**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

TAINAH NEGREIROS OLIVEIRA DE SOUZA

A VIDA E A OBRA DE AGNÈS VARDA EM *AS PRAIAS DE AGNÈS* (2008)

SÃO PAULO

2018

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

TAINAH NEGREIROS OLIVEIRA DE SOUZA

A vida e a obra de Agnès Varda em *As Praias de Agnès* (2008)

Versão corrigida da tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor(a)

Área de Concentração: História, Teoria e Crítica

Orientação: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Junior

.

**SÃO PAULO
2018**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Souza, Tainah Negreiros Oliveira de A vida e a obra de Agnès Varda em As Praias de Agnès (2008) / Tainah Negreiros Oliveira de Souza. -- São Paulo: T. N. O. Souza, 2018. 165 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Rubens Luis Ribeiro MACHADO JUNIOR

Bibliografia

1. Agnès Varda 2. história 3. memória I. MACHADO JUNIOR, Rubens Luis Ribeiro II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Nome: Tainah Negreiros Oliveira de Souza

Título: A vida e a obra de Agnès Varda em *As praias de Agnès* (2008)

Versão corrigida da tese apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor(a)

Aprovado em: ____/____/2018

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Junior
ECA-USP

Profa. Dra. Cecilia Antakly de Mello
ECA-USP

Prof. Dr. Mateus Araújo Silva
ECA-USP

Profa. Dra. Denise Tavares da Silva
Departamento de Comunicação Social-UFF

Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães
IA - UNICAMP

À memória da minha avó Zizi, com amor

AGRADECIMENTOS

Pelo acolhimento, seriedade e fundamental presença nesse caminho, agradeço à professora Cecília Mello. Ela que antes já havia sido uma inspiração como professora e uma amiga, com suas considerações preciosas de orientação, conversas serenas, questionamentos, delicadeza, carinho, paciência, empatia e minúcia possibilitou que esse trabalho se desenvolvesse com alegria, liberdade, tranquilidade e segurança.

Ao Prof. Rubens Machado Junior pelo apoio, suporte, orientação, considerações e pelas contribuições valorosas para o trabalho.

À CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Ao Prof. Pedro Guimarães pela participação e considerações na banca de qualificação que muito contribuíram para a escrita do trabalho.

Ao Prof. Eduardo Morettin, meu orientador no mestrado, que esteve presente e me deu apoio e suporte também nessa nova etapa.

Ao Prof. Mateus Araújo pelas aulas encorajadoras, conversas, sugestões, colocações e pela amizade.

Ao André Dias pelos seus escritos sobre cinema e pela ajuda com referências em relação à pintura.

Ao Davi Barros pelos comentários sobre a obra de Agnès Varda e pela ajuda com referências sobre a obra de Jacques Demy.

À Damyller Cunha, Alexandre “Leco” Wahrhaftig, Livia Lima, Calac Nogueira, Maria Chiaretti, João Vítor Leal, Natália Barrenha, Nikola Matevski, Reinaldo Cardenuto e Andrea Scansani pelo apoio e amizade.

À Izabel Mello pela parceria, pelas leituras, conversas, comentários, apoio e amizade.

À Isabella Goulart pelas conversas, apoio, companheirismo e amizade.

Ao Mateus Nagime pela alegria, amizade, inspiração e apoio.

Ao Arthur Tuoto por ter me acompanhado no deslocamento para fazer o doutorado, pela amizade, apoio, pelas leituras, impressões compartilhadas, conversas, sugestões e considerações que foram importantes na escrita do trabalho.

À Ana Stela Negreiros, minha madrinha, tia e amiga, pelo constante incentivo e apoio nessa jornada.

À Fátima Gomes, que me estimulou a gostar de cinema desde a infância e segue como uma figura motivadora, amorosa e amiga.

À Laura Carvalho pelo belo estudo que relaciona a obra de Agnès Varda à pintura e ao feminismo que tanto foi inspirador na concepção desse trabalho e também pelos materiais compartilhados, apoio, conversas e amizade.

À Vanessa Silveira pela amizade, companheirismo e presença inspiradora.

À Aracele Torres pela companhia de morada durante a escrita da tese, pela força, incentivo e grande amizade fortalecida nesse momento.

Ao Edson Costa pelas leituras, considerações, apoio, partilha de materiais e, principalmente, pela amizade e companhia nessa jornada.

À Barbara Felice pelo companheirismo, pelo empréstimo e doação de materiais, pelas conversas inspiradoras, principalmente sobre o cinema feito por mulheres, e pela amizade fortalecedora.

À Lidiane Moreira e ao Felipe Fontana, amigos com quem se pode contar sempre e cujo apoio é fundamental.

Às amigas Clarissa Poty e Patrícia Costa Vaz que estiveram sempre ali ao meu lado solidárias, gentis e parceiras nas indas e vindas desse caminho.

Ao Eduardo “Dhuba” Affonso e Eros Lima pela amizade, carinho, cuidado e imenso apoio.

À Mariana Souto pelo apoio, companhia e amizade.

Ao Sergio Silva e João Marcos Almeida pela constante inspiração, estímulo e pela amizade.

À Ana Alencastro pelo apoio, incentivo, companheirismo e grande amizade.

À Mariana Abbade pelo ânimo, alegria, inspiração e amizade.

À Lara Gonzalez Gil, Giovanna Bueno, Bruno Martins e Leo Gonçalves pela amizade, companheirismo, suporte, amparo e alegria.

Às crianças e jovens da Escola Lumiar pelo aprendizado, inspiração, carinho e alegria.

À Natali Pedrosa, Igor Cordeiro, Nicholas Negreiros, Franciane Barbosa, Paula Fortes, Sanmya Meneses que, mesmo estando longe, sempre estiveram ali dando força, motivação e a alegria da sua amizade.

Ao Matthijs Hogervorst pela companhia amorosa, estimulante e inspiradora que tanto me trouxe alegria, motivou e contribuiu para uma fundamental leveza nesse percurso.

Aos meus pais Raquel Negreiros e Severino de Souza Neto que com seu amor, cuidado, incentivo e suporte incondicional tornaram possível seguir meu caminho com autonomia, liberdade e com a segurança necessária para fazer esse trabalho com tranquilidade e alegria.

RESUMO

As praias de Agnès é um filme elaborado por meio de um movimento retrospectivo em que a cineasta Agnès Varda reflete sobre sua vida e compõe uma costura entre a sua narrativa e a maneira como mobiliza trechos de diversas obras suas. O trabalho está voltado para analisar o filme partindo da hipótese de que *As praias de Agnes*, além de estabelecer esse contato entre recordações e processo de criação, reúne elementos que atravessam a filmografia da cineasta. A pesquisa esteve dedicada a lançar luz sobre as recorrências mas também observando as singularidades de cada trabalho, percebendo neles o que torna Agnès Varda uma artista que instiga o estudo sobre sua obra. O esforço foi de investigar o modo como a cineasta aliou seus temas à forma fílmica a partir da relação que estabelece entre memórias, história e os contatos que promove entre o cinema e outras artes.

Palavras-Chave: Agnès Varda – autobiografia – autorretrato – história – memória

ABSTRACT

The beaches of Agnès is a film elaborated through a retrospective movement in which filmmaker Agnès Varda reflects about her life and composes an articulation between her narrative and the way she mobilizes excerpts from her various works. This work is focused on analyzing the film based on the hypothesis that *The beaches of Agnès*, in addition to establishing this contact between memories and the creation process, brings together recurring elements in the work of the filmmaker. The research was dedicated to shed light on the recurrences but also observing the singularities of each work, realizing in them what makes Agnès Varda an artist whose study of the work becomes so instigating. The thesis investigates the way in which Varda articulates form and content through an analysis of the rapport between memory and history and of cinema relationship with other forms of art.

