhar o gráfico como um modo de visibilidade que se organiza na experiência do *rastro* e do *traço*, uma aproximação com estes conceitos se faz necessária.

5. TRAÇO, RASTRO E VESTÍGIO

Se em Derrida (2001) o rastro é entendido como um movimento entre presença e ausência, é porque nesse *entre* há o reconhecimento de um outro que nos escapa, que

afasta a possibilidade da presença. Noção que desfaz qualquer organização a partir de um *início*, somente assumindo seu potencial em remeter a uma *origem*, não a um começo, mas uma origem enquanto sequência, acréscimo do que estava, passagem a outros possíveis *já* ou *ainda* distantes.

Sendo assim, o rastro é, para Derrida, aquilo que institui uma *presença* a partir de outras *ausências*. Como na escritura que vai além do que ela representa, dando a ver algo que falta, que tem seus vestígios no rastro do que não é nem visível nem legível. O que é entendido, pelo autor, como *experiência de desaparecimento*: onde é possível alcançar não só o que está sendo visto mas também aquilo que vai se perdendo, desaparecendo.

Didi-Huberman (2010) refere-se ao conceito de traço em Derrida para se aproximar da ideia de uma *presença que se apaga*. Sem prerrogativas em relação à ausência, essa presença só é ponderada a partir dos traços e vestígios que a supõe. Dessa forma, o ato de ver opera no tensionamento do que se faz presente, aparece e do que desaparece, se ausenta. Um movimento contínuo que produz a relação *entre* aquilo que comparece à imagem, na própria dialética do visível.

O traço ou rastro (*Spur*) em Benjamin (2006) remete ao processo de reconstrução do passado a partir dos vestígios e dos fragmentos; não o que o passado foi, mas aquilo que dele aparece no presente como um rastro, enquanto reminiscência. Este processo o autor relaciona ao papel do arqueólogo que escava: para se aproximar do passado é preciso cavar o que está soterrado, camada a camada, e através dos traços e dos rastros (*Spur*) é que tomamos posse do que buscamos.

Segundo Gagnebin (2012) a *arqueologia do traço (spur)* deve ser pensada como uma investigação daquilo que aparece e daquilo que se perde, como uma lembrança tanto do vivido como do investigado. Uma análise por onde as sedimentações, não acessíveis, do traço se conectam e se dissociam, naquilo que retorna, nas visibilidades e afetos que o despertam, ou seja, no que é *representificado*. Ressaltando que a reconstituição do traço nunca ocorre da mesma forma pois, podemos nos concentrar em diferentes pontos ou ter a ação de outras experiências, outros vividos interferindo na representificação, além disso, o traço por si só resiste a leitura dele mesmo.

Portanto, ainda que se busque apropriações e entendimentos do traço, algo irá se manter inalcançável, não se permitindo acessar. O traço carrega informações, tem algo a dizer, mesmo que sua leitura não ocorra na totalidade, mesmo na possibilidade de

evocar algo vago e inespecífico. Interessa menos o que ele convoca e sim como se apresenta, como fixa nossa atenção. Dessa forma, o traço adquire um caráter *aurático*, enquanto aparição de algo já distante.

Dito isto, como o conceito de rastro pode auxiliar a ver na instância gráfica algumas figuras cinematográficas através dos rastros que elas evocam? Uma placa, um mural, um cartaz é capaz de configurar um tipo de visualidade que se apresenta como um lugar de rememoração, um fragmento de memória ou uma experiência histórica?

Na tentativa de responder a tais questões, proponho uma aproximação com os aspectos de evocação e figuração da memória e da narração, uma vez que me permitem olhar para os filmes, mais especificamente, para a instância gráfica, enquanto vestígios de uma *voz* e de *um lugar* que reconfiguram as relações com as imagens, com o passado e com o presente que elas convocam.

Didi-Huberman (2010), a partir de Benjamin, relaciona a história com a memória enquanto *dupla inscrição*: aquela que surge pelos vestígios - no que do passado resta no agora em objetos e coisas – num aspecto material; e aquela de ordem psíquica relacionada aos sintomas e latências. Não uma memória que descreve um ocorrido mas que concebe e reorganiza um passado, um contínuo das reminiscências.

6. DESDOBRAMENTOS FUTUROS

Este artigo reflete o atual momento em que se encontra a pesquisa que desenvolvo no mestrado PPGCOM/PUCRS e apresenta uma reflexão teórica inicial entrelaçando com o objeto empírico da pesquisa, trazendo as principais questões para os desdobramentos futuros; buscando avaliar e apontar as perspectivas e os caminhos a seguir desta investigação.

Sendo assim, aponto para uma perspectiva onde a instância gráfica nos filmes de Agnès Varda cria visualidades que ganham luz a partir de uma concepção cinematográfica que privilegia um tipo de escrita de imagens, em arranjos tipográficos variados, em traços, linhas e desenhos. Um cinema de natureza gráfica, no qual a câmera muitas vezes percorre os espaços repousando em placas de trânsito, cartazes, muros, painéis, em um trajeto particular que rompe com as escolhas usuais, como um filtro que subverte um padrão de imagem e conteúdo.

Somado a isto, a *voz* e o *lugar* viabilizam a reflexão centrada na percepção dos *vestígios*, a partir do gráfico, enquanto recurso estético que se posiciona como a presença de uma voz; explorando o rastro do eu-narrador; de uma *voz* que emerge do silêncio do gráfico: um *gráfico-voz* que diz algo sobre o filme que o próprio filme não é capaz de dizer. Bem como, uma presença que contribui para a construção dos lugares de memória. Tomando *lugar de memória* como aquilo que agrega o que *foi* e o *vir a ser*, desestabilizando a relação entre passado e presente; onde a materialidade da memória torna possível a aproximação de um passado eclipsado; onde a rememoração aproxima tempos distintos; daquilo que já não está mais presente mas deixa seu rastro, encontrando seu lugar em algum objeto. Um *gráfico-lugar*, dando a ver as relações entre as imagens e a memória; conferindo uma espessura a este lugar, na perspectiva social, histórica e política que o gráfico é capaz de transportar.

Identifico assim um percurso que ampara a problemática levantada, manifesta naquilo que emerge da contaminação dos elementos gráficos inscritos na película, que se traduz nos questionamentos que pretendo alcançar nos desdobramentos futuros aqui indicados: se rastros e vestígios de uma *voz* e de um *lugar* aparecem na presença gráfica na cinescrita vardiana, como as imagens contaminadas pelo gráfico são reconfiguradas através destas figuras? Como tais imagens interferem nos regimes de visualidade, naquilo que vemos e naquilo que desaparece?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papiros, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CONLEY, Tom. **Ler com Marie-Claire**. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (eds.). *A Escrita do Cinema: Ensaíos*. Lisboa: Documenta, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: ed. 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUARTE, Susana. **O Figural no Cinema Contemporâneo: Articulações e Disjunções do Visível e do Dizível**. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação: Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/15325>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

ELLESTROM, Lars. **Midialidades. Ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade**. EDIPUCRS. Porto Alegre. 2017

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 27 a 38.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. 1971. Réédition, Paris: Klincksieck, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **O acinema**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria contemporânea do cinema, volume I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

McGUIRE, Shana. **Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda**. Dalhousie University Press, 2004.

ROWLAND, Clara. **A Escrita No Cinema: ensaios**. Lisboa: Documenta. 2015.

SERRA, Alice. **Cadernos Benjaminianos**, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, p. 02-12
Disponível em:
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5331/4739>>. Acesso em: 15 mai 2018.