

“O retrato do qual escapas”: remontagens do sujeito em *Elsa la Rose* (1966), de Agnès Varda

Lucas Manuel Mazuquieri Reis

ECA/USP, Brasil
reis.lucas3@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0860-8646>

RESUMO Este trabalho tem por objetivo estudar o curta-metragem *Elsa la Rose* (1966), de Agnès Varda, como uma operação retratística na qual a cineasta busca compreender como a imagem da romancista e tradutora Elsa Triolet é construída na obra literária do poeta Louis Aragon. Partindo de uma análise dos procedimentos de montagem do filme, o ensaio busca compreender como a obra compõe um retrato fragmentário de Elsa, atravessado pelos acontecimentos históricos e pelas potências de imaginação de seu retratista, Aragon, reinterpretando os versos do poeta pelo jogo com as imagens de arquivo, a narração em off e os jogos de repetição de imagens.

PALAVRAS-CHAVE Agnès Varda; Elsa Triolet; Louis Aragon; retrato; subjetividade.

I. Introdução

Ao comentar sobre a composição em quebra-cabeça do filme *Sans toi ni loi*¹ (1985) em sua autobiografia, Agnès Varda traz uma curiosa afirmação sobre a arte retratística: “Todo retrato, inclusive o de Mona, é impossível de ser feito. Sabemos do outro apenas *duas ou três coisas* (...) talvez cinco, seis. Jamais tudo” (Varda 1994, 159, minha tradução). Essa breve formulação parece sintetizar uma questão que atravessaria a maior parte de sua obra: como figurar uma pessoa levando em conta a multiplicidade que a constitui? Se alguma coisa sempre escapa ao Eu que produz a imagem do Outro, como seria possível produzir dele uma imagem justa? A reflexão sobre o Outro na obra de Varda se constituiu a

¹ Os títulos dos filmes de Varda e dos textos de Aragon e Triolet serão citados, doravante, no seu idioma original.

partir dessa impossibilidade: sua “cinescritura”² levanta um questionamento sobre as possibilidades de produzir novas figurações do outro, confrontando noções convencionais de identidade e dando lugar a processos de subjetivação através de diálogos visuais com tradições artísticas variadas que lhe permitem revelar como os sujeitos são atravessados e constituídos por imagens, mídias e olhares³ (Flitterman-Lewis 1990; Yakhni 2014; DeRoo 2018). Um dos trabalhos mais importantes para o desenvolvimento dessa reflexão é *Elsa la rose* (1966), o oitavo filme de Varda.

Realizado no período entre dois longas-metragens particularmente interessados no tema do casamento, *Le Bonheur* (1965) e *Les Créatures* (1966), esse curta-metragem conta a história das “vidas cruzadas” de um casal de escritores célebre na França, Louis Aragon (1897-1982) e Elsa Triolet (1896-1970, nascida Ella Yuryevna Kagan) recorrendo a entrevistas, escritos desses autores e imagens de arquivo. Triolet foi uma importante romancista e tradutora russa radicada na França, responsável pela tradução de autores como Tchekov e Maiakóvski, a primeira mulher laureada com o Prêmio Goncourt de literatura francesa, em 1944, pelo livro *Le premier accroc coûte 200 francs*; Aragon, por sua vez, foi um dos principais poetas franceses do seu tempo, particularmente conhecido pela sua relação com o movimento surrealista. A gênese do projeto de Varda está ligada ao início da publicação dos 42 tomos das *Obras romanesecas cruzadas de Elsa Triolet e Aragon* em 1964. Nesta ocasião, o

² No original, *cinécriture*. Noção elaborada por Varda ao longo da década de 1980 para descrever sua prática artística. Segundo Nathalie Mauffrey, o conceito de “cinescritura” implica um diálogo da obra da cineasta com diferentes tradições artísticas e midiáticas, implicando um gesto de criação cinematográfico fundado na tradição de comparação entre as artes (*ut pictura poesis*). Varda reúne no campo do cinema um conjunto distinto de objetos visuais para “orquestrar e colocar em conflito pontos de vista distintos em torno das imagens” (Mauffrey 2021, 5), emprestando práticas das outras artes para tecer reflexões sobre “o poder das imagens” e retornar a elas sua potência, sua ressonância e sua variabilidade semântica, o que permitiria a Varda articular, no interior de sua obra, elementos díspares como “o outro e o eu, o mundo e a intimidade da cineasta, o real e o imaginário, o documentário e a ficção” (*Ibidem*, 7). Esse gesto comparativo atravessaria diferentes etapas da elaboração formal dos seus filmes — a escolha dos atores, a filmagem, a montagem —, testemunhando uma posição de singularidade da artista como autora que só pode ser apreciada, entretanto, “pelo prisma de uma alteridade, suporte da impressão e fonte de empréstimos desta mesma singularidade” (*Ibidem*, 18).

³ Em sua leitura da ensaística vardiana, Sarah Yakhni afirma que a cineasta toma o cinema como campo de experimentação para processos de subjetivação que não se circunscrevem ao indivíduo, mas visam, na verdade, projetar o sujeito para além de si, remetendo a “formas de subjetivações em que alteridades se relacionam e demandam outras correlações entre si” (Yakhni 2014, 208) e permitindo vislumbrar uma transcendência subjetiva a partir da prática artística. As formulações de Yakhni encontram seus parâmetros conceituais na filosofia de Michel Foucault, segundo a qual os “processos de subjetivação” se apresentam como produção de ‘modos de existência’, transcendendo a condição subscrita pelo âmbito pessoal quando desencadeiam um processo para além de ‘si’, em direção à existência como obra de arte, que o autor vai situar no plano da ética” (*Ibidem*, 206).

casal Triolet-Aragon convidou o casal Varda-Demy para fazer dois “filmes cruzados” sobre eles, o primeiro seria um filme do poeta imaginando a infância de sua esposa, o segundo seria um filme sobre a romancista imaginando a infância de seu marido⁴. Seria “um casal de escritores visto por um casal de cineastas” (Varda 1994, 84, minha tradução). Varda iniciou a filmagem do projeto em 1965, com co-produção da Pathé Cinéma. O casal lhe cedeu acesso aos seus arquivos pessoais e pediu para a cineasta focar no primeiro encontro entre eles no bar do La Coupole e em sua vida juntos em Montparnasse durante os “loucos anos 20”. Demy, por fim, desistiria de fazer seu filme-gêmeo sobre o casal para se dedicar a outros projetos⁵.

O curta foi exibido pela primeira vez no programa televisivo *Dim Dam Dom* da ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française) em 1966. Evelyne Jardonnet (2022) afirma que *Elsa la rose* retrabalha uma forma documental em voga nos anos 60, o *retrato do artista*, porém utiliza um dispositivo retratístico *fragmentado* que opera uma assemblagem de materiais de origens diversas, reunidos através de variadas modalidades de integração, para compor o retrato de Elsa. Poderíamos, assim, pensar que *Elsa la rose* é um retrato de Elsa vista por Aragon, pela cultura de seu tempo (as músicas e os poemas que circulavam amplamente na França e construíram uma certa imagem em torno da escritora-musa) e, finalmente, por si mesma. Em certa medida, o curta também consiste em um retrato de Louis Aragon, na medida em que a vida de Elsa é contada a partir dos entrelaçamentos amorosos de sua vida como casal, e sua vida pregressa é narrada a partir da imaginação do marido.

Uma breve cena revela que *Elsa la rose* consiste num retrato de Aragon retratando Elsa através de sua memória e de sua poesia: em certo momento, o filme nos apresenta um plano em *zoom* de Aragon se olhando em um espelho de três faces, que permite ver, ao fundo,

⁴ No final do filme, Aragon afirma que “contará em outro momento” para o público do filme como acompanhou a carreira literária de Elsa nos últimos 17 anos, este “outro momento” provavelmente se refere ao segundo curta metragem do projeto, que nunca foi realizado.