Keywords: Agnès Varda – autobiography – self-portrait – history - memory

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	
DIZER EU ATRAVÉS DE SUA OBRA	
A presença de Agnès Varda em <i>As praias de Agnès</i>	15
1.1 A VIDA, A OBRA E O EU	15
1.1.1 A artista está presente: autobiografia e autorretrato.....	17
1.1.2 Colocar-se em cena.....	29
1.1.3 A catadora que leva consigo uma câmera.....	40
1.1.4 O grão da voz da cineasta.....	44
1.1.5 Um cinema feminista.....	48
1.1.6 A mulher cineasta e as mulheres do seu cinema.....	51
CAPÍTULO 2	
A ESTRUTURA DE <i>AS PRAIAS DE AGNÈS</i>:	
as memórias, os lugares e a história.....	66
2.1 MONTAGEM, HISTÓRIA E MEMÓRIA	67
2.2 MAPA EMOTIVO DE AGNÈS - Os lugares e as memórias	83
2.2.1 As Praias.....	87
2.2.2 A Paris da memória e do desejo de Agnès Varda.....	91
2.3 GESTO NA VIDA, GESTO NO CINEMA	98
CAPÍTULO 3	
OBRA IMPURA	
3.1 A FOTOGRAFIA E O ENTENDIMENTO DO TEMPO	105
3.1.1 A fotografia é sempre distante.....	108
3.1.2 A fotografia mobilizadora, a lembrança e o esquecimento.....	113
3.1.3 Livres leituras, primeiras impressões e reinvenções.....	119
3.2 A PINTURA COMO INSPIRAÇÃO	123
3.2.1 Figuras das artes plásticas, figuras do cinema: <i>La Pointe Courte</i> e <i>Cléo de 5 às 7</i>	127
3.2.2 <i>Tableaux-vivants rebelles em Jane B. par Agnès</i>	132
3.2.3 As cores e motivos de <i>Uma canta, a outra não</i>	139
3.2.4 <i>Sem teto e sem lei</i> e o rastro vermelho da liberdade.....	144
3.2.5 O gesto recortado e a pintura misturada com o mundo em <i>Os catadores e eu</i>	149
CONCLUSÃO	152
BIBLIOGRAFIA	157
FILMOGRAFIA	164

INTRODUÇÃO

O que movimenta este trabalho é perceber em *As praias de Agnès* um filme de caráter sintetizador da obra de Agnès Varda. O filme de 2008 é constituído por uma diversidade de materiais reunidos de modo a falar da trajetória de vida da cineasta e sobre suas criações. O que assistimos é uma combinação de partes diversas guiadas por sua figura recente como comentadora, em uma articulação de registros de arquivo, trechos de filmes seus, fotografias, materiais reconfigurados como colagens ou mosaicos. Tudo isso para falar de si em um movimento incessante do individual para o coletivo, ou da vida interior em direção ao mundo.

De início, Agnès Varda já deixa claro que não se trata somente de falar de si mas daquelas pessoas que cruzaram seu caminho e foram importantes na sua trajetória. Trata-se de uma escrita de si costurada através de encontros, amigas e amigos, atores e atrizes, vizinhas e vizinhos, em um intenso trabalho de reminiscência, em que está presente também o comentário sobre a relação com seu companheiro, o diretor Jacques Demy. E, ainda, seguindo nesse percurso, está presente o comentário sobre seu processo de criação e também sobre questões históricas fundamentais para Varda, como a relação com movimentos sociais como o Movimento Feminista.

Mas eu não estava descobrindo algo sobre mim. Eu estava fazendo uma descoberta sobre o cinema. Minha questão era: Eu poderia encontrar uma forma cinematográfica para contar uma vida e o que está ao redor dela? Quais as minhas ferramentas? Como fazer disso cinema e não só recitar algo? Eu consegui o que queria em alguns pontos, principalmente quando eu o concebi de forma vagamente falsa. (VARDA, 2009, tradução minha)

Perguntamo-nos junto com Agnès Varda sobre suas ferramentas, sobre os aspectos que foram fundamentais na concepção da obra e sobre seu desejo não somente de narrar momentos da sua vida mas de evidenciar o que o movimento de se voltar para o passado mobiliza nela e a estimula como artista.

Nascida na Bélgica, filha de pai de origem grega e de mãe francesa, Varda se mudou com sua família durante a segunda guerra para Sète, uma cidade ensolarada e costeira na França. De lá, parte anos depois para Paris, em busca de independência e também em um

tatear de que rumos profissionais deveria seguir. Seu primeiro paradeiro foi na Sorbonne, onde assistiu com entusiasmo aulas de Gaston Bachelard mas, ainda assim, tomada por uma inadequação, abandona o curso de filosofia e se lança nos estudos das artes plásticas na Escola do Louvre, para depois finalmente seguir em direção à fotografia. Nesse ramo, começa trabalhando como restauradora de registros e também como fotógrafa de esculturas de Auguste Rodin. A partir do encontro com o ator Jean Vilar, na ocasião em que este fundava o Festival de Avignon, a jovem Agnès se firma na carreira e apresenta seu olhar. A fotografia se tornou consistente ao acompanhar a aventura Vilar e ao aprender a olhá-lo, seu ocupar de espaços e devoção aos personagens.

Durante treze anos, de 1948 a 1960, Agnès Varda fará a sua aprendizagem do olhar na sombra de Vilar. Na sua tarefa de fotógrafa, aprenderá a captar e a transmitir aquele momento do disparo, aquele momento evanescente em que a direção de um olhar, um movimento de mão põe a nu a psicologia de um personagem. Do mestre ela saberá também reter o credo: rigor, exigência, modéstia. (BASTIDE, 1991, p.14)

Bernard Bastide chama ainda a atenção para como Varda passou a ser requisitada após seu nome ser firmado como fotógrafa do *Théâtre National Populaire* (TNP), fazendo registros para revistas importantes da época, fotografando artistas em que “observaremos antes do mais uma dominância de mulheres-artistas: a atriz Suzane Flon, a escultora Germaine Richier, algumas artesãs (uma encadernadora, uma ceramista, uma costureira), germes de um feminismo precursor” (BASTIDE, 1991, p.14) Na década de 1950 Agnès Varda dá seus primeiros passos em direção a uma carreira no cinema.

A tensão entre registrar e criar realidade, entre o objetivo e o subjetivo, documentário e invenção imaginativa, antes de se tornar um dos maiores temas do cinema de Varda, foi um problema para ela em sua aproximação da imagem *still*. Ela queria muito introduzir palavras para combinar às suas imagens. Ela também queria explorar a dimensão do tempo, especialmente – como ela afirmou – no estrago que ele causa. (SMITH, 1998, p. 14, tradução minha)

A colocação de Alison Smith aponta para questões que são fundamentais para esse trabalho, nessa incursão pela obra de Agnès Varda por meio de *As praias*: a transição para o cinema e a continuidade da presença da fotografia como elemento importante no seu processo criativo; a reflexão sobre a combinação entre as imagens do seu universo e as palavras; e, principalmente, o interesse da diretora em tratar da passagem do tempo, mostrando sua força e

peso através de uma relação bastante inquieta com o passado.

Muitas dessas observações biográficas nos foram trazidas por nomes importantes do debate sobre a obra da cineasta, como os citados Bernard Bastide e Alison Smith, mas também são aspectos que a diretora pontua em momentos de *As praias de Agnès*. São as linhas da vida em um emaranhado com seu processo de criação, em um esforço de revelação de trajetória na medida em que também se cria no presente.

As praias de Agnès é constituído de um movimento retrospectivo em que a cineasta reflete sobre sua vida e elabora uma costura entre a sua narrativa e o modo como ela convoca trechos de seus trabalhos por toda sua carreira. A escolha de se lançar numa análise deste filme se justifica pela hipótese de que *As praias de Agnès*, além de estabelecer esse contato entre recordações e processo de criação, reúne em sua forma e conteúdo uma série de elementos bastante recorrentes que atravessam toda a obra da cineasta. Agnès Varda evoca seus trabalhos à medida que vê neles elementos que ajudem em uma construção de uma imagem de si mesma, imagem que deseja conceber com esse filme. De um conjunto heterogêneo mas composto de uma série de recorrências, a cineasta se monta, remonta, se refaz constantemente através do que diz sobre o que viveu e criou e através do que as criações podem dizer por si mesmas ou inseridas nesse conjunto.

