

## A câmera digital como produtora de Sensorialidade e Afetividade – Uma análise a partir de Agnès Varda<sup>1</sup>

Luís Fellipe dos SANTOS<sup>2</sup>  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### Resumo

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise da câmera digital presente no filme *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) e os reflexos que o mesmo trazem para a realizadora Agnès Varda, que também é personagem em seu filme. Com base em Felinto (2001), é feita uma apresentação sobre a materialidade no campo da comunicação, passando por Felinto e Pereira (2005), no qual há um aprofundamento da ideia, e principalmente por Pereira (2006), que traz os conceitos chave para a análise, *afetividade* e *sensorialidade*.

**Palavras-chave:** Agnès Varda; filme ensaio; cinema documentário; materialidades da comunicação;

### Introdução

“São os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar. Os outros que me intrigam, que me motivam, me interpelam, me desconcertam, me apaixonam” (Agnès Varda)

O presente trabalho propõe uma análise da subjetividade apresentada na obra *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)<sup>3</sup>, de Agnès Varda (1928 – 2019), a partir da noção de Materialidades da Comunicação, baseada nos estudos de Gumbrecht, um dos principais articuladores da teoria, e demais autores que se propuseram a pensar de que maneira os sentidos podem ser afetados pelos meios e materialidades utilizados. Essa análise também se apoia em Pereira (2006), que trouxe uma reflexão sobre as materialidades dos meios e suas afetações por meio dos conceitos de afetividade e sensorialidade.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da UERJ, e-mail: [luis\\_fellipe304@hotmail.com](mailto:luis_fellipe304@hotmail.com).

<sup>3</sup> No Brasil, o filme ganhou como título *Os catadores e Eu*, já em Português Europeu o título dado foi *Os respingadores e a respingadora*, fazendo uma tradução literal da palavra, mas que não é de fácil recuperação. Então, neste trabalho será utilizado o título original para que se possa fazer a leitura desejada.

---

É possível se observar que a câmera digital que a realizadora utiliza no filme é tão personagem quanto a própria Varda e contribui para a construção ensaística da obra a ser analisada, trazendo uma roupagem e uma forma diversa para se compreender a formação do ensaísmo e principalmente do Eu em sua obra. Logo, a intenção da análise é compreender o papel que a mídia digital desempenhou na produção e como o aspecto material influenciou na obra e na realizadora em questão.

Como apontado por Felinto (2001), ao se falar em materialidades da comunicação, é necessário que se tenha em mente que todo ato de comunicação vai exigir a presença de algum suporte material para que se possa ocorrer. Além disso, a materialidade de determinado meio pode influenciar e determinar a estrutura da mensagem a ser comunicada.

Para dar início ao trabalho, será feita uma apresentação dos pressupostos teóricos que sustentarão e conduzirão a análise, uma contextualização da diretora e o tipo de cinema que a mesma se insere, o filme-ensaio. Por fim, a obra em questão e os seus reflexos, para assim tentar traçar um panorama sobre as suas influências.

### **A Materialidade no campo da Comunicação**

A análise do trabalho tem como base o artigo de Felinto (2001), no qual o autor faz uma análise sobre a teoria da Materialidades no campo da Comunicação; o artigo de Felinto e Pereira (2005), em que os autores discutem a importância da noção da materialidade dos meios para a Comunicação; e o texto de Pereira (2006), no qual o autor pretende analisar as novas mídias por uma abordagem material e propõe dois termos a partir desse estudo, a *afetividade* e a *sensorialidade*. As leituras elencadas acabam por funcionar como um *continuum*, por meio de uma sequência de ideias que vão sendo apresentadas e aprofundar.

É necessário que se inicie pelo artigo de Felinto (2001), já que este traz uma tentativa de pensar um lugar para a matéria no campo da Comunicação, como o próprio já anuncia em seu título – teoria esta que foi melhor estruturada ao final da década de 80. Para tanto, o autor retoma o principal articulador da teoria das materialidades, Gumbrecht, para a defesa de um lugar para a matéria no campo da comunicação. Este tem um importante papel para o aprofundamento da teoria, ainda mais pelo fato de sua origem vir da Literatura, como apontado por Felinto (2001), o que colaborou fortemente para o

---

melhor desenvolvimento da ideia, já que ele percebeu que apenas observar o estudo literário por um único viés não seria suficiente.

