

Baptista, A. (2013). “Ydessa, les ours, etc.: a dimensão equívoca da mostração no documentário de Agnès Varda”, *Imagens do Real Imaginado*. 10 anos, Vol. A. Porto: ESMAE/IPP, pp. 62-77.

Ydessa, les ours, etc:

a dimensão equívoca da mostração no documentário de Agnès Varda

Este texto expõe uma leitura pessoal do documentário **Ydessa, les Ours, etc** de Agnès Varda. Como todas as leituras, esta assume a liberdade de uma interpretação das dimensões implícitas da informação e parte do pressuposto de que qualquer documentário está disponível para *mostrar* através de processos retóricos que ultrapassam a atitude objetiva da descrição. Nesta aceção, os documentários ficam autorizados a instaurar um espaço de verdadeira construção da informação, através da leitura da imagem e não apenas da sua percepção.

Combinar a capacidade de mostrar com a capacidade de sugerir é um desafio que quase sempre expõe o documentarista a múltiplos riscos.

Sem pretendermos ser exaustivos, diremos que, na nossa opinião, um dos principais riscos reside na gestão do *quantum satis* informativo. Este tem de ser suficiente para possibilitar a construção de um quadro de referências que permita visionar a realidade, mas também suficientemente elítico para não impedir o desenho de imagens mentais que ajudem o espectador a construir a sua própria leitura, ou seja, a compreender a realidade, para além de a conhecer.

Assume-se, assim, o papel potenciador do documentário na reflexão sobre o mundo retratado, excluindo a hipótese de que este género cinematográfico sirva essencialmente a memória. Ao mostrar, o documentário não impõe obrigatoriamente um modo de ler, antes disponibiliza matéria para a construção de diferentes leituras do real.

a importância da designação

Rodeados de texto (títulos, voz off, diálogos, etc.) todos os documentários necessitam de gerir, com inteligência e rigor, o peso designativo. Enquanto categorias que apoiam a descrição, os nomes (apoiados pelos adjetivos e mesmo pelos advérbios) têm um poder designativo capaz de manipular a percepção e são hábeis na construção de representações mentais (Johnson-Laird, 1994).

A escolha dos nomes para o título topicaliza a informação e cria padrões de referência. Varda consegue com este título praticamente o impossível. Centra o documentário na autora e no objeto que dá visibilidade ao seu projeto artístico, os ursos (ainda que não especifique que se trata de ursos de peluche), atirando-os fora para focalizar o resto, como se pode ver, no *et coetera*. Como veremos, este resto é tudo. Tudo o resto, ou seja, o que importa. Desde cedo, desde o título, Varda esconde o que interessa, designando-o sem o nomear e afirmando a sua importância para que figure no título.

Etc. é o modo mais básico de suspender a enumeração sem a terminar. Num título não pode ser nada menos do que uma estratégia retórica de estimulação da atenção sobre o possível. *Ydessa, les ours, etc* é um documentário que faz em todo o texto uma gestão inteligente da palavra designativa, verbalizando dúvidas, deixando questões sem resposta, mostrando alternativas designativas para a mesma imagem, afirmando que as designações apresentadas são falsas ou irrelevantes, contrapondo a imagem a um silêncio verbal ou a um excesso de palavras para depois questionar o espectador sobre o que está a ver de modo a que seja ele próprio a encontrar a designação final.

i) documentar – descrever – mostrar

Aparentemente, o objetivo deste documentário é dar conta da magnífica originalidade de uma exposição/installação que Agnès Varda visitou em Munique relativa a um projeto artístico de Ydessa Hendeles, artista canadiana, colecionadora e curadora de arte. O projeto, intitulado *Partners, Teddy Bear Project*, iniciou-se em 1999 e foi exibido pela primeira vez em Toronto, entre 2003 e 2004, na Alemanha, em Munique, na Haus der Kunst, e mantém-se ainda ativo à volta do mundo, como deixa ver a participação na Bienal de Arte de Gwangju, em 2010.