Para além de uma narrativa que trate do que a diretora foi e como se tornou o que é (o que o aproximaria de uma conceituação de autobiografia), o filme se volta muito mais para mostrar quem a cineasta é naquele momento e como isso faz com que ela se lance sobre seu passado. Podemos dizer ainda que *As praias de Agnès* nos revela Agnès Varda como ela gostaria que a víssemos, através não somente de uma narrativa constitutiva mas de uma bricolagem de suas impressões e, principalmente, através de trechos de suas obras ressignificados no conjunto desse filme. *As praias de Agnès* surge como uma montagem de uma série de elementos heterogêneos que dizem sobre ela como pessoa e artista, que constituem uma identidade e uma representação de si, aspecto que se aproxima da caracterização de um autorretrato.

Um dos principais elementos que a cineasta mobiliza nessa bricolagem de suas memórias, suas impressões e materiais de arquivo são seus próprios filmes, que ela traz à tona à medida que sua narrativa ou seu comentário se associam imediatamente a determinado gesto, tema ou situação já retratada em sua filmografia. No decorrer desse trabalho, gostaria de promover um percurso por parte dessa obra evocada de modo a retomar e defender a

importância de *As praias de Agnès* como filme que incorpora, tanto na sua estrutura quanto nas temáticas a que se volta, questões que atravessam boa parte da filmografia da diretora.

Imediatamente, um estudo de *As praias de Agnès*, por ter esse caráter que relaciona um olhar subjetivo sobre aspectos de sua vida a questões históricas e temáticas que tocaram sua geração, poderia oferecer uma conexão mais direta somente com os documentários de cunho ensaístico da carreira de Agnès Varda. Mas será interessante observar, nesse itinerário, as reincidências de determinadas questões e elementos em uma variedade maior de filmes, menos obviamente conectados, que a diretora uniu através desse trabalho sobre sua vida e obra. *As praias de Agnès* faz conexões claras mas também improváveis ou simplesmente bastante livres entre o comentário, a vida e a obra da cineasta. Livre exatamente como funciona a mente de Agnès Varda.

Agnès Varda está em cena em boa parte do filme, é sua presença que costura e orienta o percurso por suas memórias, pelos seus arquivos e pelos materiais filmicos heterogêneos que conjuga. Esse estar em cena permanente para falar de si implica que pensemos as peculiaridades do cinema do “eu” da cineasta, dialogando com o debate em torno do tema. Seria uma autobiografia? É possível a autobiografia no cinema ou ela tenderá sempre ao autorretratismo? Trata-se de um falar da vida aliado a um mostrar quem foi e quem é através da própria obra. Questões postas para serem analisadas no corpo a corpo com o filme e que nortearão o primeiro capítulo desta tese em debate com autores como Philippe Lejeune, T.J. Clark, Michel Beaujour, Muriel Tinel e Raymond Bellour.

O segundo capítulo é dedicado a verificar a partir da estrutura de *As praias de Agnès* de que modo a montagem é elemento fundamental para que a autora revele o trabalho mnemônico. A proposta é de relacionar a memória ao debate em torno da mnemotécnica, em que se envolveram principalmente autoras medievalistas como Mary Carruthers, que procuram pensar questões numa longa linha de continuidade para o contemporâneo. Dessa forma, torna-se interessante conectar as especificidades do cinema às especificidades da memória e pensar como são aliados no desafio de retratar o vivido, ou uma impressão dele.

O capítulo está dividido em três partes. A primeira examina um ir e vir dado pela comoção que rege o trabalho de montagem de *As praias de Agnès*, observando também a conexão entre montagem, memória e história presente no filme, a partir da ideia de uma montagem necessária, ou do trabalho de articulação mais expressivo quando a questão é tratar de pontos sensíveis de experiências coletivas em que a autora deseja formular um discurso, um

posicionamento sobre determinado tema marcante de sua história. O exemplo principal será a análise da sequência de *As praias de Agnès* em que a cineasta trata da sua experiência no movimento feminista. Na segunda parte, a questão da mnemotécnica é atualizada com o amparo de teorias sobre o tema e de uma análise da relação que o filme estabelece entre o trabalho da reminiscência e os lugares pelo qual a cineasta passou. Essa observação se desdobra também para uma análise sobre a relação entre gesto da vida e gesto na obra da cineasta na terceira seção do capítulo, conexão revelada em *As praias de Agnès* e que já se mostrava presente em outros momentos da sua filmografia, como em *Jacquot de Nantes*.

O cinema de Agnès Varda pode ser caracterizado pela constante evocação e referências a outras artes. Fotografia e pintura funcionam com frequência como elementos da estrutura, componentes da montagem. Fotografia e pintura também podem ser vistos na obra de Varda como motivação, inspiração, como bagagem que se faz presente. O terceiro capítulo então percorre essas referências de modo a construir uma espécie de tipologia desses contatos entre mídias e do modo como a formação em fotografia e na área de artes plásticas contribuiu para a construção de um cinema impuro, nos termos de Bazin (1991).

O esforço desse trabalho é de partir de *As praias de Agnès* como motivação para uma imersão no universo Agnès Varda. À medida que *As praias de Agnès* nos sinaliza uma referência, uma evocação, não nos demoramos em nos atirar junto com a cineasta no ir e vir do seu pensamento, na sua própria aventura de vida e de criação. Trata-se de um trabalho de análise fílmica em diálogo com o debate sobre a obra da cineasta, com a teoria do cinema, da fotografia e de reflexões mais amplas das ciências humanas, sem perder de vista a aproximação de Agnès: a artista, mulher, cineasta, fotógrafa, brincalhona, falante. O convite aqui é por companhia nesse trajeto prazeroso em um universo colorido, lúdico, emotivo e político em que as conexões estão livres para serem feitas e compartilhadas.

CAPÍTULO I

DIZER EU ATRAVÉS DA SUA OBRA

A presença de Agnès Varda em *As praias de Agnès*

*Alice B. Toklas fez a dela e agora todo mundo fará a sua.
Alice B. Toklas diz e se todos fizerem a deles da maneira como
ela fez a dela.*

(...)

*Mas autobiografia é fácil goste-se ou não autobiografia é fácil
para qualquer um e assim esta será a autobiografia de todo
mundo.*

*Eu estava na rua andando, nós temos que ficar nas ruas
andando o que mais podemos fazer, não gostamos de ficar
sentadas ou em pé pelo menos não por muito tempo assim
temos que andar.*

Gertrude Stein – *Autobiografia de Todo mundo*

*Tudo nos escapa, e todos, e nós mesmos. A vida de meu pai é
me mais desconhecida que a de Adriano. Minha própria
existência, se eu quisesse escrevê-la, seria reconstituída por
mim pelo exterior, penosamente, como a de outra pessoa; teria
de recorrer a cartas, a lembranças de outrem, para fixar essas
memórias flutuantes. Não passam nunca de paredes
desmoronadas, cortinas de sombra. Conseguir que as lacunas
de nossos textos, no que se refere à vida de Adriano, coincidam
com seus próprios esquecimento..*

Marguerite Yourcenar – *Cadernos de Notas de Memórias de
Adriano*

1.1 A VIDA, A OBRA E O EU

Agnès Varda é o tema de *As praias de Agnès*. Sua vida e arte dão forma ao filme de 2008 em que a cineasta, aos 82 anos, decide fazer um exercício retrospectivo que resulte em um dizer sobre si mesma. Ao mesmo tempo, trata-se de um tributo àquelas pessoas que cruzaram seu caminho e foram importantes na sua trajetória. O filme foi concebido através de um entrecortar próprio em que são articulados elementos de caráter heterogêneo: registros atuais da cineasta como personagem e comentadora, fotografias tiradas por ela, colagens de

materiais diversos que se tornam planos, trechos de seus filmes e reencenações de experiências de sua vida. Elementos que vão sendo convocados à medida que o fio narrativo é construído.

Nos trechos selecionados para iniciar esse capítulo, e nas obras mencionadas como um todo, há uma lógica de fragmentação em torno de si que inspira a luz lançada ao filme de Agnès Varda e sua obra. A separação em pedaços diz respeito à forma dada aos textos, aos filmes, e diz respeito também à construção de identidade, assim como sinalizam as obras de Gertrude Stein¹ e Marguerite Yourcenar.