Gumbrecht percebera que o campo dos estudos literários só poderia renovar-se no momento em que a obra fosse considerada a partir de um contexto mais amplo. Contexto que envolvesse as relações da obra com seus receptores, as condições históricas e materiais desses receptores e a própria “materialidade” do objeto. (FELINTO, 2001, p.4).

Devido à formação inicial de Gumbrecht, que tinha como experiência a literatura medieval, na qual a troca entre os narradores e os ouvintes, por meio da oralidade, era de extrema importância para entendimento do que era passado, o corpo, então, foi se tornando um elo importante para se pensar sobre a “materialidade” nos atos de comunicação, pois, era por meio dele, com gestos e encenações que esta era possível. O que é apontado como um dos pontos principais dessa nova teoria por Pfeiffer (1994, p. 6 apud. Felinto, 2001): “a comunicação é encarada menos como uma troca de significados, de ideias sobre [algo], e mais como uma performance posta em movimento por meio de vários significantes materializados”.

O autor também elucida a ideia do “campo não-hermenêutico”, que é trabalhada pelo autor alemão. Este sugere um campo de conhecimento no qual o sentido não seja algo determinante ou fundamental para o entendimento. Todavia, não é uma teoria que queira se colocar como o novo para substituir o paradigma hermenêutico, que está em voga há muito tempo, mas deseja se oferecer como uma alternativa, uma outra forma de se olhar e analisar. Como apontado por Felinto (2001, p. 11), “o que se sugere é concentrar a atenção não na busca pelo sentido como algo pré-dado e apenas à espera do ato interpretativo, mas antes procurar entender como o sentido pode constituir-se a partir do não sentido”.

Em 2005, dando sequência ao aprofundamento do pensamento da materialidade da comunicação, é publicado um artigo por Felinto e Pereira (2005) que se propõe a discutir a importância que há em ter a noção de materialidade dos meios para a teoria da comunicação.

Os autores iniciam o trabalho lembrando que a maior parte de nossos discursos ainda se situam no campo da hermenêutica e que outros pensadores já teriam pensado nas questões aprofundadas por Gumbrecht, mas que o livro organizado por ele possui o mérito

de ter sido o primeiro a tentar sistematizar esse pensamento, voltado para as materialidades na comunicação.

Como apontado pelos autores do artigo, os pensadores da década de 80 já haviam delimitado qual seria a principal preocupação deles, que era como poderiam entender a maneira com que os fenômenos de sentido vêm a ser modulados pelos meios e materialidades que são utilizados. Em suas próprias palavras, “começava a esboçar-se um modelo teórico no qual a determinação dos sentidos nos fenômenos comunicacionais era menos importante que o estudo dos mecanismos materiais que permitiam a emergência desses sentidos”. (FELINTO; PEREIRA, 2005, p. 78).

Embora não haja ainda uma metodologia definida para utilizar as ideias desenvolvidas, a produção de conhecimento continua a acontecer. Os autores também deixam claro que esses novos conceitos ainda estão em desenvolvimento, não estão já definidos e delimitados, e o que temos é uma “abordagem materialista dos problemas das ciências humanas” (FELINTO; PEREIRA, 2005, p. 84).

Ao elaborarem uma digressão temporal, Felinto e Pereira (2005) retomam os autores que podem ser tomados como precursores do pensamento da materialidade, pois se preocupavam com os impactos causados pela modernidade, ocasionando em novos estímulos neurais.

Esses precursores, como Walter Benjamin, elaboravam a hipótese de que o sistema de percepção passava por transformações de acordo com o aumento dos estímulos sensoriais pelos quais as pessoas estavam sendo expostas dentro do novo ambiente moderno urbano, como bem apontado por Singer (2001).