⁵ Os relatos de Varda sobre o momento em que Demy desistiu do projeto são conflitantes: no livro Varda par Agnès, de 1994, ela conta que Demy abandonou o projeto em 1966 quando o filme já estava pronto (Varda 1994); já no depoimento de 2007 sobre o filme, incluído como bônus na coleção *The complete films of Agnès Varda*, a cineasta afirma que seu marido desistiu do projeto enquanto *Elsa la rose* ainda estava sendo filmado, em 1965. Em sua biografia de Varda, Carrie Rickey (2024) atribui a desistência de Demy ao trabalho excessivo que ele tinha à época escrevendo e compondo a trilha de *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) junto de Michel Legrand.

fotografias de Elsa⁶. A montagem entrecorta este plano com uma fotografia de Elsa jovem se maquiando no espelho, também apresentada em *zoom*. Seguem-se quatro planos de Aragon se olhando no espelho, filmados na mesma posição e com o mesmo movimento da objetiva. Na última iteração, o ângulo visual da lente se aproxima em primeiríssimo plano do rosto de Aragon, que fecha uma das portas do espelho e anda pelo recinto cheio de livros e diferentes retratos, fotográficos e pictóricos, de Elsa: seu espaço de criação é totalmente tomado por imagens daquela mulher.

Acompanhando seu movimento, a câmera mostra essas imagens em detalhe, e termina seu percurso com um *zoom* em uma fotografia recente de Triolet, afixada a um suporte de madeira por um prendedor, cujo metal foi retorcido para escrever o nome “Elsa”. Toda a cena se dá ao som da canção *Que Serai-Je Sans Toi*, de Jean Ferrat, composta a partir de trechos do poema *Prose du bonheur et d'Elsa*, de Aragon. Elsa é onipresente no espaço de criação de Aragon, sua imagem se multiplica e se espalha por todos os lados, ela determina como a câmera escolhe enquadrar o rosto do poeta no espelho. Ao mesmo tempo, todas essas imagens de Elsa são reunidas e encadeadas no movimento de câmera pelos gestos de Aragon, é ele que guia o olhar para as imagens da mulher⁷.

Os créditos finais do filme nos dizem: “*Elsa. Racontée par Aragon. Filmée par Agnès Varda*”. A vida da mulher-Elsa, (re)contada pelo marido e (re)encenada pela diretora; o filme-Elsa, narrado pelas palavras do poeta — a obra recorre à leitura em *voice over* de diferentes textos de Aragon dedicados a Elsa⁸ — e filmado pela cineasta. Trata-se de um *meta-retrato* que nos força a encarar os limites da própria ideia de representação de

⁶ Esse plano me parece estar na gênese de uma das imagens mais célebres da carreira de Varda: no seu filme-retrato por excelência, *Jane B. par Agnès V.*, a cineasta mostra Jane Birkin se olhando no espelho e conversando com ela no fora de campo, até que um movimento de câmera enquadre as duas mulheres juntas ao incluir Varda no interior do plano pelo seu reflexo no espelho. Assim como na cena de *Elsa la Rose*, a inscrição subjetiva do retratista na produção da imagem do retratado é marcada no interior do filme pelo jogo com os espelhos, como se algo do artista que faz a obra se refletisse na figura do retratado (e vice-versa).

⁷ Nicolas Thierry interpreta a cena de *Elsa la Rose* como uma referência implícita ao romance *La Mise à mort*, de Aragon, onde o protagonista constata sua desapareição dos espelhos, sua despersonalização, quando não é amado pela cantora Fougère. Thierry assimila a “desposseção de si” (Thierry 2024, 8) vivida por Antoine na relação com a vocalista à “reificação” da Elsa cantada nos poemas de Aragon.

⁸ Os poemas de Aragon lidos no filme são, na ordem de apresentação: *Thème pour le mois de Naïssân* (de *Le fou d'Elsa*), *Prose du bonheur et d'Elsa* (de *Le Roman inachevé*, apresentado no filme através da canção de Jean Ferrat), *Les yeux d'Elsa* (de *Les yeux d'Elsa*), *D'Elsa qui est une mosquée à ma folie* (de *Le fou d'Elsa*), *Elsa, je t'aime* (de *Le Crève-cœur*), *Elsa-Valse* (de *Les yeux d'Elsa*), um trecho do romance *La Mise à mort*, *J'inventerai pour toi la rose* (de *Elsa*), *Chanson du miroir déserté* (de *Elsa*), *Rose du premier de l'an* (de *Les poètes*, 1960), *L'amour qui n'est pas un mot* (poema de *Le Roman inachevé*), e *Elsa, ma vie* (de *Elsa*). A tirar pela canção de Ferrat, todos os poemas são lidos, em *voice off*, por Michel Piccoli.

um sujeito pelo outro, ou um retrato *mise-en-abîme* do próprio ato de retratar, apresentado como uma colagem fragmentária. O filme de Varda e a poesia de Aragon colocam o ato de imaginar Elsa como, desde sempre, incompleto: é um ato em constante expansão e transformação, assim como a subjetividade dessa mulher, sobre a qual só podemos saber “uma ou duas coisas... talvez cinco ou seis”, mas não tudo.

II. Primeiro(s) encontro(s)

Como outros retratos de Varda, *Elsa la Rose* dá particular atenção à dimensão variável do sujeito em devir considerado a partir da memória. Triolet diz que tem memórias precisas de seu primeiro encontro com o marido, conta que viu Louis de costas, sentado ao bar do restaurante La Coupole, que ele parecia um dançarino profissional, era magro, belo até demais, tinha cabelos muito escuros e trajava um terno preto “reluzente como um piano”. Seu relato se dá entre dois planos em close dela e um plano de Aragon de costas, com o rosto em perfil (provavelmente filmado através do espelho do bar).

O relato que Aragon faz do primeiro encontro do casal, em 5 de novembro de 1928, é confuso em sua cronologia, vai e volta no tempo, sendo acompanhado de uma montagem fragmentária que inclui diferentes imagens do La Coupole (sua fachada, a placa do bar, mesas vazias, um garçom entrando pela portinhola carregando uma bandeja, a mão de Aragon brincando com os dados), uma fotografia de Maiakovski⁹ e um plano de Elsa entrando no bar, vestida de acordo com a descrição do marido. A diegese do depoimento de Aragon se converte numa reencenação do passado no presente: a chegada de Elsa é encenada três vezes, numa repetição de planos que aponta para a materialidade do processo de filmagem, com a reiteração do movimento produzindo uma “imagem-tempo” (Deleuze 2005) que nos torna conscientes da sua duração. Ao mesmo tempo, essa repetição nos torna conscientes da importância e da pregnância do *momento do encontro* entre os dois, lido no presente como o começo de sua história a dois (“desde então nunca nos separamos”).

⁹ Nota-se, neste caso, uma conexão direta entre a narração do filme e o pensamento da voz que está narrando: a imagem do poeta russo é inserida diretamente no fluxo das imagens quando Aragon diz “um Maiakovski como vemos aqui”.

Nos seus *Fragmentos de um discurso amoroso*¹⁰, Roland Barthes interpreta a cena do amor à primeira vista (*coup de foudre*) como um *mito* que funda o discurso amoroso, ele é o disparador dramático de um programa a ser cumprido ou de uma história “que já aconteceu”, esse ato instantâneo de captura, que dá início à estrutura do programa, se concretizaria, a seguir, por uma série de encontros nos quais se dá a exploração extática da “adequação inesperada” de determinado objeto ao desejo do sujeito apaixonado. Esse seria o ato no qual o estado amoroso se origina, acontecimento no qual “o sujeito apaixonado é arrebatado (capturado e encantado)” (Barthes 2018, 45). Todas as figuras do discurso amoroso decorrerão deste ponto de partida diegético no qual o sujeito “cai de amores”.