Neste projeto, a autora, aparentemente, colecionou fotografias de pessoas (cerca de 5000, que comprou em leilões ou através da Internet, relativas a um período entre 1900 e 1940) e que se deixaram fotografar com ursos de peluche. Uma parte significativa destas será exosta, no âmbito de uma instalação artística, em diferentes locais, emolduradas e organizadas por categorias. Podemos ver jovens mulheres, atletas, crianças, enfermos, militares, famílias, estudantes, veraneantes, namorados, etc. Em todas as fotografias encontraremos um urso de peluche. As fotografias exibem uma moldura negra e alinham-se ao longo das paredes de duas salas com *mezzanine*, cobrindo-as quase por completo. Para algumas fotografias foi possível encontrar o urso nelas fotografado e comprá-lo. Nesses casos, ursos e fotografias são expostos em conjunto em vitrinas, no centro da sala.



Fig. 1. The Teddy Bear Project, Ydessa Hendeles, Haus der Kunst, 2003

É sempre um desafio documentar uma exposição de fotografias. A fusão da imagem fixa com a imagem em movimento implica uma gestão acertada dos tempos deixados à observação de cada uma das imagens e uma montagem do texto descritivo/explicativo de acordo com os objetivos retóricos da estrutura narrativa do documentário. De entre estes, podemos destacar dois: mostrar para confirmar o que foi dito ou mostrar para surpreender. Na maioria dos casos, o espectador recebe uma quantidade significativa de informação verbal enquanto vê as imagens, a qual, inevitavelmente, condiciona o que ele vê e como vê. É precisamente esta quantidade de informação que é preciso gerir para que ver não seja apenas um ato de confirmação e a imagem não cumpra apenas uma função ilustrativa e redundante, diminuindo, em vez de potenciar, o efeito surpresa da informação.

A gestão dos planos gerais e dos detalhes segue normalmente objetivos pré-definidos com rigor pelo autor do documentário, o que torna o visionamento do documentário muito distante de uma eventual visita *in loco*. O tempo e o modo definido para a observação de cada imagem é, também ele, pré-definido e não comandado pela curiosidade do observador como acontece nas exposições e afasta normalmente a possibilidade do observador descobrir, quase por acaso, informações nas imagens como frequentemente acontece aos visitantes das exposições.

Habitualmente, somos levados a acreditar que as imagens mostram e as palavras nomeiam e descrevem, preenchendo os hiatos do registo visual ou exibindo redundâncias entre uns e outros numa atitude de confirmação entre dois registos semióticos. De acordo com Welrich (1975), os procedimentos cognitivos ligados ao texto descritivo estão associados à percepção no espaço e, por isso, o texto descritivo afigura-se adequado para apoiar uma visita guiada a uma exposição. A descrição move-se em tipologias, taxonomias, cria uma espécie de caixas etiquetadas. A descrição exige a reapresentação, através da mostração dos objetos, dos seus nomes ou de adjetivos. No entanto, uma vez que os nossos olhos tendem a procurar na imagem o referente das designações verbais, todas as descrições de imagens fixas, suportadas por nomes, desencadeiam no observador um processo de pesquisa visual, diferente do de observação visual (Brandt, 1945) controlando o *scanpath* ocular (o trajeto que os nossos olhos fazem enquanto observam) e condicionando a forma como cada um vê as imagens.

Ydessa, les Ours, etc. parece não fugir à regra. O texto verbal, pela voz de Varda, acompanha os passos do visitante pelas diferentes salas e ajuda o ato de *mostrar*. De facto, as palavras, neste documentário, são minuciosamente escolhidas para funcionarem como instruções de processamento visual. Conduzem o olhar e circunscrevem o campo. Presas a uma voz off, circulam num registo descritivo, francamente objetivo e intensificam as características do espaço percecionado através de uma redundância tão desarmante com as imagens que o documentário mostra, que ficamos surpreendidos pela forma como coincidem com o que estamos a ver e por descobrir que a autora sabe sempre para onde estamos a olhar.