[...] É a perspectiva de se pensar modernidade não exclusivamente a partir da análise das suas dinâmicas sócio-econômicas, mas, a partir de uma compreensão que toma o corpo como objeto central, pensado nas suas relações de ação e submissão a variáveis materiais, diretamente relacionadas aos sentidos[...]. (FELINTO; PEREIRA, 2005, p. 86)

O corpo passa a ocupar um lugar de protagonismo e como ele é atravessado, levando a alterações e mudanças em diversos níveis. Ele, então, passa a figurar como um objeto fundamental por meio das materialidades do meio.

Por meio dessa perspectiva, o corpo é visto como a primeira mídia, no sentido de meio de comunicação, já que ele é o “suporte fundamental para as formas de comunicação

presenciais, que requerem linguagens tais como falas e gestos” (FELINTO; PEREIRA, 2005, p. 89). Com isso, ele passa a ser abordado por meio do conceito de corporificação (*embodiment*).

Os autores, ao final de trabalho, deixam claro que, ao utilizarem o conceito de *embodiment*, não se pretende continuar a olhá-lo como um mero paciente das práticas culturais, mas que também exerce uma função de agente das práticas, possuindo também um papel ativo, como uma atividade recíproca.

Em sequência aos estudos sobre as materialidades dos meios e os seus desdobramentos, Pereira (2006) traz reflexões sobre os conceitos de *embodiment* e, por meio dessa abordagem, apresenta também os conceitos de *afetividade* e *sensorialidade*.

Pereira (2006) já começa afirmando a necessidade de se recuperar o corpo como um objeto a ser privilegiado no campo da comunicação, dada a sua importância como a primeira mídia, como Felinto e Pereira (2005) já afirmaram anteriormente, e que ele também atua como um agente das práticas culturais e subjetivas e não apenas as sofre. Então, a ideia ao utilizar o conceito de *embodiment* seria conseguir entender como um conjunto de códigos, que formam uma linguagem de uma nova mídia, é criado a partir da primeira mídia, que é o corpo, como tudo e deriva a partir dele.

[...]Trata-se de pensar como o corpo, pensado em suas características materiais, apresenta-se como uma variável determinante na produção das tecnologias contemporâneas, forjadas a partir das materialidades e funcionalidades corpóreas que tais tecnologias estendem, potencializam, amputam, alteram, enfim, com as quais formam híbridos. (PEREIRA, 2006, p. 95)

Uma maneira de olhar o corpo diferentemente do modo que vem sendo abordado, ou seja, que sempre sofre alguma ação, mas não provoca, não havendo reciprocidade. Então, tomando por base a ideia McLuhaniana, o autor tenta compreender como se pode pensar em uma afetação recíproca entre meios quando um desses é o corpo humano. Para tal questão, Pereira (2006) lança mão dos conceitos já citados anteriormente, *afetividade* e *sensorialidade*.

Ao se aplicar a ideia de materialidades no corpo, deve-se compreender como esse corpo é capaz de construir sensações ao ser exposto a diversos tipos de estímulos e como esse corpo funciona quando se pensa na relação com o meio em que ele se insere. Essa

ideia é muito ancorada em McLuhan e seu pensamento, como é trazido por Pereira (2021, no prelo), ao citar o autor em questão que acredita que “a emergência de uma nova tecnologia sempre deveria ser entendida como uma reprogramação das capacidades sensoriais e cognitivas daqueles que se utilizam da tecnologia em questão”.

O autor aponta que as afetações causadas pelas mídias sempre foram vistas sob a ótica dos conteúdos das mensagens, não na forma, mas que, com o surgimento das novas mídias, vai se tornando difícil precisar o que seria o conteúdo e o que seria a forma, a linha vai se tornando cada vez mais tênue. Ainda mais com os *arranjos midiáticos* (Pereira, 2021, no prelo), um conceito que foi desenvolvido pelo autor para nomear as novas mídias que reúnem diversas mídias em uma só, essa delimitação parece se tornar mais difícil, então, para ele seria necessário que que tentasse entender como que as materialidades do corpo estão sendo exigidas e qual o papel dos *arranjos midiáticos* nessa produção.

Para tratar das materialidades, Pereira (2006) faz um recorte a partir da ideia de *sensorialidades*, que tem como fonte de inspiração a plasticidade do cérebro, ou seja, a capacidade neural de “se expandir” e ir absorvendo novos conhecimentos.