A descrição mínima sobre a estrutura de *As praias de Agnès* nos oferece um desenho que elucida o projeto da diretora. Agnès Varda encontrou um modo de contar a vida em que o seu estar presente é variado, não restrito ao comentário que conduz a narrativa, mas compondo uma costura de tecidos diversos que constituam uma anotação sobre si. Mosaico, colcha de retalhos, bricolagem, são todas palavras que podem nos ajudar a entender o desejo da cineasta, se pensarmos na reunião de uma diversidade de tons, cores, texturas e ânimos escolhida para autorrepresentação.

Agnès Varda está presente como diretora e personagem em registros atuais, comentadora da sua vida, e como aquela que conecta esses fragmentos que a compõe; e também a partir da sua obra, das suas escolhas, da historicidade de suas opções formais e temáticas. Trata-se de uma presença que reside, acima de tudo, no modo como decidiu organizar todo esse material em 2008, nesse esforço de dizer-se e também de enaltecer aqueles que compõem sua formação. A síntese da organização dos elementos do filme oferece então uma hipótese sobre o trabalho de autoinscrição concebido pela artista através da articulação da sua própria presença fragmentada nessas variações. A lógica do fragmento e a conexão dessas partes diversas com um propósito identitário estão no centro desta investigação.

Este primeiro capítulo da tese é o esforço de desenvolver essa impressão inicial trazida por essas várias maneiras de ser Agnès Varda apresentadas pela artista em *As praias de Agnès*. Encontrar esses modos de existência e de ser retratada, e reuni-los em um filme, é uma maneira de dizer “eu” através do cinema. Quais as especificidades, então, do cinema que diz

1 Em entrevista concedida ao jornal *The Guardian* (VARDA, 2009), a cineasta coloca *Autobiografia de Todo Mundo*, de Gertrude Stein, como uma influência na concepção de *As praias de Agnès*. A informação é dada mas não examinada, como muitas vezes é o modo que Agnès Varda sugere ou declara algumas de suas inspirações. Mas não é difícil perceber a conexão no esforço autobiográfico a partir da fragmentação que está contido nas duas obras.

“eu” concebido por Agnès Varda? Que elementos ela mobiliza? Como articula? E de que maneira a forma final dada ao seu filme também é um modo de dizer “eu” ou, quem sabe, o modo central de fazer um comentário de si escolhido pela artista? Guiadas por questões como essas, seguimos aqui em uma imersão na heterogeneidade e diversidade tão apreciada por Agnès Varda e nos caminhos revelados em seu filme, já presentes anteriormente em sua obra como pistas. Assim, a cineasta encontra um modo para falar de si em uma empreitada de teor narrativo e também com caráter de retrato. O trabalho aqui é de investigação de um universo Agnès Varda que *As praias de Agnès* sintetiza.

1.1.1 A artista está presente em sua diversidade: autobiografia e autorretrato

As praias de Agnès nos sugere um trabalho intelectual de investigação e revelação de identidade que deve ser esmiuçado. Os temas da vida de Agnès Varda são abrigados em blocos compostos de materiais heterogêneos, regidos pelo movimento das memórias e das emoções. No início do filme, o comentário sobre a infância, por exemplo, é composto de registros recentes em que a cineasta vai à Bruxelas, a cidade em que nasceu, rever a casa em que viveu com a família na infância e registrar esse contato. A passagem dedicada a falar das experiências quando criança, a ida até sua antiga casa e os elementos diversos para comentar essa passagem da sua vida são exemplares para falarmos da diversidade de materiais necessários para a artista falar de si.

Depois de manter contato com um homem que vivia em sua casa e que logo a venderia, Agnès Varda decidiu ir até lá munida de sua câmera digital para registrar também o percurso, a chegada até a rua, a sua mão que empurra a porta de entrada. Os registros feitos por sua câmera na mão também contribuem para a heterogeneidade de elementos mobilizados na composição de *As praias de Agnès*. O comentário de Agnès Varda se une às imagens da casa.

A cineasta também está presente longe dali, sentada na areia de uma praia enquanto recorda e narra algumas experiências de infância e anuncia aquela visita. E assim os lugares são unidos pelo afeto através do trabalho de montagem e conectados pela presença da cineasta e de suas memórias. Ao mostrar a casa, o comentário une essa experiência a materiais de seus arquivos que tomam a tela: fotografias de família e trechos de filmes seus que dialoguem com a ocasião daquela visita. Ela cita *7p., cuis., s. de b., ... à saisir* (1984), curta metragem que tem

a história centrada no esforço de venda de uma casa. Desprovido de seu comentário, o filme não sugere referências biográficas óbvias, mas Agnès Varda decide falar de aspectos da infância através dele, de trechos do filme que também dizem sobre uma jovem Agnès Varda em formação. O tema do curta e suas imagens compõem um comentário sobre o que a cineasta viveu e como algumas daquelas experiências de juventude constituem e inspiram momentos de seus filmes.

Os caminhos do seu pensamento são desvelados através das conexões intelectuais e afetivas que *As praias de Agnès* estabelece. O tema é a casa, a infância, e Agnès Varda trata de imprimir tempos diversos que comentem o assunto e também a artista que se volta para eles. Fotografias dos anos 1930, um filme seu da década de 1980 e uma Agnès Varda que em 2008 decide reunir tudo isso em um esforço de dizer-se.

Nesse momento do filme, o comentário está centrado nas impressões que a casa em Bruxelas suscita. O percurso é bastante livre. Um vitral decorativo é associado a uma lembrança da mãe da cineasta. Era a ocasião da morte da princesa Astrid, tópico que se mostrou o suficiente para um parêntese bastante vardaniano em que comenta o ocorrido. O que vemos é o seu comentário sobreposto às imagens de arquivo da princesa e algumas revistas antigas sendo folheadas em close.

O contato com a Agnès Varda de sua infância também se dá através de fotografias que a cineasta, já de volta ao cenário litorâneo que introduz o filme, coloca na areia. Momento seguido de um trabalho de reconstituição de uma cena infância que Agnès Varda cria na praia. Ela comenta: “Diz-se que a infância é fundadora, que nos estrutura e não sei quê. Eu não estou muito ligada à minha infância. Não me serve de referência aos pensamentos, não é uma inspiração. Enfim não sei. Sonho com essa menininha de roupa de banho listrada, que também usava esse com alças”. Em uma cena seguinte, vemos duas meninas vestidas com trajes de banho de modelos mais antigos, conforme descritos por ela na cena anterior, enquanto colocam flores de papel pela praia naquilo que anuncia uma espécie de reconstrução daquelas cenas das fotografias. Varda entra em cena enquanto as meninas brincam e diz “Não sei, não sei o que é reconstituir.” Ela se volta para a câmera e entendemos que Varda deseja que vejamos o seu tatear. É como se ela se questionasse diante da câmera: “Devo tentar repetir uma daquelas cenas das fotografias? Sou capaz disso?”

Essa sequência é exemplar da diversidade de presenças que Agnès Varda opera de si em cena. Temos a pequena Varda que existe somente em seus arquivos e nas memórias e a

cineasta que cria em contato com as lembranças e suas lacunas. O seu criar é informado pelo ressaltar das escolhas de seus caminhos. Esse desnudar também é um modo de dizer “eu”. O “eu” da realizadora e de suas opções.

A pequena Varda de seus arquivos e a reconstituição imperfeita. (*As praias de Agnès*, 2008)

Elaborar um comentário cinematográfico em torno de lembranças de infância é um modo de dizer “eu” e vincular a Agnès Varda em formação à cineasta que agora cria e se relaciona com o passado e seus registros. Os vínculos entre a Agnès de várias épocas também estão postos em um momento adiante no filme, em que a cineasta comenta sua passagem pelos Estados Unidos, acompanhada de Jacques Demy. O que vemos é um trecho inteiro do filme dedicado a conectar as experiências vividas na Califórnia na década de 1960 em que estão reunidas cenas de filmes que ela e Demy fizeram, ligados a registros atuais feitos pela cineasta no retorno ao lugar. Lá reencontra amigos e conversa com passantes em Venice Beach.