Há obviamente uma diferença entre mostrar e tornar visível. Surpreendentemente, neste documentário ficam a atitude de mostração não implica apenas a exibição da imagem e, assim, ficam visíveis informações muito para além dos factos mostrados, como se as estivéssemos a ver e emoções.

ii) documentar – narrar – construir

As palavras deste documentário que tentam desesperadamente não ultrapassar o registo descritivo também resistem seriamente a explicar o que quer que seja. Não argumentam, não teorizam. No limite, exigem explicações para o que se vê e o que se sente perante o que se está a ver. E ainda que a própria realizadora afirme que foi à procura da autora para perceber a exposição (momento em que Varda, dentro da exposição, regista que se sente sufocada pelo claustrofóbico espaço repleto de fotografias e com desejos de experimentar o vazio, apresentando, numa transição abrupta, a passagem do interior da exposição para o exterior de céu e nuvens vistas da janela do avião que a levará a Toronto em busca de Ydessa Hendeles), o certo é que as palavras de Ydessa Hendeles que Varda regista são, também elas, predominantemente descritivas. Às vezes, o seu discurso pode parecer explicativo, mas, de facto, apenas inclui pequenas narrativas intercaladas que constroem o cenário da exposição, ajudando no processo cognitivo de que os textos narrativos são responsáveis: a percepção do tempo e dos acontecimentos na linha do tempo (cf. Welrich, 1975). Assim, há uma narrativa neste documentário da qual Ydessa é a personagem

redonda, com um passado, pai e mãe judeus, sobreviventes dos campos de concentração nazis da II Guerra Mundial, que a própria Ydessa não conheceu, mas que fazem a moldura da narrativa que emoldura o seu projeto. Atente-se que, por um momento, a própria Ydessa, enquanto narradora, aparece, emoldurada, como se o seu discurso fosse o próprio tempo contextualizador dos acontecimentos e não a exposição dos argumentos. Esta moldura tem a vantagem de tirar Ydessa de um espaço factual onde a realidade do momento se imporia contra esta dimensão atemporal mais adequada a uma personagem fantástica que habita uma história que também se quer fantástica.

Esta é Ydessa Hendeles. De facto, Ydessa é a artista do projeto, mas, neste documentário, ela é a personagem que o transforma numa narrativa. Gerindo com habilidade aparentes

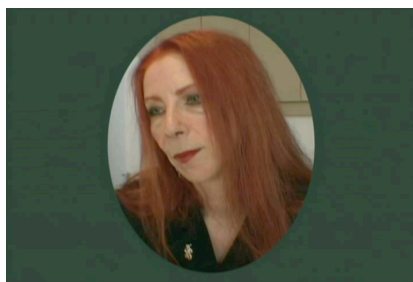


Fig.2 Ydessa, les Ours, etc, Agnès Varda

entrevistas a Ydessa, Varda transforma retoricamente a informação e introduz no documentário, não apenas factos sobre as fotografias do projeto, mas também pequenas narrativas encaixadas na estória deste projeto que, ao contrário do texto puramente descritivo, servem a construção de uma série de imagens mentais sobre o que não foi mostrado e que, posteriormente, será possível interligar com as imagens visionadas. Entra

elas, figura a história do amigo de Ydessa que, ao oferecer-lhe um urso, deu início ao projeto, ou a do leilão onde Ydessa comprou o urso da Harrod's, ou a das cartas recebidas pelo autor de uma história infantil sobre o nazismo. Esta dimensão textual narrativa torna-se fundamental para que o espectador seja capaz de construir um tempo e um espaço que suportem uma trama de acontecimentos coerentes, capazes de emprestar lógica ao projeto. E, no entanto, não é difícil percebermos que, como verdadeiras narrativas encaixadas, dão cor e textura à personagem principal, mas são irrelevantes para a verdadeira compreensão do que se pretende transmitir.

A exposição em si não pode, pois, ser apenas um amontoado de imagens colecionáveis sob um tema aparentemente fútil. Ydessa não se cansa de nos dizer que, apesar de o conjunto de imagens criar a ideia de uma lógica tipológica, esta exposição não é uma exposição temática, é uma narrativa que “vira os factos de dentro para fora e de cima para baixo”, Chris Dercon, o diretor da Haus der Kunst, refere que esta exposição é “uma metáfora formidável do século XX”, uma metáfora que é preciso desvendar e que tem vários *layers* de significados, como sempre acontece no discurso elíptico, e, todavia, não é fácil ouvirmos o que nos dizem ou depreendermos que se trata de uma narrativa alegórica sobre um período, tal é o peso das cerca de 3000 fotografias com ursos que nos são intensivamente mostradas. Estas imagens não são metafóricas, são reais e parecem documentar a realidade de uma forma organizada e funcional.