A sensorialidade funciona, como dito, como uma memória do corpo, possibilitando, diante do encontro com arranjos de estímulos, atualizações da materialidade deste corpo, agindo como esquemas para os desempenhos das ações e/ou sentimentos[...] A sensorialidade trabalha não só como uma espécie de memória não consciente e corporal que “sabe” o que significam para o corpo estímulos, como “sabe”, também, como atuar diante destes estímulos, conforme o contexto. (PEREIRA, 2006, p. 98)

Pereira (2006), então, pontua que, mesmo que o corpo receba uma mensagem para qual não possua repertório sensorial, ele vai utilizar o que já possui e, se houver uma inadequação dessa resposta ele irá tentar outras formas que sejam mais bem avaliadas como resposta. É este movimento de procura que o autor propõe ser entendido como *afetividade*.

Portanto, o referido conceito deve ser entendido como a força que leva o corpo a transformar as sensorialidades existentes para melhor responder aos estímulos que foram recebidos. Como apontado pelo autor, “poderá gerar todo um conjunto de transformações neurais que, por sua vez, poderá resultar em novos padrões de percepção e de resposta”, (PEREIRA, 2006, p.99).

Ambos os conceitos se referem às dimensões materiais e imaginárias da comunicação e será com base nessas ideias que a análise será firmada. Será feita uma pequena introdução sobre o cinema em que a realizadora se insere e sobre ela mesma, antes de se partir para a análise de fato.

### **O Cinema Ensaio – Quando a subjetividade entra em cena**

O trabalho parte da noção de ensaísmo dentro do campo do cinema documentário, um campo que tem se mostrado frutífero, embora não se tenha um acordo generalizado sobre o que pode ser um ensaio cinematográfico, como apontou Weinrichter (2007) em seu texto “La forma que piensa”, já que há pessoas que o enxergam mais próximo do cinema experimental do que do documental.

A noção de ensaio usada no campo cinematográfico parte da literatura e se concretiza a partir de reflexões feitas, como escreve Michel de Montaigne (1533 – 1592), que conferiu ao ensaio algumas das suas principais características, como a reflexividade e a ausência de regras. Seria o espaço em que um pensamento não iria se dobrar a um discurso pronto. Outro autor que também se debruçou sobre o ensaísmo foi Theodor Adorno, em seu ensaio “O ensaio como forma”, presente em seu livro *Notas de literatura*

I. Segundo o autor:

[...] o ensaio, em contrapartida, incorpora o impulso antissistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e “imediatamente” os conceitos, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais preciosos por meio das relações que engendram entre si. (ADORNO, 2003, p. 28)

Weinrichter (2007, p. 51) diz que “A mais profunda lei formal do ensaio é a heresia”. Dessa forma, deve-se subverter o que é tratado como certo e verdade a ser seguida. Não há uma definição exata para que se possa classificar o que seria um filme ensaístico. Seguindo essa linha de raciocínio, Weinrichter (2007), ao tentar pensar em definição de filme ensaio, diz que

Digamos que uma obra cinematográfica se torne um ensaio quando não propõe uma mera representação do mundo histórico, mas uma reflexão sobre si mesmo, privilegia a subjetividade do pensamento, tem uma voz reconhecível e acaba criando a sua própria forma. (WEINRICHTER, 2007, p.51)

Com isso, podemos entender que esta forma seria advinda da ideia de ir contra a maneira clássica de ser fazer documentários. Como pontua Lins, “são filmes em que essa



‘forma’ surge como máquina de pensamento, meio de uma reflexão sobre imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências” (LINS, 2007, p. 9).

Nos últimos anos, foi possível observar um aumento no prestígio dos documentários que apresentam uma narrativa autobiográfica e esse uso mais ensaístico da voz *off*. Nas palavras de Consuelo Lins (2007, p. 10), “fabricam-se associações inauditas do espaço sonoro com o espaço virtual”. Contudo, embora essa prática venha ganhando terreno em solos brasileiros há relativamente pouco tempo, ela já é comum em países do exterior, como a França, que possui como cineastas de peso nessa modalidade de fazer cinema, como Alain Resnais, Chris Marker e Agnès Varda, sobre quem este trabalho se detém.