Entretanto, na leitura de Barthes, o primeiro encontro não é simplesmente um efeito do acaso: ele decorre de uma combinação paradoxal, no discurso amoroso, da *tendência de abertura* do sujeito para o amor — o desejo de se apaixonar, a disponibilidade para o arrebatamento, a abertura de uma vaga no sujeito em meio a um estado crepuscular de espera no qual ele procura alguém que o surpreenda com o rapto — com a *impressão de contingência* do acontecimento do apaixonamento em si — que necessariamente se apresenta como surpreendente, pois precisa ser marcado pelo “signo do repente” que submete o sujeito à fatalidade do amor à primeira vista. Estabelecida, paradoxalmente, entre essas duas posições, a cena do arrebatamento será reconstituída *a posteriori* pelo apaixonado, num movimento retroativo, *après coup*, no qual o passado é reinterpretado pela posição de quem faz a anamnese no presente¹¹.

Esta dinâmica retroativa de reinterpretação do acaso como destino amoroso, descrita no ensaio de Barthes, pode ser sentida na estrutura temporal da narração do filme a partir desta sequência: o relato de Aragon irá recuar cronologicamente até a infância de Triolet e contará

¹⁰ O apreço de Varda por este ensaio seria demonstrado em sua autobiografia *Varda par Agnès* (Varda 1994, 151), onde ela recupera um trecho do livro de Barthes para comentar o seu filme *Documenteur* (1981).

¹¹ Barthes afirma: “Eu apenas reconstituo a cena inicial no decorrer da qual fui raptado: é um *a posteriori*. Construo uma imagem traumática, que vivo no presente, mas que conjugo (que falo) no passado [...] o amor à primeira vista é sempre dito no passado simples: pois é ao mesmo tempo passado (reconstruído) e simples (pontual): é, se assim se pode dizer, um imediato anterior. A imagem concorda perfeitamente com esse engano temporal: clara, surpresa, enquadrada, ela já é (ainda, sempre) uma lembrança (o próprio da fotografia não é representar, mas rememorar): quando “revejo” a cena do rapto, crio retrospectivamente um acaso: essa cena tem essa magnificência: não paro de espantar-me de ter tido essa sorte: encontrar o que vai ao encontro de meu desejo; ou de ter corrido esse risco enorme: submeter-me num lampejo a uma imagem desconhecida (e toda a cena reconstruída opera como a suntuosa montagem de uma ignorância).” (Barthes 2018, 169)

sua vida até retornar ao momento do encontro dos dois, narrando os acontecimentos que a guiaram até ele. Em certo momento ele narrará um quase-encontro dos dois num café de Berlim ("E quando eu entrava neste café na Kurfürstendamm, você saía pela mesma porta. Não nos encontramos") como se o destino estivesse os unindo sem que eles soubessem. Entretanto, ao longo dessa anamnese, a figura de Elsa permanece *infixável* (*infixable*), e o que resta ao poeta é um exercício, reconhecidamente limitado, de imaginação, de ficcionalização biográfica que se dá a partir de elementos extraídos da história da Europa e da obra literária da romancista.

III. Lembranças estilhaçadas

No primeiro momento do curta-metragem, ao ser questionado por Varda sobre seu conhecimento de Elsa, Aragon diz que acredita não conhecer a esposa, pois mesmo quando pensa a entender bem, após 38 anos juntos, a convivência com ela continua mudando a forma como ele entende aquela mulher. Elsa sempre lhe escapa: "Eu me lembro do chapéu e do casaco de pele que ela usava no dia em que a conheci. Todo o resto é *infixável*." Este relato é sobreposto a uma série de closes em Elsa que acompanham as mutações de seu rosto: ela vai do sorriso à consternação em segundos. Posteriormente descobriremos que estes planos são trechos sem falas de entrevistas cedidas a Varda, que escolhe, neste primeiro momento, apresentar o semblante de Elsa antes do discurso que ele emite, colocando-o desde o início do filme como um campo de mistério, de impenetrabilidade.

O tratamento da face de Elsa faz recordar a concepção de rosto na filosofia de Lévinas: é um espaço de exposição íntegra, indefesa, irreduzível à percepção, ao conhecimento direto pelo olhar. O rosto é o local de passagem para a exterioridade (espaço que fala, que torna possível o discurso), mas é também o campo do mistério radical da alteridade, existência de um Outro irreduzível ao Mesmo que o olha¹². Ao longo do curta, notamos uma tomada de posição ética muito próxima a esta: a apresentação de uma série de fotografias de Elsa em diferentes idades ressalta sempre a dimensão enigmática de seu olhar ("os olhos de

¹² "[O] rosto não é 'visto'. Ele é o que não se pode transformar num conteúdo, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além. Eis por que o significado do rosto o leva a sair do ser enquanto correlativo de um saber." (Lévinas 2007, 70)

Elsa”), mas ele é um enigma que nada oculta, seu mistério é a própria alteridade radical de Elsa. Estamos aqui muito distantes da concepção clássica de retrato como espaço de revelação de uma essência interior do retratado: Varda valoriza justamente o mistério da superfície do semblante, o que nele é irredutível¹³.

A porção central de *Elsa la rose* é composta como uma colagem que reúne materiais expressivos diversos: fotografias dos arquivos do casal Triolet-Aragon, filmagens de acontecimentos históricos (provavelmente retiradas de cinejornais), depoimentos de Aragon e a leitura dos seus poemas por Michel Piccoli em *voice off*. Esse exercício fragmentário de rememoração remonta a dois trechos do romance *Le Grand Jamais*, de Elsa Triolet, lidos no filme: “Na vida, nunca sabemos o que as pessoas pensam. Só podemos imaginar” e “Escrever o romance de uma vida é passar por essa vida (pela História) como um trem que passa pela paisagem. Com suas paradas, cruzamentos, sinais, pontes, túneis, catástrofes.”¹⁴ (Triolet 1965, 28). A constituição memorialística do retrato de Elsa se dá, assim, entre a História e a imaginação, o documentário e a ficção, o arquivo e a encenação, o real e o sonhado; reconhecidamente ela é uma *fabulação* que questiona as dicotomias entre o real e a ficção ao operar na sua construção com aquilo que Deleuze chamaria de *potências do falso*, um modo de narração que se faz falsificante para destronar e substituir “a forma do verdadeiro”, afirmando “a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros.” (Deleuze 2005, 161)

No início da sequência, Aragon afirma: “Eu tento imaginar sua vida. Te imaginar. Só posso te imaginar. Uma pequena garota. Na Rússia

¹³ A valorização do rosto como mistério é um tema recorrente na obra de Varda, destacadamente em *Daguerreotypes* (1981), que se fascina pela tristeza enigmática do rosto da dona da farmácia Chardon Bleu, e em *Documenteur* (1981), que se abre justamente com uma consideração ensaística de Varda sobre o valor de ocultamento e revelação da face humana: “Costuma-se dizer que você está ‘contra a parede’ quando você tem que mostrar o seu valor, seu verdadeiro rosto, como se o resto do tempo você escondesse seus sentimentos por trás de um rosto falso, uma cabeça extra para colocar uma frente falsa. Eu, tudo o que vejo são rostos. Eles parecem reais, mais reais do que aquilo que é transmitido pelas palavras.”

¹⁴ Ao final do curta, a enunciação dessa frase é acompanhada de um plano de Elsa escrevendo essas palavras no papel seguida da fotografia de uma mulher e uma criança olhando para um poster da ordem de mobilização geral da França para a Segunda Guerra Mundial em 1939, da capa de *Le Crève-cœur*, e de planos, recuperados de cinejornais, de um soldado disparando um canhão e de generais se reunindo diante das ruínas deixadas por um bombardeio (as mesmas imagens que foram utilizadas na sequência de leitura de *Les Yeux d'Elsa*). Ressaltando os entrelaçamentos entre a história coletiva e a memória pessoal, a montagem do filme alterna nessa cena registros da experiência pessoal (a escrita), da experiência pública (a guerra) e de uma experiência que parte do íntimo em direção ao coletivo (a publicação do livro de Aragon).

houve certa vez uma pequena garota chamada ‘Zemlianichka’, ou ‘morango silvestre’. Era a época de Tchekhov, e ela ganhou o papel em uma peça”. Este ato de imaginar está profundamente marcado pela obra literária de Triolet: *Zemlianichka* é o título do segundo romance da autora, de inflexão autobiográfica, que narra a história de uma jovem que cresce e se apaixona no momento da Revolução Russa; Tchekhov foi um dos autores que Elsa Triolet traduziu do russo para o francês¹⁵, a escritora nutria grande admiração por ele desde a infância e interpretou o papel de Sônia aos seis anos numa montagem escolar de *Tio Vânia* (Gaudric 2020). Essa sequência da imaginação é acompanhada por uma série de imagens de arquivo: fotografias de Elsa ainda bebê, depois na infância, uma fotografia da Rússia no início do século XX, um retrato de Tchekhov, um registro de uma montagem de *As três irmãs*, o esboço desenhado de uma cena da peça. Para Aragon, quando a menina cresce e faz 16 anos, já tem “os olhos de Elsa”, referindo-se ao seu famoso livro *Les Yeux d'Elsa*.