Mas como pode o documentário de Varda dar conta dessa metáfora, ou melhor, dessa alegoria, sem nunca a desvendar? Começando, obviamente, por transformar Ydessa numa personagem do próprio documentário, com um passado e uma caracterização fantásticos, um motivo aparentemente ocasional para iniciar o projeto e uma descrição minuciosa do processo de pesquisa das fotografias a mostrar organizadamente na exposição, como se o processo partisse de uma taxonomia rígida e coerente. E, no entanto, esta mesma personagem que habita uma antiga mansão, possui longos e misteriosos cabelos e gestos subtis, afirma repetidamente: “a minha exposição ilude as pessoas”.

iii) ficcionar – aludir – iludir

De que falamos, quando falamos de ilusão?

Pode um documentário criar uma realidade? São estas fotografias, na sua dimensão icónica de retrato, falsas? Devemos desconfiar do que vemos?

É o urso de peluche o tema desta exposição? É geral a ideia de que o urso de peluche é um animal amado e reconfortante?

Varda tem uma leitura sobre esta exposição, mas transforma o documentário na demanda de uma explicação que traga lógica a este projeto e por isso escolhe aludir a certas dimensões e não explicitá-las. Para a alusão são relevantes os índices. Sendo estes elementos significativos os únicos sem poder representativo, limitam-se a manter uma relação de contiguidade com algo que lhes é exterior, numa relação coerente ou apenas antitética.

Ao longo do documentário Varda deixa, na sua voz (que assume a visão intradieética da instalação) ou na voz dos outros curadores, críticos ou visitantes (que assumem a visão extradieética), vários índices que instauram a dúvida sobre o tema da exposição.

Falando, por exemplo, do trabalho de Maurizio Cattelan, a escultura hiper-realista de um cão que figura na exposição, refere que Ydessa diz que este cão coloca bem a questão do verdadeiro e da ficção. Ora, a sua importância cenográfica, ao lado do guarda da exposição, aliada à sua dimensão hiper-realista, fá-la questionar se é o guarda que guarda o cão ou o cão que guarda o guarda. É exatamente neste ponto de clivagem que se instaura a dúvida: o que vemos pode não ser falso, mas apenas mostrar ser o contrário do que realmente é. E se a mensagem que estes ursos escondem é um tema muito difícil de tratar, falar sobre ela sem a desvendar, mostrando insistentemente os ursos, é ainda mais difícil e não pode com certeza ficar a cargo da descrição, mas da ilusão.

A Ilusão exige que a narração se alimente da verosimilhança das designações. E todas as designações possuem uma certa capacidade dicênica, uma vez que o nome instaura a existência, tornando credível o que se vê. Neste documentário, as designações são abundantes. Todavia, a ilusão não se cria apenas sobre o que é dito, mas também sobre o que não é dito. A ilusão do real é o espaço em que o real serve para sugerir que a realidade pode estar para além do que se vê.

estar dentro e ver – os olhos da câmara e os olhos do espectador

Este documentário cria um movimento verdadeiramente dialético entre o interior da exposição com palavras que descrevem as imagens expostas e o exterior da exposição com as palavras que contextualizam o projeto e a autora enquanto personagem desta narrativa. E esse movimento permite que os diferentes textos se interpenetrem e criem corpo para a leitura das imagens.

Como confunde Varda o que vemos com o que pensamos que vemos?

Fundindo as imagens físicas que mostra de forma controlada e sistemática com as palavras dos visitantes que criam imagens mentais na nossa mente. A exposição é minuciosamente filmada e não é fácil fugir do que se vê, como se câmara e espectador, em sintonia, partilhassem o mesmo ponto de vista, mas, ao lado da câmara, que, por momentos, quer ser os nossos olhos, os olhos dos que viram livremente a exposição emprestam-nos leituras inquietantes, significam o período histórico, o espaço, a autora e carregam as imagens, aparentemente doces, de significados perturbadores. São estas palavras, os segundos olhos, que, numa segunda visita, depois das palavras de Ydessa, funcionam como índices para uma outra visita à exposição, que não a primeira que apenas viu fotografias com ursos mostradas insistentemente.

fazer ver e fazer crer – pode a mostra fazer ver o que não mostra?