### **Varda por Agnès**

Os filmes de Agnès Varda oferecem um mapa quase único do movimento histórico do filme-ensaio, de sua associação ao cinema francês dos anos 1950 até o seu desenvolvimento e expansão contínuos no presente digital. (CORRIGAN, 2015, p. 73).

É com essa frase inicial que Corrigan (2015) abre a seção destinada a abordar o cinema de Varda, ou, como também é conhecido, a sua cinescrita. Agnès Varda é oriunda da fotografia, iniciou sua vida artística como fotógrafa e somente depois chegou ao cinema, o que influenciou bastante em sua formação enquanto cineasta. Com referências pictóricas, obras e diversas imagens, a sua arte foi sendo construída e consolidada.

Os filmes inseridos na ideia dos filmes-ensaio têm como ponto específico o elemento subjetivo. Lins (2007) mostra que Varda foi uma das pioneiras em misturar sua vida com suas obras, ao passo que traz temas políticos, mas pelas imagens, sem dados, falando da fome no mundo, como no caso do filme elencado para o trabalho. Tudo isso por meio da sua narração em *off*.

Como apontado por Lins (2007), hoje, a narração em *off* feita por uma voz feminina é algo normal, mas isso não era tão natural na tradição do cinema documental, pois, desde os anos 20, quando o documentário tornou-se falado, a voz masculina era a



---

principal voz a ser utilizada. Todavia, em 1949, é lançado o primeiro curta-documentário em que há um duo-narrativo, sendo este realizado por um homem e uma mulher. O filme foi *Les Sang des Bêtes* (1949), de Georges Franju com vozes de Georges Hubert e Nicole Ladmiral.

Então, seguindo esta linha inaugurada pelo filme de Geroges Franju, Agnès Varda apresenta uma inovação ao se inserir dessa forma nas obras, também é ela, junto a Jean Rouch, quem trouxe para o documentário o humor e a leveza, características que eram desprezadas pelo fato dessa forma ser considerada séria e com uma função social a ser cumprida, sua função era ensinar.

O seu cinema foi bastante expressivo e ela conseguiu deixar sua marca na história da sétima arte. Com uma sensação de indefinição, seu conjunto da obra foi marcado pela sua presença constante, de diversas maneiras. Porém, o que mais interessa para esta análise é a formação de sua subjetividade, o que faz com que a realizadora seja caracterizada como a Varda.

Interpreto o papel de uma velhinha gorducha e tagarela que conta sua vida. E, no entanto, são os outros que me interessam de fato e que eu gosto de filmar. Os outros que me intrigam, que me motivam, que me interpelam, que me desconcertam, que me apaixonam. Dessa vez, para falar de mim, eu pensei: se abrissem as pessoas, paisagens é o que se encontraria. Se me abrissem, seriam encontradas praias. (REBELLO DA SILVA, 2012, p. 204)

Como mostrado por Rebello da Silva (2012), embora ela apenas se visse de uma maneira pequena, sua grandeza sempre esteve presente e seus filmes possibilitaram que pudesse sempre emergir e ser contemplada. Então, para dar prosseguimento ao objetivo do trabalho, será analisado o filme *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), mas que também serão trazidos comentários sobre alguma outra obra que seja pertinente para a melhor leitura desejada.

### **A Catadora desperta**

**Figura 1:** Agnès Varda usando a câmera digital



Fonte: Página da Secretaria de Cultura do Espírito Santo<sup>4</sup>

Esse filme foi costurado com vários fios – o das emoções que senti ao me confrontar com a pobreza, o das possibilidades oferecidas pelas pequenas câmeras digitais, e os meus cabelos grisalhos. (VARDA, 2000 – trecho do filme).