Esta menção dispara um salto intempestivo: enquanto a *voice over* lê, em constante aceleração, o poema titular de *Les Yeux d'Elsa*, a montagem (também em aceleração constante) apresenta uma série de imagens de Elsa: ela em frente a um espelho aos 16 anos, um retrato dela na meia-idade, em um *zoom-in* que se aproxima dos olhos, um *zoom-out* partindo de seus olhos em outra fotografia, a capa do livro *Les Yeux et la Mémoire* de Triolet, a capa de *Les Yeux d'Elsa* de Aragon, novamente a fotografia de Elsa quando bebê, um retrato de Elsa reenquadrado para destacar seus olhos, Elsa aos vinte anos usando um chapéu grande e um véu, a capa do livro *Le Crève-Cœur* de Aragon, um retrato de Elsa aos vinte anos com um colar de pérolas e um chamado para a mobilização geral da república francesa para a Segunda Guerra Mundial.

O constante movimento de *zoom in* e *zoom out* nas fotografias de Elsa, aliado aos saltos temporais, provoca um efeito de desorientação na sequência. Ao mesmo tempo que o fluxo fílmico interpreta visualmente os poemas de Aragon, a montagem parece imprimir sobre eles um novo ritmo, recriando-os em seus próprios termos. Como descreve Evelyne Jardonnet, no filme “assistimos uma fragmentação da palavra poética, resolutamente colocada sob o signo da polifonia. Tendo em vista esse

¹⁵ Tchekhov também foi objeto de uma biografia escrita por Elsa Triolet em 1954, *L'Histoire d'Anton Tchekhov - Sa Vie, Son Oeuvre*. As traduções realizadas pela autora foram fundamentais para a popularização das obras do dramaturgo e contista na França (Gaudric 2020).

fim, Varda de certa forma confisca de Aragon suas próprias palavras” (Jardonnnet 2022, 7, minha tradução). Há uma musicalidade na declamação do poema *Elsa-valse*, que ganha uma imagem-refrão (Elsa e Aragon entrando juntos em uma porta-giratória) que é sempre invocada junto de seu verso-refrão (“Elsa valsa e valsará”). Em outra instância, os versos “Acontece que numa bela noite o universo se estilhou / Sobre os recifes que os naufragos incendiaram” (minha tradução)¹⁶ são sobrepostos aos registros de um soldado atirando um canhão, uma explosão no campo de guerra e ruas cheias assistindo um passeio militar; as palavras que diziam do violento abalo do arrebatamento amoroso são relidas aqui sob o signo da história do século XX (as revoltas e as catástrofes), acenando para as circunstâncias culturais nas quais a mulher a quem o poema é dedicado se constituiu como sujeito.

A memória de Elsa não poderia ser recomposta sem o recurso ao arquivo, e notamos aqui três polos em ação: os arquivos pessoais do sujeito, os arquivos da história no qual ele se inscreve e a interpretação de sua vida arquivada na poesia de um outro. Eles se articulam para relatar a vida de Elsa, mas nunca deixam de expressar uma certa disjunção entre eles, uma desorientação espaço-temporal que parece apontar para uma fragmentação do sujeito e uma impossibilidade de recompor a memória perfeitamente¹⁷. Novamente, é a palavra poética que dá a tônica da montagem: “Os anos passam precipites/ Evites evites evites / As lembranças estilhaçadas” (minha tradução)¹⁸.

É a partir da técnica da colagem que acompanharemos o casamento de Elsa com André Triolet, sua viagem ao Taiti (onde ela escreveu seu primeiro livro, *À Tahiti*), sua separação do primeiro marido, a descoberta de seu talento literário, a publicação de seus primeiros romances, o retorno a França e, enfim, o encontro com Aragon que fecha o ciclo narrativo da sequência. Se inicia neste momento um relato das vidas entrelaçadas de Aragon e Triolet em Montparnasse, e o filme se converte

¹⁶ Trecho do poema *Les yeux d'Elsa* lido no filme. No original: “Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa / Sur des récifs que les naufrageurs enflammèrent”.

¹⁷ Em seu estudo sobre a reciclagem de imagens no cinema experimental, William Wees argumenta que a colagem cinematográfica desafia pressupostos sobre a natureza representacional da arte e desrespeita princípios de coerência e unidade orgânica, permitindo investir novos sentidos nos materiais mobilizados ao submetê-los a uma desconstrução fragmentária, recontextualizando-os de modo a “prevenir uma recepção irrefletida das representações como realidade” (Wees 1993, 47, minha tradução).

¹⁸ Refrão do poema *Elsa je t'aime*, citado no filme. No original: “Les ans passent trop vite / Évite évite évite / Les souvenirs brisés”.

em uma exploração geográfica de Paris que espelha a vida do casal¹⁹. Aragon descreve seus primeiros anos morando com a esposa na Rue Campagne-Première, quando tinham pouco dinheiro e se sustentavam pelos colares feitos por Elsa e vendidos por Louis — esse período inspirou o romance *Camouflage*, de Elsa e o poema *Le Cantique à Elsa*, de Aragon, que é lido na sequência acompanhado de imagens das mãos de Elsa mexendo em colares e de fotografias de Aragon jovem em diferentes posições. As imagens abstratas do poema ganham concretude pelo recurso à biografia dos artistas e à filmagem dos gestos de Elsa.

Entre 1933 e 1934, Aragon se torna jornalista e o casal se mudaria para a Rue de La Soudière, “no coração de Paris”, como o próprio descreve no filme. Seria neste momento que Elsa começaria a escrever seu primeiro romance em francês, *Bonsoir Thérèse*. Esta sequência trabalha, paralelamente, a vida a dois do casal e a ascensão da extrema-direita na Europa dos anos 1930. Temos referências visuais e verbais ao Incêndio do Reichstag (1933), à manifestação antiparlamentar da extrema-direita francesa em 6 de fevereiro de 1934, e à Guerra Civil Espanhola. Aragon se questiona sobre quem seria a Thérèse que dá título ao livro, e diz que para ele sempre foi a própria Elsa. Entretanto, a montagem nos apresenta, em repetições triádicas, imagens de três figuras que atraíram o olhar público à época e também poderiam ter inspirado a escrita do texto: Danielle Darrieux num *still* de *Mayerling* (1936), Renée Falconetti como Joana d’Arc em *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, e uma fotografia do julgamento de Violette Nozière, que presta depoimento acompanhada de seu advogado. Os três casos envolvem histórias trágicas de mulheres vitimadas por homens: respectivamente, a amante assassinada pelo príncipe Mayerling, a mártir julgada e queimada pela igreja católica, a jovem abusada pelo pai que se converteu em assassina. A presença enigmática dessas imagens no filme pode ser explicada pelo recurso ao romance original e à biografia de Triolet, que revelam como elementos da atualidade da autora foram transpostos para *Bonsoir, Thérèse*.