Fazer ver para fazer crer é uma das estratégias de manipulação e veridicção discursiva mais vulgares. Afinal, apesar das capacidades ilimitadas de manipulação das imagens, tendemos a acreditar no que vemos. Aqui, a mostração, a excessiva documentação e catalogação dos diferentes grupos de fotografias e de cada uma delas era apenas uma forma de documentar a opressão; de criar um ambiente onde a própria observação nos oprime, nos sobressalta como se a presença dos retratados, emoldurados a negro, coabitantes do mesmo espaço de homenagem, anunciasse o luto da sua ausência.

Regressados à exposição para uma segunda visita, somos já outros e agora Varda mostra a primeira sala, quase vazia, com uma pequena fotografia da Diane Arbus (fotógrafa judia com um controverso historial no mundo da fotografia) junto da sua câmara, qual fotógrafo surpreso perante a ausência, e a última sala onde uma escultura de Maurizio Cattelan mostra Hitler, de calções e de joelhos, fixando uma parede vazia, indiferente perante a ausência.

Súbito o que não está, o que não se mostra, o que não se pode ver, o que está ausente é o mais significativo. Todos os que já não existem para ser fotografados, todos os que deixaram vazia a parede são os únicos que opressivamente importam e que fazem esquecer todos os outros.

conduzir a percepção

De todas as extraordinárias características deste documentário, uma das mais surpreendentes é o facto de, paralelamente à reflexão que faz acerca da exposição de Ydessa Hendeles, poder ser considerado como um verdadeiro tratado metadocumental sobre a percepção. Não porque ensine a ver uma exposição, mas porque desvenda e exemplifica, através do registo do movimento da câmara sobre imagens fixas, alguns dos processos e estratégias do processamento visual. Como todo este processo se desenrola de forma não consciente, as explicações de Varda são fundamentais para percebermos procedimentos básicos. Ficamos assim a saber como se comportam os olhos quando, motivados pela constante presença do urso, agimos como se essa informação fosse uma instrução de processamento, ou seja, como se nada mais interessasse na imagem para além de identificar o urso. Percebemos, assim, não só o que vemos, mas também o que não vemos sempre que observamos uma imagem condicionados por uma determinada pesquisa visual. Percebemos ainda o quanto as palavras na periferia da imagem podem deslocar a pesquisa do urso para a pesquisa das características do banco do estúdio de fotografia, ou do laço do cabelo ou de outro qualquer detalhe mencionado, como se a voz tivesse um poder absoluto sobre os nossos olhos.

Guiados por essas considerações, ouvindo e vendo em tempo real a forma como estamos a ver, o *scanpath* dos nossos olhos torna-se quase consciente e sentimos a direção das sacadas do nosso olhar sobre a imagem sempre que a designação de um novo elemento é proferida.

Alertados para a presença dos ursos nas fotografias, sentimo-nos bons observadores sempre que o identificamos na imagem. De facto, somos bons observadores, mas péssimos leitores.

a dimensão equívoca da mostração

Como em tantas outras situações em que a imagem é um veículo de informações retoricamente elaboradas, a exposição de Ydessa e o documentário de Agnès Varda evidenciam que para aceder aos significados profundos da imagem é necessário desconfiar sistematicamente do que se vê. Ambos os projetos provam que há na mostração uma falácia e que é provável que o que se vê sirva para convocar metonimicamente ou antiteticamente o que, estando ausente, se torna cognitivamente presente através de índices subtis. Neste caso, em que a informação significativa é mesmo a ausência, a ausência de crianças para

fotografar, a ausência de retratos de crianças com ursos, o índice só pode ser a presença anódina dos que observam o vazio: num caso enquanto hipótese de registo impossível (Diane Arbus), no outro, enquanto contemplação macabra da obra do extermínio judeu (Adolf Hitler).