A escolha por utilizar o título original do filme, em francês, deve-se ao fato da pronta recuperação que o mesmo faz do sentido que a realizadora deseja expressar. Ao colocar como título *Les glaneurs et la glaneuse* (que seria Os respingadores e a respingadora, caso traduzíssemos, conforme o Português Europeu), o título, logo, traz a ideia de que irá tratar sobre os catadores (Como foi a tradução livre para o Português Brasileiro e melhor se enquadra para a função e realidade de nosso idioma) e sobre a catadora, que é a própria Varda: ela se entende e se revela como uma catadora também, por meio do ato que é descrito, no início do filme, do processo de *glaner*. Já com o título brasileiro, há uma ideia de fora, como se a diretora visse os catadores como outros e estivesse apenas os observando, enquanto que não seria essa a ideia pretendida.

A outra catadora, a deste documentário, sou eu. Troco com gosto as espigas de trigo pela minha câmera. Estas novas pequenas câmeras são digitais, fantásticas, permitem efeitos estroboscópios, efeitos narcisistas e mesmo hiper-realistas. (VARDA, 2000 – Trecho do filme)

A realizadora inicia o filme com uma explicação sobre o ato e o papel dos catadores e as representações artísticas que os mesmos receberam. Já neste início é possível perceber o quanto a materialidade e o desenvolvimento vão afetando o corpo e a cultura, levando assim a alteração de quem está inserido naquele determinado contexto e circundam as suas obras. Antes do surgimento das máquinas que foram tirando o trabalho dos catadores, a coleta era feita em grupo, familiares, amigos e vizinhos, havia toda uma

<sup>4</sup> Disponível em: <https://secult.es.gov.br/maes-na-tela-exibe-os-catadores-e-eu-de-agnes>. Acesso: 24 ago, 2021.

atmosfera que era alimentada pelo conjunto, mas que, ao ser substituída por máquinas mais rápidas e potentes, foi transformando esse encontro em apenas um só, o todo tornou-se um e o trabalho coletivo foi transformado em unitário. Agora cada catador catava por si, um trabalho solitário. Efeito tal que pode ser também percebido ao se aproximar do cinema digital, pois, como Felinto (2012, p.414) apontou, a introdução do digital trouxe a facilidade para os processos de produção cinematográfica e também ampliou “as possibilidades estéticas e abriu novos caminhos os realizadores independentes”.

É por meio dessa pequena câmera digital que podemos observar a construção do processo de entendimento da realizadora, ao filmar suas mãos enrugadas, o ato de pentear os cabelos e expor as raízes brancas, momentos pessoais e, aparentemente, sem sentido, Varda se põe na tela de uma maneira mais potente, como não era costume seu. A pequena máquina digital passa a ser sua caneta pessoal durante o processo de filmagem, vemos como se fosse com seus olhos tudo o que ela deseja expressar. O que pode causar certa estranheza, já que ela sempre deixou claro que é a partir do outro que ela se reconhece, a alteridade a faz entender a si mesma, mas, neste caso, o outro foi uma câmera digital, uma nova mídia, um corpo diverso que não humano, que a levou ao processo de reflexão, como um potente vetor para a produção da subjetividade que há na obra.

Como a mesma representa em uma sequência de cenas, nas quais ela está reproduzindo uma pintura de uma catadora, que está ao seu lado, enquanto fala que no filme há uma outra catadora, ela mesma. Nesse momento ela larga o amarrado de trigo que segurava e passa a sustentar a câmera digital.

**Figura 2:** Agnès Varda segurando um amarrado de trigo



Fonte: Página do Twitter<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Disponível em: <https://twitter.com/pablovillaca/status/955677886895280129/photo/1>. Acesso: 24 ago, 2021.

**Figura 3:** Agnès Varda segurando a câmera digital



Fonte: Página do Medium<sup>6</sup>

A partir disso, há a possibilidade de apontar o que Gumbrecht chamou de *produção de presença*, em seus estudos posteriores ao lançamento do livro *Materialidade da Comunicação*, conceito este que foi retomado no artigo de Felinto e Pereira (2005):

O termo *produção de presença* aponta para todo fenômeno em que, antes mesmo da constituição de qualquer sentido, um objeto, uma materialidade, um “meio”, um *efeito de tangibilidade* irão tocar e afetar o corpo de uma pessoa. (FELINTO; PEREIRA, 2005, p. 81).