A imagem de Darrieux poderia se referir a um breve encontro de Aragon com a atriz nos anos trinta, descrito na introdução da seleta *Elsa Triolet*

¹⁹ Esse trabalho que entrelaça a descrição da cidade com a retratística fragmentada de uma mulher, tensionando o olhar dos outros sobre ela e o olhar dela sobre si mesma, faz recordar um filme anterior de Varda, *Cléo de 5 à 7* (1961), descrito pela própria cineasta como o “retrato de uma mulher pintado em cima de um documentário sobre Paris” (Varda *apud* Rickey 2024, 75, minha tradução)

*choisie par Aragon*²⁰. A imagem de Joana d'Arc carrega uma dupla referência. Em primeiro lugar, ela alude ao caso da Cité Jeanne d'Arc, conjunto habitacional operário localizado entre a Rue Jeanne d'Arc e a Rue Nationale no 13º *arrondissement* de Paris, que foi vendido para a especulação imobiliária pela assistência pública em 1934 devido ao estado de insalubridade e degradação no qual se encontrava, tendo alguns de seus habitantes sido presos no processo de posse. Segundo Gaudric (2020), este caso foi também descrito em detalhe nos cadernos de Triolet, e o relato foi amplamente retomado no epílogo de *Bonsoir, Thérèse*. Em segundo lugar, a imagem pode aludir à montagem da peça *Jeanne d'Arc, la Pucelle de France*, de Saint-Georges de Bouhélier, que estreou no Théâtre de l'Odéon, em Paris, em novembro de 1934; essa montagem foi protagonizada por Falconetti, que teria reutilizado nela peças do figurino do filme de Dreyer (Stopar 2004).

O caso de Nozière fora objeto de grande interesse para os surrealistas, que tomaram partido da jovem e consagraram uma obra coletiva a ela em 1933 (*Violette Nozières*), e para Triolet, que o relatou em detalhes nos seus cadernos de preparação para *Bonsoir, Thérèse*, como aponta Gaudric (2020). A fotografia do julgamento que vemos no filme é citada diretamente pela autora no epílogo do romance — “Vocês se lembram dessa menina de dezessete anos, que vimos em grande luto na primeira página de todos os jornais porque havia envenenado seu pai e sua mãe? Foi com o dinheiro do assassinato que ela comprou este longo véu de crepe.”²¹ (Triolet 1949, 172, minha tradução).

Com referências verbais e visuais a artistas surrealistas, como Max Ernst²², essa sequência expande o princípio de colagem que rege o filme ao ampliar a fragmentação da montagem e a repetição de imagens, dois elementos fundamentais do movimento que Aragon ajudou a fundar²³,

²⁰ “Estaria Thérèse na cabine vizinha do Gala dos Artistas, neste Circo de Inverno constelado, de vestido branco, com este ruído da admiração dos homens de fraque em torno dela? Para mim, confundir a aparição de Danielle Darrieux numa noite dos anos trinta com a de outra mulher, uma modelo sem dúvida, na cabine ao lado da nossa, não me dá a chave desse complexo devaneio.” (apud Gaudric 2020, 304, minha tradução)

²¹ No original: “Vouz rappelez-vous cette fille de dix-sept ans, qu'on voyait en grand deuil à la première page de tous les journaux, parce qu'elle avait empoisonné père et mère? C'était avec l'argent du meurtre qu'elle avait acheté ce long voile de crêpe.” (Triolet 1949, 172)

²² Ernst é citado nominalmente na narração e a sequência inclui inserts de duas colagens sobre papel realizadas pelo artista no final da década de 1940.

²³ Recuperando as elaborações freudianas de pulsão de morte e retorno do recalcado, Hal Foster argumenta que os interesses e os experimentos formais dos primeiros surrealistas (dentre os quais os experimentos literários de Breton e Aragon) encontravam-se profundamente ligados a diferentes iterações de um impulso inconsciente à repetição, destacadamente em três instâncias: “os jogos das crianças com a linguagem, as neuroses traumáticas dos veteranos da I Guerra Mundial e a repetição compulsiva (aqui oposta à perlaboração

refletindo a profunda convivência do casal com os artistas surrealistas nos anos em que eles moraram em Montparnasse (Gaudric 2020). As repetições em três, particularmente, são recorrentes tanto na montagem do filme (as três entradas de Elsa no restaurante, as três iterações dos depoimentos de Elsa em momentos diferentes) quanto nos poemas de Aragon que a obra mobiliza (“Evites evites evites / As lembranças estilhaçadas”; “Eu vi brilhar acima do mar / Os olhos de Elsa os olhos de Elsa os olhos de Elsa”). A composição sintagmática da montagem como “cinescritura” incorpora assim características da escrita aragoniana²⁴. O estatuto da repetição se transforma pelo recurso aos poemas, de modo que Varda parece incorporar formalmente na enunciação os procedimentos formais dos escritores que são sujeitos de seu filme.

O jogo com as repetições como elemento de desorientação temporal também é um estilema que recorre na obra de Elsa Triolet. Em um estudo sobre as manifestações dos temas da escrita e da criatividade nos romances da autora, que tendia a retratar artistas em busca de liberdade estética e responsabilidade ética, Claire Davison destaca como a escrita de Triolet é marcada pela repetição de frases e pela constante mudança de perspectiva temporal — dois procedimentos inspirados nas técnicas cinematográficas, segundo a autora. Essas marcas surgem especialmente quando o tema da memória é abordado, “mantendo um jogo entre a verdade externa e a ficcionalidade para que o evento que adentra as fronteiras da narrativa seja consumido pela ficção” (Davison 1991, 120, minha tradução), confirmando assim as “eternas reflexões entre o criado e as personalidades criativas” (*Ibidem*, 149).

Esse jogo de repetições também lidaria, na obra de Elsa, com uma experiência de memória na qual os eventos vividos são recriados “em sua experiência física e não na sua relação com a ordem temporal”, de modo que as repetições do passado pela memória “serão sempre influenciadas pela memória do original” (*Ibidem*, 116-117). Assim, a estrutura de sua obra fratura a sucessão linear dos acontecimentos

da lembrança)” (Foster 1997, 9, minha tradução). Na escrita, especificamente, o mecanismo compulsivo da repetição de palavras permitiria revelar um automatismo da linguagem que ameaça desagregar o sujeito ao revelar seu dilaceramento primordial na “floresta de símbolos” que ele habita, a cisão subjetiva intrínseca ao processo de aculturação no qual o inconsciente se constitui. A análise das obras de Max Ernst e De Chirico, por sua vez, leva Foster a uma interpretação da imagem surrealista como colagem repetitiva de uma fantasia primária em busca do objeto perdido.

²⁴ Em seu prefácio a *Les Yeux d'Elsa*, Aragon (1942) demonstra um interesse em construir seus versos sob um princípio de repetição triádica (ou quartenária) que fragmentava a estrutura das frases e explicitava as rimas e assonâncias.

utilizando “figuras do anacronismo, da repetição composicional, da digressão, do atraso e da amplificação” (*Ibidem*, 160), sendo marcada por um processo de “deslocamento temporal” e de “desfamiliarização” com o tempo cronológico.

Várias dessas características podem ser reconhecidas na própria montagem de *Elsa la rose*, como se composição formal do retrato fílmico se entrelaçasse com a prática artística dos retratados. Algo na cinescritura do filme parece incorporar a experiência do retratado na própria estrutura de sua representação: Varda não simplesmente usa o cinema para versar sobre a realidade de um outro, ela cria uma realidade cinematográfica *em conjunto com o outro*, introjetando na composição de sua obra traços estilísticos e criações formais que marcam a obra dos sujeitos de seu filme²⁵.