Um dos amigos é Jimmy Macbride. Agnès Varda comenta: “Realizador independente que conheci em 1968.” A menção ao célebre ano é suficiente para um deslocamento para imagens de seus arquivos que ela relaciona ao seu comentário. Ela não estava em Paris naquele ano e sua relação com a efervescência política é demonstrada através da fala ligada às fotografias de manifestações contra a Guerra do Vietnã, de que participou. “Os Black Panthers se organizaram e eu os filmei.” - diz Varda. Trechos de seu filme homônimo do movimento (1968) tomam a tela. Uma articulação simples que é um comentário sobre seu modo de inserção naquele contexto.

Ainda nos Estados Unidos, em 1981, ela filmou *Murs Murs*, longa dedicado às pinturas de rua de Los Angeles. Filme composto de comentários livres que se sobrepõe aos *travellings* da esquerda para direita de murais diversos. Varda demonstra sua surpresa e

empolgação no contato com as cores e diversidade de temas. A voz e palavras desejam dar conta desse contentamento e do valor a dar àquelas obras. Em *As praias de Agnès*, o filme ganha espaço. Os muros são mostrados, mas dessa vez acompanhados de impressões atuais da cineasta. Uma pintura “feita para agradar os surfistas” é a ponte perfeita para levá-la de novo à Venice Beach, ao contato com seus amigos, no desejo manifestado de fazer um curta-metragem sobre cada um. Seu comentário segue livre e as associações também. Um dos amigos que aparece nessa sequência foi quem apresentou Varda a Jim Morrison, ela comenta. Registros fotográficos e um vídeo de seus arquivos sobre o vocalista do The Doors tomam a tela e se sucedem rapidamente. Um dos materiais gera um “pequeno parêntese na França”, no momento em que Agnès Varda levou Morrison ao set de filmagens de *Pele de asno* (1970), de Jacques Demy.

Na sequência seguinte, vemos um outro pequeno parêntese bastante destoante do que vinha sendo visto até ali. Trata-se de um registro atual da ocasião das filmagens de *As praias de Agnès* em que Varda está acompanhada de seu assistente, Eugène. Os dois estão em um restaurante e são vistos através de um plano e contraplano bastante despreocupado enquanto tomam café da manhã. Varda brinca com as panquecas, coloca uma delas em frente ao seu rosto, mostra a reação cômica de seu assistente. Em seguida, como que pega por um descuido, é mostrada enquanto se limpa molhando um guardanapo na sobra de café na xícara e depois levando ao rosto. O seu comentário menciona que ela havia esquecido que estava sendo filmada, tem um olhar detido, distraído. A decisão de inserção desse modo de presença pareceu algo posterior, do trabalho de montagem, uma escolha na construção desse comentário de si.

“Este é o meu rosto. Eu sou a senhora panqueca”- diz Agnès Varda. (*As praias de Agnès*, 2008)

A constância dos parênteses ressalta um esforço de ligação de materiais e situações

diversas unidas pela existência da cineasta. Parêntese Morrison, parêntese Princesa Astrid, rosto de Panqueca. Aqueles que pareciam parênteses no início se revelam um ritmo que define estrutura de *As praias de Agnès*, filme em que a evocação ao sabor do movimento do pensamento e da reivindicação identitária e autobiográfica nunca deixam de emergir. A impressão é de que Agnès Varda deseja dizer “eu” a partir dessa união arbitrária regida pelo trabalho emotivo de memória, que se constrói alinhado ao trabalho de montagem. Aqui na escrita também elaboramos uma montagem própria de momentos exemplares da articulação de tonalidades e épocas diversas, de modo que o movimento do pensamento de Agnès Varda seja evidenciado.

Diz tudo que lhe vem à cabeça, certo que a coesão de sua personalidade será forte o bastante para manter a unidade do todo. Dá-nos um diagrama de seu eu interior – de que faz parte também sua aparência exterior, tal como vista de dentro.

O conteúdo de sua consciência é a existência de Michel de Montaigne com seu fim inevitável, a morte que aguarda o termo dessa existência. (AUERBACH, 2010. p.19)

A edição brasileira dos *Ensaio*s de Montaigne (2010) é introduzida pelo comentário de Erich Auerbach. Em sua análise, o autor oferece um vocabulário que ilumina o olhar que lançamos sobre *As praias de Agnès*. Como em Montaigne, Agnès Varda oferece a si mesma como meditação em torno do tempo e de sua passagem. Seu corpo presente, falante, sua mente incessantemente criadora e sua trajetória. Informada pela tradição do ensaio, a proposta de Agnès Varda também é de um diagrama de si em que a dinâmica interior-exterior seja esmiuçada através da liberdade dos seus comentários e da crença que, mesmo na fragmentação e diversidade dos materiais que mobiliza, há um movimento consciente da ideia de si mesma que a cineasta deseja mostrar.

A dinâmica interioridade - exterioridade ressaltada por Auerbach, que sabemos ser fruto de uma tradição de pensamento que vem desde Santo Agostinho e firmando-se no pensamento ocidental com a filosofia de René Descartes², deve ser encarada como uma chave de leitura de uma obra que se esforça em dizer “eu” através do cinema.

Essa dinâmica é posta desde as linhas que norteiam sua apresentação na primeira cena

2 O filósofo Charles Taylor aponta, em seus estudos em torno do *eu*, o nome de Santo Agostinho como introdutor da questão da interioridade na história do pensamento ocidental. O autor busca nas rupturas com Platão, e em antecipações de nomes como René Descartes, o ineditismo desse pensamento fundador de uma importante linha de reflexão sobre o *self*. (1997, p. 175-179).

do filme. “Dessa vez, para falar de mim pensei: se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, se abrissem a mim encontrariam praias.” A interioridade das memórias é relacionada diretamente à exterioridade das paisagens. Agnès Varda faz questão de misturá-las em seu comentário poético que desvela afetividade de cenários e encontros. E como uma outra camada, a exterioridade da sua própria imagem colocada em cena. A cineasta é mostrada em um registro atual, inserida nessa paisagem, cercada por uma praia, sob uma luz rosada, em uma convivência desse lugar que é seu entorno mas também conteúdo e cenário das suas memórias. O filósofo Charles Taylor comenta que o voltar-se para si a partir do ideal moderno de desprendimento exige a construção de um olhar exterior para a interioridade, que deve ser examinada e reformada:

O ideal moderno de desprendimento, em contraste, exige uma postura reflexiva. Temos de nos voltar para dentro de nós mesmos e tomar consciência de nossa própria atividade e dos processos que nos constituem. Temos de assumir a responsabilidade de construir nossa própria representação do mundo que, caso contrário, é feita sem ordem e, conseqüentemente, sem ciência; temos de assumir a responsabilidade pelos processos por meio dos quais associações formam e moldam nosso caráter e nossa visão. O desprendimento requer que deixemos de viver simplesmente no corpo ou de acordo com nossas tradições ou hábitos e, ao torná-los objetos para nós, submetamo-los a rigoroso exame e reforma. (TAYLOR, 1997, p. 128)

O “eu”, tal qual constituído nesses moldes da modernidade, encontra as maneiras de conceber a sua própria representação do mundo ou de construir seu discurso particular em torno de si. É nesse caminho aberto que o impulso autobiográfico e autorretratístico estão inseridos.