Desse modo, o corpo passa a ser visto como algo fundamental para essa teoria na comunicação, pois ele é o primeiro a ser afetado por qualquer material ou meio que venha a produzir algo.

Neste sentido, é possível perceber o que Pereira (2006) aponta como uma reconfiguração da afetividade imposta pela materialidade do meio. Por meio de um novo material, um *arranjo midiático*, há a possibilidade de uma reconfiguração da afetividade da realizadora, que influencia diretamente no modo em que ela passa a se colocar na obra, não apenas a sua voz em *off*, mas a sua imagem. Há a formação da sua presença de fato.

É a capacidade de um corpo processar sons, imagens, sinais gráficos, texturas táteis, dentre outros estímulos sensoriais, como uma experiência para qual o corpo possui, conquistado através de um aprendizado, um repertório de significados, ações, emoções ou respostas relacionadas, capaz de organizá-lo frente à experiência em questão [...] Uma espécie de memória corporal a partir da qual as experiências sinestésicas ganham orientação e sentido, guiando as ações que o corpo apresenta frente a tais experiências. (PEREIRA, 2006, p.98).

<sup>6</sup> Disponível em: <https://medium.com/@isabelebd/a-sensibilidade-da-m%C3%ADtica-cineasta-agn%C3%AAs-vara-no-filme-os-cataadores-e-eu-2000-33546ff2d1fa>. Acesso: 24 ago, 2021.

Por meio dessa explicação dada por Pereira (2006) acerca da *sensorialidade* e como a mesma age, é possível perceber a influência que a câmera digital causou na realizadora. Ela não a utilizou como a única forma de registrar o que estava passando, mas como um olhar pessoal, a sua maneira de encarar o que estava passando e produzindo com o filme em questão. A câmera digital sendo a materialização da catação da diretora, com o pequeno objeto, Varda vai coletando fragmentos do mundo e produzindo a si mesma.

Como já falado anteriormente, a materialidade costumou estar presente em outras obras da autora, como em *Ulisses* (1982), um curta que emerge por causa de uma fotografia feita pela mesma e que, por meio desse registro, a memória é ativada e o filme é criado. O meio sendo responsável pela ativação da subjetividade a ser inscrita. Algo parecido também ocorre em *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), que traz a pintura *Des Glaneuses* (1857), de Jean-François Millet, em seu início e a partir dele há o despertar do filme, o pontapé para a realizadora começar o seu próprio processo de *glaner*. Os meios a despertam.

Uma outra obra em que também é possível perceber essa afetação dela pelo meio, em um momento em que não havia ainda as câmeras digitais, mais fáceis para transportar, é em *Daguerreótipos* (1975), no qual Varda realizou um filme baseado em uma distância específica, só realizaria um filme dentro daquele limite delimitado.

Fiz puxarem um cabo elétrico do relógio de força da minha casa e o fio media 90 metros. Decidi então rodar *Daguerreótipos* com essa distância. Eu não iria além do meu fio. Encontraria o que filmar dentro dessa medida e não mais longe. (AMIEL, 2006, p.94).

Por causa de seu filho que ainda era pequeno na época, Varda optou por reconfigurar o que faria, o cabo era sua ligação com sua casa, seu filho, quase como uma extensão do seu corpo, como McLuhan acreditava que seria esse desenvolvimento. Ela só iria até onde o cabo permitisse, era o cordão umbilical que a ligava ao seu filho.

Durante sua vida enquanto artista, Agnès Varda sempre foi atravessada pela tecnologia, estabelecendo sempre uma ligação recíproca, alterando e sendo alterada pela mesma. Já mais velha, a nova mídia em suas mãos é a responsável pela configuração da efemeridade da vida e o seu papel. Como uma tentativa de se estar nesse mundo, embora o mesmo não seja gentil com a velhice, ela vai se reconhecendo, principalmente como

também uma catadora, mas de imagens, filmando seus cabelos embranquecidos, suas mãos enrugadas e sua mala com seus pertences.

Para Varda e esse filme-ensaio, o respingar representacional se move pela imagem cinematográfica, especialmente pela sua câmera digital, permitindo um esboçar contínuo do eu à medida que ele se dissolve no mundo, especialmente como uma meditação crescente sobre o rascunho do eu contraposto às evanescências do tempo. (CORRIGAN, 2015, p. 75).