Obviamente, a presença do Hitler era um índice inequívoco do quanto a instalação de Ydessa, suportada em milhares de fotografias de um determinado período histórico, de pessoas com ursos, pretendia reportar-se ao holocausto e não aos ursos. Mas esse índice, como qualquer bom índice não explicava como nem porquê. Seria fácil pensarmos que as fotografias mostravam judeus exterminados, mas nada no projeto nos diz que é assim. Esta era apenas uma explicação plausível para a sua presença. Esta presença iterada do urso de peluche quase nos distrai, dando o urso como inequivocamente reconfortante e tranquilizador, objeto nostálgico de um tempo de afetos possíveis. Apenas a presença da escultura de Hitler pode convocar a outra imagem do urso, a do animal selvagem, a do exterminador. O urso da exposição é o que não figura em nenhum dos retratos. O grupo de imagens mais importante é o que não foi possível registar, o que nunca terá consistência, nem matéria. São todas as imagens mentais de Hitler. Quaisquer que estas sejam, Ydessa e Agnès Varda transmitiram-nas numa estratégia de mostra por metonímia, o observador pela coisa observada. Sabe-se, hoje (cf. Yabus, 1967 e Henderson, 2004) que, ao observar uma imagem, os olhos se fixam nos olhos do personagem representado e buscam o que está na direção do seu olhar. Ora, vendo a forma como os olhos de Hitler observam a parede e na sequência da observação das paredes das salas anteriores, na direção do olhar de Hitler só podem estar imagens. Quando descobrimos que a parede está vazia, impedidos de perceber fisicamente o que vêem os seus olhos, somos compelidos a imaginar. Interrogamo-nos insistentemente sobre o que ele pode estar a ver e criamos imagens mentais do que observa. No documentário, Varda gere o momento em que nos apercebemos de que a parede está vazia e permite o tempo suficiente para o aparecimento de imagens mentais que solucionem o enigma. A imagem em movimento colabora, assim, magistralmente com as 3000 imagens fixas de Ydessa.

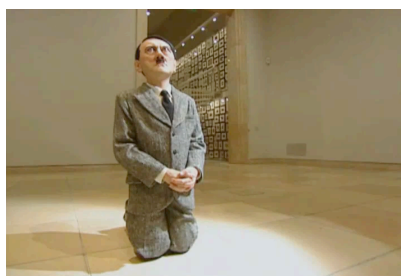


Fig. 3 The Teddy Bear Project, Ydessa
Hendels, Haus der kunst, 2003, Munique

Hitler contempla o extermínio, antítese silenciosa da presença hiperbólica de ingênuos ursinhos de peluche. O que Hitler vê é a imaginação como distância infinita da realidade, a própria imagem mental da loucura.

O que este documentário nos dá a ver, sempre mostrando imagens, é a antítese entre a ausência e o excesso: a desmedida escala da desgraça, a abrupta mudança, o silêncio impensável do holocausto. O registo do medo.

Mostrar nestes dois projetos é um caminho para a reflexão sobre o que não se vê, sobre o branco da ausência, o buraco negro da História. E, obviamente, sobre a forma de o mostrar.

Dado que é impossível figurar a ausência, só foi possível representá-la alegoricamente. Ou seja, mostrando. Não o que se pretende que se veja, mas de modo a que se veja o que não se mostra.

São várias as estratégias retóricas, para além da metonímia, a servir esta alegoria da morte através dos que a veem (a fotógrafa e o ditador) e, sem que seja certo que estes, de facto, a vejam, ansiosos por ver o registo do tempo, vemos com eles o que não sobrou para ver.

Bibliografia:

- Brandt, H. (1945). The Psychology of seeing. The Philosophical Library: New York
- Henderson, J.M. e Ferreira, F. (2004). The interface of language, vision and action: eye movements and the visual world. New York: Psychology Press
- Johnson-Laird, P. N. (1983). Words and Images in the age of technology. Cambridge: University Press
- Sande, Brigitte van der. (2004). *Partners. Ydessa Hendeles's Holocaust Memorial*. Open, 2004/nº 7/ (No)Memory
- Welrich, H. (1975). Typology der texte, Entwurf eines textinlinguistischen. In Models zur Grundlegung einer Textgrammatik. Heidelberg: Quelle y Meyer
- Yarbus, A. L. (1967). Eye Movements and Vision. Plenum Press: New York