T.J Clark, em seu texto *Grotesco David com a bochecha inchada: Um ensaio sobre o auto-retrato* (2007), busca compreender as forças que se movimentam guiadas por uma lógica do “eu” em formação no século XVIII. O ponto de partida é o autorretrato de Jacques Louis David no final do século e o caminho para entender a reflexão em torno do “eu” que uma obra como essa propõe. O David de bochecha inchada fita seu próprio olhar e instiga um trânsito pelo pensamento em movimento naquele século em que Jean Jacques Rousseau já havia escrito suas *Confissões* (1764) e, diante disso, Clark se questiona: “O que significa, em 1794, começar a pintar um auto-retrato sobre os auspícios de Rousseau?” (CLARK, 2007, p. 179) Nessa indagação em torno de um campo de forças sobre o tema do “eu”, T.J Clark lança mão de um vocabulário que ilumina a reflexão contemporânea entre “eu” e audiovisual no que diz

respeito a visualidade de uma meditação identitária. Aqui, tomo de empréstimo alguns dos termos utilizados pelo historiador da arte em que ele realça a importância de uma “autoconsciência” diante da imprecisão que caracteriza o “eu”, ou o *self*. Em suas próprias palavras:

Aqui estamos diante dessa entidade imprecisa, ubíqua, o *self*, o “eu” revelado (não seria melhor dizer flagrado?) no ato de interceptar seu próprio olhar. Nem mesmo o gênero da autobiografia parece prometer um acesso tão simples, tão imediato ao instante da autoconsciência. (CLARK, 2007, p. 162)

T.J Clark sugere uma impureza a que devemos nos entregar a partir daqui. Ao observar uma obra de cinema centrada na questão do “eu”, é possível sentir a dificuldade de tratar de autorrepresentação sem relacionar o caráter autobiográfico da obra também ao autorretrato. O objeto de análise de T.J Clark é a pintura do século XVIII, mas se desenha como um estudo delicado dessas possibilidades de olhar para si mesmo e do registro desse olhar. Essa dinâmica nos interessa ao nos lançarmos sobre a obra de Agnès Varda. Trata-se de contar a vida mas também desse olhar sobre o próprio olhar e de suas especificidades. E podemos dizer isso, com alguma segurança, se pensarmos em um elemento recorrente que compõe a estrutura de *As praias de Agnès*: trechos de seus próprios filmes, reorganizados pela cineasta em diálogo com sua narrativa e com os demais elementos na montagem.

O tipo de auto-retrato que me interessa, do qual o de David é um exemplar notável, mostra não só a imagem de uma pessoa que por acaso sou eu – é verdade que há muitos retratos sem uma ambição tão alta -, mas ainda a própria atividade de auto-escrutínio. O que ele ambiciona é registrar o “aspecto” físico do ato de olhar para o próprio rosto – possivelmente num espelho, embora a mecânica do processo possa ser ou não ressaltada – e a conexão entre esse olhar e o movimento de totalização que é (que verbo caberia aqui?) possuir um *self*, ou tomar consciência de si como *self*. O auto-retrato se desenvolve a partir de outra premissa, a de que *ver* é uma atividade singularmente privilegiada: o retrato nos mostra uma pessoa vendo a coisa que ela compreende melhor, ou pelo menos que compreende de um modo inacessível a qualquer outra. (CLARK, 2007, p. 209)

O impulso inicial de *As praias de Agnès* é de encontrar uma “forma cinematográfica para contar a vida”, conforme destacou a cineasta (2009). Há um esforço narrativo no filme constituído através da fragmentação de materiais e de elementos. Trata-se de uma proposta narrativa e também de uma reflexão formal. O impulso narrativo poderia nos aproximar do

tema autobiografia, tão vastamente discutido por nomes como Phillipe Lejeune. Os importantes estudos deste autor estiveram e estão centrados em uma delimitação da autobiografia, nos quais o autor assume sua vocação para uma visão mais estrita e normativa³. Ele se concentra principalmente na problemática da identidade, em que há a máxima proximidade entre enunciador que é também sujeito da enunciação. Para o autor, também é fundamental a questão do “pacto”, em que a autobiografia é entendida como texto produzido sobre a vida de quem escreve mas que se constitui também na relação que se estabelece quem lê, em que se “supõe uma intenção de comunicação, imediata ou diferida” (LEJEUNE, 2014, p. 96).

Para pensar a autobiografia no cinema⁴, Lejeune fez antes um percurso sobre os empregos da palavra ao longo da história quando relacionada com a escrita para, dessa forma, problematizar a transposição de termos para outros formatos.

Existiriam realmente filmes em que o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a sua obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo? A autobiografia será possível no cinema? (LEJEUNE, 2014, p. 262)

Talvez não intencionalmente, em sua indagação, Lejeune tenha nos sugerido uma conceituação possível em que a autobiografia possa ser também pensada no cinema a partir da ligação entre contar a vida e evocar uma linguagem elaborada em suas obras anteriores. A descrição posta em sua questão nos remeteria a uma série de filmes modernos e contemporâneos que poderiam ser investigados e inseridos nessa proposição. Isso nos leva também a pensar *As praias de Agnès*. É uma inspiração.

Em um diálogo com a conceituação de Lejeune, e tendo a provocação do olhar direcionado a si mesmo, que caracteriza o autorretrato na pintura para T.J Clark, nos lançamos aqui em um caminho de impureza em que essas duas formas, autobiografia e autorretrato, convivem.

Não é difícil notar na discussão sobre o tema no cinema que a matriz de boa parte das reflexões feitas vem dos estudos de Michel Beaujour. A maioria das considerações tem o texto

3 Em “O pacto autobiográfico” (2014), podemos acompanhar o percurso feito pelo autor desde a escrita do texto original de mesmo título, de 1975, aos esforços de delimitação que o levaram até a definição de autobiografia como: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2014, p. 58).

4 “A palavra ‘autobiografia’ é elástica. E isso deve ser motivo de alegria, porque esse é um atributo das palavras e ideias que estão vivas” (LEJEUNE, 2014, p. 259)

Poetics of the Literary Self-Portrait (1992) como referência principal pois, mesmo se tratando de uma obra voltada para a construção do autorretrato na literatura, oferece uma série de considerações que contribuem para um entendimento da forma como esse tipo de representação de si pode ser pensado no espectro da linguagem cinematográfica.

Beaujour parte de um incômodo com o modo que o autorretrato é tratado na literatura sempre a partir de um ponto de vista metafórico, como se os autores pintassem uma imagem de si mesmos nos textos. O pesquisador faz um percurso pelos esforços de conceituação do autorretrato e atenta para a constância do caráter “negativo” das proposições. Beaujour acredita que, em geral, remetendo às colocações de Philippe Lejeune, diz-se o que o autorretrato não é. Lejeune define o autorretrato a partir de sua distinção em relação à autobiografia, já que não traz consigo uma narrativa contínua. Michel Beaujour respeita e reconhece a importância dessa proposição e defende que, mesmo com essa lógica “negativa”, essas colocações podem contribuir para o debate. Ainda assim, prefere se posicionar na busca de uma descrição mais específica.

A grande contribuição do autor está em defender que o autorretrato literário está presente não na crença do autor que constrói uma imagem de si ou uma descrição de si somente, mas na ideia que o autorretrato está presente no texto em curso, em seu processo, ou como coloca Beaujour: “O autorretrato é, em primeiro lugar, um objeto encontrado em que o escritor transmite a proposta do autorretratar no decorrer de sua elaboração” (1992, p. 4, tradução minha). Isso nos leva a refletir, pensando o autorretrato no cinema, na confecção do mesmo presente na concepção formal explicitada na própria obra.