IV. A traição da imagem

Ao escrever sobre *Elsa la rose* em sua autobiografia, Varda destaca uma cena que sintetizaria, para ela, os temas centrais da obra:

Há para mim uma cena-chave do filme, é quando filmo Aragon entrando no escritório de Elsa perguntando: *Eu lhe incomodo?*. Ela lhe diz: *De forma alguma, venha, pode se sentar comigo, mas eu, quando venho para o seu canto, você sempre diz: Vá embora, estou escrevendo um poema para Elsa*. Isso me parece tocar no coração de meu tema: como o Aragon artista, escritor e poeta, transformou Elsa em personagem lendário que inspira todas as suas obras. (Varda 1994, 84, minha tradução)

Após tanto ouvirmos Aragon recontar e imaginar, ainda que afetivamente, a vida de Elsa, o filme se permite questionar diretamente em seus minutos finais o estatuto de musa ao qual a obra do poeta a elevou. A sequência final é introduzida pela leitura de três poemas nos quais Aragon compara o amor e a mulher amada às rosas (*J'inventerai pour toi la rose, Chanson du miroir déserté* e *Rose du premier de l'an*). Essas

²⁵ Varda recorrentemente incorporava em seus retratos de artistas alguns traços estilísticos da obra do retratado. Um exemplo claro dessa prática é o curta-metragem *Oncle Yanco* (1968), realizado no ano seguinte a *Elsa la rose*, que a cineasta dedica à figura de seu tio, o artista plástico Jean Varda. Para refletir sobre a vida e a obra desse pintor, a composição do filme incorpora formalmente alguns de seus estilemas, como o uso distinto de cores sólidas e a assemblagem disjuntiva de materiais heteróclitos. Estabelece-se assim um jogo no qual a estilística da cineasta-retratista é transformada pelo seu contato com a arte do retratado.

leituras são acompanhadas de imagens idílicas do casal num jardim, das palavras "Elsa la rose" escritas com pétalas de rosa coladas numa mesa de madeira²⁶ e de uma sequência de fotografias de flores, ouriços e legumes que fazem lembrar as explorações hápticas de vegetais colocadas em prática em outro curta-metragem de Varda, *L'Opéra-Mouffe*²⁷ (1958).

A distinção entre as vozes de Aragon (nos relatos) e o de Piccoli (na narração) implica uma curiosa duplicação polifônica que separa a voz real (atada ao sujeito da experiência) e a voz poética (atada a sua escrita)²⁸. Essa polifonia sugere uma relação de continuidade e distinção entre essas duas formas-sujeito: em certo nível, a poesia traduziria a experiência vivida do poeta, mas o eu-lírico do poema difere do sujeito-poeta, o texto tem vida e voz própria, sua semântica não se reduz à biografia do autor como origem de seu sentido. Para além disso, a dimensão litânica do poema, como louvor à mulher amada, é ironizada pela narração de Piccoli: inspirada na dimensão incompreensível dos rituais religiosos, Varda pede a Piccoli para ler os poemas de Aragon muito rapidamente, como "um padre em uma missa" (Varda 1994), até suas palavras ficarem quase incompreensíveis, incluindo variações de ritmo que ocasionalmente desacelerariam a velocidade da fala para destacar versos que a cineasta desejava que fossem ouvidos e compreendidos pelo público. Nesse jogo citacional, a "cinescritura" remedia e permite repensar a escrita literária²⁹.

²⁶ Partindo dessa imagem, Nathalie Mauffrey afirma que "o trabalho de desconstrução [da escrita de Aragon] é acompanhado de uma deformação da própria materialidade da escritura, a começar pela sua grafia" (Mauffrey 2021, 67, minha tradução).

²⁷ *L'Opéra-Mouffe* também é fortemente influenciado pelo surrealismo, sendo descrito por Delphine Bénézet (2014) como um ensaio localizado entre a etnografia e a experimentação surrealista, jogando com práticas caras a este movimento artístico, como o procedimento de colagem e associação livre entre imagens. Também é possível reconhecer nele um jogo com a prática retratística: as fotografias de rostos de mendigos são apresentadas como imagens votivas e dispostas em um altar dedicado "aos que se foram", como retratos honoríficos de antepassados. A preocupação com o mistério do rosto, frequentemente presente na obra da cineasta, também se manifesta na forma como são filmadas as faces de desconhecidos na rua: os planos não buscam revelar nenhum movimento interior que se manifestaria na superfície daqueles rostos, mas apenas apresentar sua ambiguidade, sua impenetrabilidade.

²⁸ A diferença entre essas duas vozes é tensionada no momento derradeiro do filme: o penúltimo plano consiste na imagem de um barco à deriva numa lagoa sobreposta na montagem à voz de Piccoli lendo o poema *Elsa ma vie*, a montagem então corta para o plano final, um close nos lábios de Aragon proclamando em sua própria voz o último verso do poema — "Elsa, minha vida".

²⁹ "[E]m *Elsa la Rose*, a citação nutre o filme de Agnès Varda enquanto ela permanece uma citação cuja fonte é visível e legível. Mas desconstruída e mitificada, ela fornece ao filme, ao mesmo tempo, sua estrutura e seu objeto. [...] Essa postura não significa a submissão do cinematográfico ao literário, mas a humildade do gesto cinematográfico, a relação doravante horizontal do ato da criação e o caráter efêmero dessa escrita onde a nitidez é posta em perigo" (Mauffrey 2021, 68, minha tradução).

A poesia de Aragon reitera a ideia de que Elsa é infixável, e que suas palavras não seriam capazes de encerrá-la numa posição determinada — dizem os versos do poeta que "toda imagem é traição de Elsa", (Aragon 1963, 188, minha tradução) — entretanto, o louvor do texto parece apartar Elsa numa dimensão separada da realidade, inatingível. Em seu discurso amoroso, Aragon se descreve constantemente como arrebatado pela figura de Elsa, entretanto, sua poesia litânica parece ela própria raptar a imagem de Elsa e colocá-la em um lugar etéreo, divino: "A poesia de Aragon, evocativamente, apresenta uma imagem maravilhosa e eternamente mutável de Elsa, mas também acerta longe do alvo (o que ele 'captura' simplesmente não é ela), é uma tentativa de fixar e definir o inefável, o abstrato, o profundamente subjetivo." (Danks 2010, 163, minha tradução).

Quando questionada por Varda sobre sua opinião acerca dos poemas que lhe foram dedicados, Elsa responde: "Os leitores destes poemas esperavam que eu tivesse 20 anos de idade eternamente. Como eu não podia satisfazer essa necessidade de beleza e juventude que tinham os leitores, eu me sentia culpada, isso me fazia infeliz. Isso é que era terrível, é que eles não eram só para mim"³⁰. O filme estabelece, portanto, uma relação ambivalente de respeito pelo texto de Aragon e de recuo crítico devido às implicações desse discurso (e de sua recepção popular) na vida de Elsa, de admiração pelo amor do casal e de um certo desconforto diante da idealização dessa mulher. Se "o *continuum* formado entre os extratos de poemas e o relato oral de Aragon certifica uma identificação entre a mulher Elsa Triolet e Elsa, a entidade lírica" (Jardonnnet 2022, 7, minha tradução), o filme parece, ao mesmo tempo, se esforçar para contestar essa identificação tão simples, multiplicando as possibilidades de subjetividade de Elsa pelo recurso expansivo da colagem.

O que interessa a Varda neste curta é justamente uma certa tensão entre o real e o sonhado, entre a imagem cultural de Elsa e sua própria existência subjetiva, entre a mulher que existe por si própria e a imagem lírica construída em torno dela. Em uma introdução ao curta, gravada em 2007 como material de acompanhamento à coleção *Toute Varda*, a cineasta afirmaria: "Elsa me fascinava porque ela assumia, muito

³⁰ Na mesma sequência, Elsa afirma que não são os poemas nem as declarações de amor que a fazem sentir amada pelo marido, mas sua vida juntos. *Elsa la rose* parece unir essas duas perspectivas amorosas em um mesmo corpo fílmico: temos a materialidade textual dos poemas e a materialidade visual dos momentos em conjunto da vida do casal (eles sentados no jardim, trabalhando na mesma mesa, caminhando de braços dados por Montparnasse); vemos o amor como Aragon escolheu o declarar e o amor como Elsa prefere o sentir.

corajosamente, seu duplo estatuto. Ela era a Elsa real, que envelhecia alegremente, companheira e cúmplice de Louis, mas ela era também o sonho de Elsa, a musa do poeta, a rosa absoluta, uma Elsa mítica e adorada. Elsa, a rosa”³¹. Nota-se como a fala de Varda não cria uma relação hierárquica entre esses dois estatutos — “*Ela era a Elsa real mas ela era também o sonho de Elsa*” — como se o projeto tivesse sua partida na própria impossibilidade de desentrelaçar esses dois polos: o retrato filmico de Elsa remete sempre a outro retrato desta mulher, traçado pelas imagens literárias de Aragon. Ainda que desconstruídas, decompostas ou contestadas, as imagens de Aragon se fazem sempre presentes como parte da interpretação de quem é aquela mulher.