É por meio da pequena câmera digital que a realizadora se coloca no centro do seu filme. Com a ajuda desse meio, Varda participa por inteira em seu filme: vai cavando, catando e se colocando até que reconfigura toda a sua afetividade. Afinal, como ela mesma disse, “pois, esquecida eu, é o que catei que me diz onde estive”.

### Considerações Finais

Pensar no cinema de Agnès Varda não é uma tarefa fácil ou simplória, ainda mais olhando por meio de um viés que não foi tão bem explorado e que, como Felinto e Pereira (2005) já abordaram, trata-se de um olhar para ser mais explorado e aprofundado. O objetivo da análise aplicada neste trabalho foi tentar compreender as afetações que os meios causam e que os corpos causam nos meios, uma relação recíproca, explorada a partir da câmera digital que, nas mãos da realizadora, tornou-se mais do que apenas um aparelho para registro, e sim uma possibilidade aberta de reconhecimento e formação da subjetividade. Sujeito e objeto se misturam, são quase que um só. Por meio da primeira mídia, o corpo, afetando as outras e agindo como um *continuum*, chegando no ápice, que é a Varda por Agnès, partindo de interrogações sobre si mesma para entender e explorar as possibilidades do mundo e tudo mais o que a cerca.

### Referências

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”, in **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

AMIEL, Mireille. [Entrevista concedida a] Mireille Amiel. **Cinema 75**. 204, dezembro, 1975.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Retrospectiva Agnès Varda**- o movimento do perpétuo olhar. São Paulo: Banco do Brasil, 2006.

BARROS, Isabele. Frame de Os catadores e eu. **Medium**. 29 de junho de 2019. Disponível em: <https://medium.com/@isabelebd/a-sensibilidade-da-m%C3%ADtica-cineasta-agn%C3%AAs-varda-no-filme-os-catadores-e-eu-2000-33546ff2d1fa>. Acesso: 24 ago, 2021.



CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio** – Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Editora Papyrus, 2015.

FELINTO, Erick. “Por um novo lugar da Matérias na teoria da Comunicação”. **Revista Eletrônica Ciberlegenda**, n. 5, 2001.

\_\_\_\_\_. e PEREIRA, Vinicius Andrade. 2005. “A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade. **Contemporânea** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA, 3(1): 79-80.

\_\_\_\_\_. “Cinema e Tecnologias Digitais”, in MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. São Paulo, Papyrus, 2012, p.413-428.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “O campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação”. Rio de Janeiro: UERJ, **Cadernos do Mestrado**, n. 5, 1993.

LINS, Consuelo. “O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*”, in FREIRE FILHO, João, HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro, Mauad, 2007, p. 143-157.

MAES na tela exibe ‘Os catadores e Eu’, de Agnès Varda. **Secretaria da Cultura**, 2011. Disponível em: <https://secult.es.gov.br/maes-na-tela-exibe-os-catadores-e-eu-de-agnes>. Acesso: 24 ago, 2021.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

PEREIRA, Vinicius Andrade. “Reflexões sobre as materialidades dos meios: *embodiment, afetividade e sensorialidade* nas dinâmicas de comunicação das novas mídias”. **Revista Fronteiras** – Estudos Midiáticos. VIII (2), 2006, P. 93-101.

\_\_\_\_\_. **Comunicação na Era Pós-Mídia: Tecnologia, Mente, Corpo e Pesquisas Neuromidiáticas**. Porto Alegre, Editora Sulina, (No Prelo).

SINGER, Bem. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In CHARNEY, L. R.; SCHWARTZ, V. (orgs.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Thompson, R. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SILVA, Patrícia Rebello da. **O documentário sob o risco do ensaio: Subjetividade, Liberdade e Montagem**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

VILAÇA, Pablo. Frame de Os catadores e eu. **Twitter**. 23 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://twitter.com/pablovillaca/status/955677886895280129/photo/1>. Acesso: 24 ago, 2021.

WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa: tentativas em torno al cineensayo**. Pamplona: Governo de Navarra, 2007.