Nomes importantes do debate partiram da reflexão de Michel Beaujour, ampliando sua problemática e buscando refletir sobre o formato no cinema. Raymond Bellour contribui ao colocar argumentos de quem tratou das dificuldades em estabelecer essa relação, como é o caso de Elisabeth Bruss e, ainda, do esforço de Philippe Lejeune em ampliar essa noção de autobiografia, mesmo que de modo impreciso, alargando-a de forma a ser pensada também no cinema. Mas a singularidade do texto de Bellour, que interessa particularmente ao nosso estudo, é o modo que, para tratar da autobiografia no cinema, o autor se esforçou em colocar a distinção entre o que seria autobiografia e autorretrato, visto que é uma problemática imagética, de conceitos borrados e difusos em considerações muito mais concentradas na literatura e na pintura. Para Bellour:

O autorretrato se difere da autobiografia pela ausência de qualquer narrativa

contínua. A narração é subordinada a um desenvolvimento lógico, graças a uma compilação ou bricolagem de elementos ordenados segundo uma série de seções, que podemos designar como “temáticas”. Dessa forma, o autorretrato se alinha à analogia, ao metafórico e ao poético bem mais que ao narrativo; ele tenta constituir sua coerência graças a um sistema de lembretes, de repetições, de sobreposições e de correspondências entres elementos homólogos e substituíveis, de tal modo que sua principal característica se manifesta na descontinuidade, na justaposição anacrônica, na montagem.” Onde a autobiografia é definida por fechamento temporal, o autorretratismo aparece como infinita totalidade, onde nada pode ser dado antecipadamente até que seu autor anuncie. (1988, p. 341, tradução minha)

O autor deixa claro, desde o início das suas colocações, que ampara-se em Michel Beaujour para elaborar sua formulação. Beaujour trata da questão colocando que a autobiografia deseja compartilhar a vida, as ações que narra, enquanto no autorretrato o autor é sua obra, ou o aspecto da presença na forma é ressaltado. Tendo esse ponto de partida, Bellour elabora sua distinção entre as categorias principalmente a partir de uma lógica do fechamento e da abertura, da limitação e da exacerbação. A autobiografia estaria subordinada a um desenvolvimento lógico da narrativa enquanto o autorretrato estaria presente no excesso para além de questões determinadas pela trajetória ou ordem. Para exemplificar o que menciona, Bellour traz à tona o filme *Nostalgia* (1971), de Hollis Frampton, em que são colocadas em cena fotografias tiradas pelo próprio diretor, que em seguida acompanhamos serem queimadas até virarem cinzas.

Para Bellour, o filme “se apresenta como uma autobiografia consumida e reduzida a um autorretrato minimalista onde só resta um traço negativo, a cinza” (1988, p. 344, tradução minha) Colocada assim, a distinção proposta por Bellour nos leva para um caminho em que possamos perceber em uma mesma obra momentos autobiográficos com presença de autorretratismo, ou uma tendência ao autorretratismo quando se trata de autorrepresentação através do audiovisual.

A hipótese lançada sobre *As praias de Agnès* é a da convivência dessas duas formas, existentes na relação entre o fechamento da narrativa (que poderia ser entendido como inevitável ao se tratar de um esforço não tão detido, mas demonstrado de abarcar o período de uma vida) aliado à abertura fruto da liberdade de criação e evocação da autora para falar de si na constante mobilização de fragmentos de seus filmes. A minúcia teórica que toma espaço aqui nesse momento está relacionada muito mais ao que as definições explicam e caracterizam do que puramente a escolha para um modo de denominação.

A convivência e a impureza das definições nos ligam ao interesse de Michael Renov em

ao trabalhar a autobiografia no cinema através de um viés mais amplo, em que procura borrar, ou até suprimir, as diferenças por vezes sutis entre diários, ensaio e autobiografia que ocupam grande parte dos estudos dedicados ao tema. E, assim, o autor prioriza a categoria que estabelece como “nova autobiografia”, em que aproxima essas denominações no que ele chama de “autobiográfico” em sua forma adjetiva, “que evoca a atividade de auto-inscrição compartilhada por todos” (RENOV, 2004, p. 106, tradução minha).

A hibridização proposta por Renov acrescenta um caráter histórico às observações sobre a autobiografia no cinema, em que refletimos sobre qual seria o seu formato no final do século XX e início do século XXI. A resposta certamente não se encaixaria nas categorias antes propostas por Lejeune, e ele entendeu isso estendendo seus estudos para outros meios de expressão do “eu”.

São formas novas, novíssimas de autoinscrição, mas que estudos já feitos nos ajudam a caracterizar. É o caso de Muriel Tinel (2006), que mesmo não optando por uma concepção terminológica híbrida oferece uma cuidadosa visão para uma observação de elementos autorretratísticos em uma obra.

Muriel Tinel parte de um esforço claro de delimitação da presença do autorretrato no cinema, ou de cinema como possível lugar de criação de autorretrato, partindo do inevitável contato com uma bibliografia relacionada à pintura e à literatura, em que emerge a necessidade de distinção. A autora demonstra estar consciente das confusões comuns ou da inconstância conceitual e busca analisar o autorretrato no cinema a partir das especificidades das duas formas:

Primeiramente, por se tratar da questão de representação da imagem de si, nós podemos estabelecer que o autorretrato tem seu lugar no cinema quando o realizador aparece de uma maneira ou de outra através da imagem ou do som, isto exclui os filmes em que o autor se projeta sob os traços de um alter ego. Em segundo lugar, estabelecendo-se no campo das obras íntimas ou em primeira pessoa, o realizador se expõe em seu filme sob sua própria identidade, isto que exclui, à priori, os filmes em que o realizador interpreta um dos personagens de ficção. Em terceiro lugar, ao contrário da autobiografia e do diário filmado, o autorretrato não é uma narrativa de vida (seja retrospectiva ou contada no dia-a-dia), mas uma autorrepresentação do artista no instante mesmo de seu ato de criação. Ou seja, no momento em que é feita se coloca para ele a questão do seu trabalho e de sua relação com ele. (TINEL, 2006, tradução minha)

É em *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997) que Muriel Tinel encontra um

exemplo satisfatório para ilustrar o que quer defender. Ela observa o esforço formal da cineasta belga de se colocar em cena não somente como presença frente às câmeras mas através de sua filmografia, ao inserir trechos de vários de seus trabalhos no cinema na concepção deste filme. Ao mesmo tempo ressalta a importância da ordem escolhida, ou seja, da montagem cinematográfica, que diz muito sobre seu processo de criação.

Em *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, vemos logo no início a cineasta em seu apartamento, questionando-se sobre a feitura deste filme para a série *Cineastes de notre temps*. Akerman está sentada em uma cadeira, em um plano aberto, em que também está posicionado seu cachorro. O ambiente é visto com certa profundidade. Passamos a ver Akerman enquanto fala das possibilidades que a confrontaram para a feitura desse projeto, e a câmera vai dessa abertura a um plano mais fechado, principalmente quando o tema se afunila para as narrativas de vida que envolvem o processo de criação.

A decisão estética de Chantal Akerman, que se configura como a segunda parte do filme, é de elaborar uma montagem com trechos de seus trabalhos que contribuam para a confecção de um autorretrato em que o próprio organizar/montar dá conta desse “inserir-se na obra” como imagem, ou como cinema.

Uma cartela vem precisar os títulos escolhidos, por ordem de aparição, e os títulos rejeitados. Constata-se então que a ordem cronológica da filmografia não é absolutamente respeitada, e que a montagem, em si mesma, não tem nenhuma pretensão narrativa. Parece então que esta escolha não responde a nenhuma lógica precisa, em todo caso não a uma lógica frontalmente autobiográfica. (TINEL, 2006, tradução minha)

A ordem e a escolha não se mostram autobiográficas, mas parecem ser regidas por temas e questões recorrentes na obra da cineasta, como os deslocamentos espaciais, ou as distâncias; o registro cotidiano através da repetição e o olhar voltado para experiências juvenis de inadequação.

Muriel Tinel se esforça para excluir a autobiografia da construção autorretratística mas, ao refletirmos sobre a singularidade de Varda, que articula suas arbitrariedades de modo a construir uma narrativa que dê a dimensão da sua trajetória e que seja ao mesmo tempo um comentário em torno da sua obra, a impureza se impõe e é bem-vinda. E isso incide sobre a nossa reflexão, sugerindo um olhar em busca dos elementos mobilizados nessa escrita de si. Agnès Varda convoca a sua presença, a sua voz, o seu cinema, aqueles por quem ela sente apreço e deseja celebrar de modo a dizer quem ela foi e porque se tornou quem é. E dizer

quem é, para uma cineasta, é inserir na forma filmica esse dizer-se, é se autorretratar, não somente filmando-se mas ressaltando seu modo de proceder. Trata-se da busca de um jeito de ser Varda possível de ser observado em várias dimensões, formando um conjunto que compõe uma identidade.

1.1.2 Colocar-se em cena

As praias de Agnès se inicia com Agnès Varda presente de corpo inteiro, andando em marcha ré em uma praia sob a luz rosada do que pode ser um amanhecer ou um anoitecer. Em cena, a cineasta comenta: “Faço o papel de uma velhota, roliça e tagarela, que conta sua vida.” Os passos dados sobre as pedras e a areia seguem o ritmo das palavras que Agnès Varda pronuncia. Ela encara a câmera, se dirige em direção a ela, enfatiza seu comentário sobre a importância daqueles que encontrou em sua trajetória e anuncia sua proposta para esse filme em torno de si, das pessoas e dos lugares que a inspiram.