O retrato, como afirma Jean-Luc Nancy, não é simplesmente uma representação da aparência e do espírito de seu modelo, mas uma “execução do sujeito” (Nancy 2000, 30), que ali é apresentado e produzido como jamais o poderia ser em outro lugar. O curta de Varda procura estabelecer menos uma busca pela verdade interior do sujeito do que uma relação ética de produção de imagens que aponte para um processo de variação desse sujeito no devir, reconhecendo no caminho as limitações da própria prática retratística, na sua intenção clássica de compor uma imagem atemporal que sintetiza a vida do seu modelo.

Se “todo retrato é impossível de ser feito” para Varda, não se trata de renegar a potência dessa forma artística em sua obra, mas de introjetar na constituição estética dos retratos filmados sua própria impossibilidade — e se estas formulações soam contraditórias (fazer um retrato impossível de ser feito, criar uma possibilidade artística a partir da sua mesma impossibilidade) é justamente porque, para a cineasta, seus filmes eram construídos a partir de um princípio de “contradição-justaposição” (Varda 2014, 85). Não existindo a possibilidade de sintetizar uma pessoa numa imagem consistente, como desejaria a retratística clássica, a própria imagem do retrato deve reconhecer os limites de sua semelhança³², interiorizar em si uma certa dissimilitude da

³¹ Depoimento de 2007 sobre o filme, incluído como bônus na coleção *The complete films of Agnès Varda*.

³² Essa dimensão da imagem como operação produtiva e entidade dessemelhante permite reinterpretar a afirmação de Ernst Van Alphen, segundo a qual o retrato retorna na arte moderna para mostrar a perda de si e “moldar o sujeito como simulacro ao invés de origem” (Van Alphen 2005, 25), à luz da conceituação deleuziana da diferença entre a cópia e o simulacro, onde as potências do falso (fundamentais para a composição do filme de Varda) desempenham importante papel: “Sem dúvida, [o simulacro] produz ainda um efeito de semelhança, mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um

imagem em relação ao modelo e do modelo em relação a si mesmo, justapondo perspectivas por vezes contraditórias sobre sua figura. É neste jogo que o filme abre espaço para que Elsa Triolet conte a si mesma, friccionando sua visão de si com aquela construída pelo marido-poeta³³.

Como afirma Nicolas Thierry, trata-se de uma “tentativa de destacar a singularidade de Elsa Triolet para além da idealização e da redução à qual a poesia de Aragon poderia conduzir ou, ao menos, aquela a qual a recepção de seus textos poderia dar lugar” (Thierry 2024, 6, minha tradução), mas “se a cineasta trata de apontar os limites do canto aragoniano para traçar o retrato da esposa, ela não parece, entretanto, operar uma desqualificação dos versos do marido.” (*Ibidem*, 7). Se as tensões entre a Elsa lírica e a Elsa real atravessam todo o curta, a relação afetiva entre Triolet e Aragon não parece tão afetada por tais tensões: Elsa diz que se sente amada pelo marido pela vida que partilham juntos, e não pela poesia que seu esposo lhe dedica³⁴, é neste sentido que “os minutos finais do curta metragem oferecem uma representação harmoniosa do casal envelhecendo, como uma forma de propor um desenlace feliz para as dissensões inicialmente colocadas.” (*Ibidem*, p. 17).

Ao comentar, em 2012, sobre o processo de filmagem de *Elsa la rose*, Varda reconhece que a proposta que lhe foi feita pelo casal acabou por influenciar, décadas depois, a concepção de seu *Jacquot de Nantes*, em que ela filmaria e imaginaria a vida de Demy³⁵. Podemos sentir uma

modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada. [...] Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, a modelo e a cópia.” (Deleuze 1974, 263-268).

³³ Curiosamente, na sequência final do filme, Aragon afirma que vive entre as personagens dos romances de Elsa e se tornou, ele próprio, uma dessas personagens. Este apontamento parece destacar um movimento recíproco do casal em transformar um ao outro em objetos de criação literária — ainda que a inscrição de Elsa nos poemas do marido seja mais explícita e muito mais reconhecida publicamente do que a inscrição de Aragon nos romances de Elsa.

³⁴ Na mesma sequência, Elsa afirma que não são os poemas nem as declarações de amor que a fazem sentir amada pelo marido, mas sua vida juntos. *Elsa la rose* parece unir essas duas perspectivas amorosas em um mesmo corpo fílmico: temos a materialidade textual dos poemas e a materialidade visual dos momentos em conjunto da vida do casal (eles sentados no jardim, trabalhando na mesma mesa, caminhando de braços dados por Montparnasse); vemos o amor como Aragon escolheu o declarar e o amor como Elsa prefere o sentir.

³⁵ Em seu estudo sobre os filmes de Varda sobre Demy, Adrian Danks (2010) chega a comparar a posição tomada pela cineasta em relação ao cônjuge nesse ciclo de obras à posição que Aragon tomava em relação a Elsa: “Apesar de Varda comunicar diretamente um certo sentido de identificação com Triolet no seu documentário, particularmente como um sujeito feminilizado que também é um autor proeminente, seus ‘filmes sobre Demy’ na verdade estão mais próximos da abordagem do trabalho de Aragon. As imagens impressionistas, fragmentadas e ternas de um Demy frágil que ela incorpora em *Jacquot de Nantes* e *Les Plages d’Agnès* de certa forma estão em sintonia com a poesia infinitamente curiosa e quixotesca de Aragon e com suas tentativas de capturar a essência de Triolet. Então aquilo que poderia parecer, inicialmente, uma identificação

profunda reverberação deste curta-metragem nas experimentações retratísticas singulares que a cineasta filmaria a partir dali, seja na sua inscrição corporal como retratista que inflete o sujeito em *Oncle Yanco*, na fragmentação do “retrato compósito” da feminilidade em *Sans toi ni loi* — que recusa “o absolutismo de uma visão autoritária” para apresentar uma definição prismática de Mona Bergeron que “permite uma perpétua variabilidade das posições espectatoriais e favorece a indeterminação sobre a rigidez dos sentidos fixos” (Flitterman-Lewis 1990, 309, minha tradução) — ou no “retrato caleidoscópico” de *Jane B. par Agnès V.*, que se recusa a fixar Jane Birkin numa única imagem, multiplicando infinitamente os pontos de vista em relação a ela através do recurso ao arquivo e a encenação ficcional — “pouco importa que os diferentes retratos e relatos que compõem o retrato fílmico de Jane Birkin sejam reais ou ficcionais, verdadeiros ou mentirosos, apenas o movimento de um pensamento desdobrado poderia se aproximar de um retrato verdadeiro, de um retrato justo” (Mauffrey 2014, 7, minha tradução).

Em *Elsa la rose*, Varda questiona a tensão entre o real (a Elsa que se conta) e o sonhado (a Elsa que é contada) sem nunca separar totalmente esses dois polos. O desemaranhamento não seria possível, pois o real e o sonho se enredam um no outro, e *Elsa la rose* sustenta seu duplo estatuto não como dicotomia, mas como entrelaçamento, uma certa impossibilidade de separar o modelo de sua cópia, reconhecendo a condição falsa de toda representação e a impossibilidade de capturar a essência de um sujeito como um todo: para a diretora do filme, “Elsa resistia a toda alegoria com sua força natural e feminina” (Varda *apud* Thierry 2024, 18, minha tradução). De certo modo, o cerne do projeto retratístico de *Elsa la rose* poderia ser bem sintetizado a partir dos versos de um poema de Aragon, *D’Elsa qui est une mosquée à ma folie* (“Sobre Elsa, que é uma mesquita à minha loucura”), também lido a certa altura do filme:

Como falar da tua respiração ou do teu passo, minha amada

O que dizer que não seria imediata profanação, que não seria blasfêmia ou massacre

Ofensa, ofensa à luz

relativamente direta com esse casal literário revela, em uma investigação mais aprofundada, um quadro [*picture*] mais complexo e turbulento.” (Danks 2010, 163, minha tradução)

Como um instante poderia traçar pelas palavras teu semblante
Ó dessemelhante, ó fugitiva, ó sempre mutável e transformada
Tu que não poderias ser fixada por nada em meus olhos, nem pela paixão, nem
pelos anos
Sempre novo e surpreendente amor, amor pelo retrato do qual escapas
Ao traço da palavra e do pincel
Como a forma incoercível do riso, incoercível como um soluço
Rebelde aos tempos, rebelde aos braços que creem te encerrar em seus limites
musculares
E toda comparação peca em pobreza quando se trata de dizer tua fuga³⁶ (Aragon
1963, 218, minha tradução)

Referências

- Aragon, Louis. 1942. *Les Yeux d'Elsa*. Paris: Seghers.
- _____. 1963. *Le Fou d'Elsa*. Paris: Éditions Gallimard.
- Barthes, Roland. 2018. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. São Paulo: Editora UNESP.
- Bénézet, Delphine. 2014. *The Cinema of Agnès Varda*. Londres: Wallflower Press.
- Danks, Adrian. 2010. "Living Cinema: the 'Demy films' of Agnès Varda". *Studies In Documentary Film*, 4 (2): 159-172. <https://doi.org/10.1386/sdf.4.2.159.1>.
- Davison, Claire. 1991. *Art and the Artist in the Literary Works of Elsa Triolet*. Leeds: University of Leeds.
- Deleuze, Gilles. 1974. "Platão e o simulacro". Em *Lógica do Sentido*, 259-272. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2005. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.

³⁶ No original: "Comment parler de ton souffle ou ton pas ma bien-aimée / Que dire qui ne soit aussitôt profanation qui ne soit blasphème ou massacre / Offense offense à la lumière / Comment un instant prétendre à tracer par les mots ta semblance / Ó dissemblante ô fugitive ô toujours changeante et transformée / Toi que rien n'a pu fixer dans mes yeux ni la passion ni les années / Toujours neuve et surprenante amour amour au portrait qui échappes / Au trait de la parole et du pinceau / Comme la forme incernable du rire incernable comme un sanglot / Rebelle au temps rebelle aux bras qui croyaient t'enserrer dans leurs limites musculaires / Et toute comparaison pêche de pauvreté s'il s'agit de dire ta fuite" (Aragon 1963, 218).

- DeRoo, Rebecca. 2018. *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*. Oakland: University of California Press.
- Flitterman-Lewis, Sandy. 1990. *To Desire Differently: Feminism and French Cinema*. Urbana: University of Illinois Press.
- Foster, Hal. 1997. *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.
- Gaudric, Marianne. 2020. *Elsa Triolet, Naissance d'une Écrivaine*. Paris: L'Harmattan.
- Jardonnet, Evelyne. 2022. "Présences de la Littérature dans le Cinéma d'Agnès Varda : de La Pointe Courte à Elsa la Rose". *Recherches & Travaux*, 101 (1): 1-11. <http://doi.org/10.4000/recherche-travaux.5998>.
- Lévinas, Emmanuel. 2007. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Mauffrey, Nathalie. 2021. *La Cinécriture d'Agnès Varda: Pictura et Poesis*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence.
- _____. 2014. "Portraits brisés, portraits croisés: les récits kaléidoscopiques dans Jane B. par Agnès V., d'Agnès Varda". Em *Narrative Matters 2014: Narrative Knowing/Récit et Savoir*, organizado por Sylvie Patron e Brian Schiff, 1-9. Paris: Université Paris Diderot. Acesso a 8 de março de 2025. <https://hal.science/hal-01077794>.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *Le Regard du Portrait*. Paris: Éditions Galilée.
- Stopar, Mirko. 2004. "Renée Jeanne Falconetti". Carl Theodor Dreyer (Det Danske Filminstitutet). Acesso a 18 de dezembro 2024. <https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/about-dreyer/collaborators/renee-jeanne-falconetti>.
- Thierry, Nicolas. 2024. "Elsa la Rose d'Agnès Varda: du soliloque du poète à la réponse des créatrices". Em: *Elsa Triolet, une écriture plurielle*, organizado por Marianne Delranc Gaudric e Geneviève Chovrelat-Péchoux, 2-27. Lausana: ERITA/Fabula. Acesso a 8 de março de 2025. <https://univ-rennes2.hal.science/hal-04911813v1>
- Rickey, Carrie. 2024. *A Complicated Passion: The Life and Work of Agnès Varda*. Nova York: W. W. Norton & Company.
- Triolet, Elsa. 1949. *Bonsoir Thérèse*. Paris: Bibliothèque française.
- _____. 1965. *Le Grand Jamais*. Paris: Gallimard.

- Van Alphen, Ernst. 2005. *Art in Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Varda, Agnès. 1994. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- _____. 2014. *Agnès Varda: Interviews*, organizado por T. Jefferson Kline. Jackson: University Press of Mississippi
- Wees, William. 1993. *Recycled Images*. New York: Anthology Film Archives.
- Yakhni, Sarah. 2014. *Cinensaios de Agnès Varda*. São Paulo: Hucitec.

Filmografia

- Daquerréotypes* [longa-metragem, 16mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris; INA; ZDF, França, 1975. 80 min.
- Documenteur* [longa-metragem, 35mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris, EUA/França, 1981. 63 min.
- Elsa la Rose* [curta-metragem, 16mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris; Pathé-Cinema; Office de Radiodiffusion Télévision Française, França, 1965. 20 min.
- Jacquot de Nantes* [longa-metragem, 35mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris, França, 1990. 118 min.
- Jane B. par Agnès V.* [longa-metragem, 35mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris; La Sept, França, 1987. 97 min.
- La Passion de Jeanne d'Arc* [longa-metragem, 35mm]. Dir. Carl Theodor Dreyer. Société Générale des Films, França, 1928. 82 min.
- Les Demoiselles de Rochefort* [longa-metragem, 35mm]. Dir. Jacques Demy. Parc Film; Madeleine Films, França, 1967. 120 min.
- L'Opéra-Mouffe* [curta-metragem, 35mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris, França, 1958.
- L'Univers de Jacques Demy* [longa-metragem, 35mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris, França, 1995. 80min.
- Le Bonheur* [longa-metragem, 35mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris; Parc-Film, França, 1965, 82 min
- Les Créatures* [longa-metragem, 35mm]. Dir. Agnès Varda. Parc Film; Madeleine Films, França, 1966. 105min.

Mayerling [longa-metragem, 35mm]. Dir. Anatole Litvak. Nero-Film, França, 1936. 95 min.

Oncle Yanco [curta-metragem, 16mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris, EUA/França, 1967. 22 min.

Sans toit ni loi [longa-metragem, 35mm]. Dir. Agnès Varda. Ciné-Tamaris; Films A2, França, 1985. 105 min.

“The portrait that you escape from”: Reassemblages of the subject in Agnès Varda’s *Elsa la Rose* (1966)

ABSTRACT This paper aims to study Agnès Varda’s short film *Elsa la Rose* (1966) as a portraiture operation in which the filmmaker seeks to understand how the image of writer and translator Elsa Triolet is constructed in the literary works of her husband, the poet Louis Aragon. Based on an analysis of the film’s editing techniques, the essay seeks to understand how the work creates a fragmentary portrait of Elsa, shaped by historical events and the imaginative powers of her portrayer, Aragon, reinterpreting the poet’s verses through the interplay with archival images, off-screen narration, and the repetition of images.

KEYWORDS Agnès Varda; Elsa Triolet; Louis Aragon; portrait; subjectivity.

Recebido a 22-01-2025. Aceite para publicação a 22-01-2025.