Contar a vida é uma escolha, colocar-se em cena através de imagens atuais também. Nessa empreitada de teor autobiográfico e autorretratístico, a diretora fraciona sua presença em possibilidades que ela se esforça em ressaltar através da estrutura do filme. Agnès Varda é seus filmes, suas fotografias, os trabalhos com instalações, ela também é essa mulher de 82 anos em cena que tem a vida reencenada em momentos da infância e da juventude. Em *As praias de Agnès*, como em demais obras de caráter documental da sua filmografia, Agnès Varda é o volume dado a sua voz e é também o texto pronunciado.

(*As praias de Agnès*, 2008)

Por todo o filme, Agnès Varda se multiplica através das possibilidades de colocar-se em cena. O mesmo movimento já podia ser observado na radicalidade bem humorada da sua

instalação “Batatutopia”, de 2003, em que articulou sua própria imagem vestida de batata aos três telões com registros de batatas em formato de coração, e outras formas variadas do tubérculo.

Agnès Varda circulou vestida de batata pela instalação na Bienal de Veneza e o episódio está presente através de imagens de arquivo em *As praias de Agnès*. Vemos registros da ocasião do evento em que a artista circula entre as pessoas ao passo que ouvimos seu comentário: “Para atrair visitantes, eu passeava vestida de batata falando apresentando as variedades deste modesto tubérculo. Quando fui embora, substituíram a minha cabeça por uma foto, um gato, um azulejo... ou um mosaico.” Tudo é mostrado em *As praias de Agnès* através de uma tela dividida em que os momentos batata de Agnès convivem com registros de batatas em formato de coração, remetendo à experiência de quem visitou a exposição.

A batata Agnès e outras possibilidades figurativas. (*As praias de Agnès*, 2008)

O mosaico mostrado no final dessa sequência teria sido “o seu primeiro autorretrato oficial”, este que a cineasta faz questão que vejamos nesse mosaico em maior escala que é *As praias de Agnès*. Mais uma vez a dinâmica do olhar que fita o gesto de se voltar para si está posta diante de nós. E a imagem do mosaico se revela profícua se pensarmos os pedaços que Agnès Varda une para formar essa imagem que ela vê de si mesma. Uma batata, um gato, uma mulher bem-humorada que deseja falar de batatas em formato de coração e que para isso se veste como uma. Trata-se de um esforço em variar esses olhares possíveis sobre si como modo de formar um todo que a diga e a comente.

A chave da autoconsciência que autores como Charles Taylor e T.J Clark trataram é relevante para observarmos a maneira como Agnès Varda acorda consigo mesma essa imagem que deseja conceber de si. As reflexões sobre a história do pensamento e da arte podem informar o cinema que diz “eu” ou a dimensão cinematográfica desse esforço. A leitura feita a partir do conceito *auto mise-en-scène* de Jean Comolli em *Ver e Poder: A inocência Perdida* (2008, p. 81-85), que tem matriz nos estudos e proposições de Claudine de France (1998), se mostra oportuna nessa direção. O autor aborda a relação daquele que é filmado com esse processo de realização, compreendendo de forma consciente e inconsciente que, no ato de ser filmado, há um endereçamento, há uma leitura de si que encontrará quem registra e é espectador.

Se seguirmos numa observação da introdução de *As praias de Agnès*, percebemos que Agnès Varda detalha suas escolhas, ritualiza seus movimentos ressaltando a construção que faz de si e a importância dela antes que nos mostre qualquer narrativa ou comentário sobre a vida e obra. Ainda em uma espécie de apresentação na primeira parte do filme, junto da equipe, Agnès Varda organiza uma série de espelhos na areia de uma praia, até ali também indefinida. A câmera acompanha o seu ir e ver entre cortes em que a cineasta posiciona com suas/seus colegas espelhos de tamanhos e formatos diferentes. A certa altura, o lenço vinho/bordô, que tem a mesma cor do seu casaco, ameaça cobrir seu rosto por causa do vento. Agnès Varda enfatiza esse movimento ao posicionar o lenço frente a sua face. “Era assim que queria o retrato. Essa era a minha ideia,” comenta a autora. O desejo de como gostaria de se colocar em cena é manifestado como imagem e como comentário, e dessa junção emerge um registro atual de si, de seus desejos e de suas intenções como artista. É como se fosse necessária essa informação sobre a vontade de ser filmada por lenços para que ela pudesse seguir.

Observemos também uma sequência posterior. Mais uma vez o cenário é de uma praia, dessa vez mais amplamente iluminada pela luz natural. A cena é iniciada por uma panorâmica da esquerda para direita que percorre essa paisagem de areia e mar. O movimento nos leva até a imagem atual de Agnès Varda vista em um plano médio, vestindo tons mais claros, terrosos, encarando a câmera. A cineasta movimenta seu corpo como se sentisse a presença da câmera, que antes enquadrava a praia e agora se concentra em sua presença. Nesse momento do filme, o enfoque é dado para as rotas de mudança da diretora e da fuga da família durante a guerra, o que os levou até a paisagem litorânea de Sète.

O rosto coberto propositalmente pelo lenço. (*As praias de Agnès*, 2008)

Trata-se de um momento emblemático porque revela a conexão entre as *mise-en-scènes*: aquela pensada por Agnès Varda para seu filme e aquela que é fruto da sua presença, em um detalhe que revela a sua consciência do processo de registro e, até mesmo, do seu resultado.

Agnès Varda olha para câmera e caminha em sua direção. Ela recita palavras carinhosas sobre Sète, e tem um olhar comovido. Com um cenário litorâneo ao fundo, a cineasta passa a andar de costas de modo a comentar o regresso àquela praia à medida que faz considerações como: “em marcha ré como todo esse filme, como todo esse filme.” Há na cineasta muitas vezes o desejo de ser literal sobre sua empreitada. Ela está incessantemente a voltar e a ser afetada por esse retorno. Esse comover resulta nessas escolhas formais em que a artista combina o movimento dela em marcha ré a essa paisagem constituinte em que comenta, dispõe seu olhar, voz e gestos para demonstrar a importância desse movimento no

filme. Assim como na sequência inicial, há nessa passagem o mesmo impulso denotativo e bem-humorado da autora. Voltar como um movimento do filme e como um movimento do seu corpo em cena, algo que ela ressalta uma vez mais em diálogo com os ambientes.

A cena acima descrita ainda faz parte do início e ela segue com esse propósito enfático de inserir seu corpo atual num cenário do seu passado, sob o pretexto de voltar. Corpo velho, lugares da juventude e de hoje, do filme de hoje. Não só seu corpo, como seu comentário se carregam do volume que indica a afetividade com que se relaciona com aquelas paisagens.

Na trajetória pelas praias da sua vida, Agnès Varda monta em uma delas um universo bastante particular. A cineasta a enche de cores com trapezistas que rodopiam de lá pra cá enquanto vemos ao fundo a água do mar. E fragmenta esses movimentos ao congelar algumas dessas cenas no meio dos saltos, no momento em que as mãos de uma e outro trapezista se separam e são lançados no ar.

Agnès Varda se junta à cena. Passamos a vê-la junto das mulheres e homens que trabalham no trapézio enquanto faz uma pose de apresentação parecida com a da trupe. Ela está vestida com um vermelho que forma um conjunto com o dos demais artistas. Esse é o ponto de partida para voltar a falar de si. Ouvimos sua voz *off*: “Nos meus devaneios de adolescente, imaginava partir com o circo.” Não é o único de seus devaneios que a autora traz para o filme. É um modo de dizer o quanto suas quimeras a constituem e ajudam em um entendimento dela como mulher e artista. A Agnès Varda que a cineasta deseja que vejamos veste-se de batata, pode ter seu rosto substituído pela imagem de um gato e também pode aderir ao colorido de artistas do trapézio.

Unida aos artistas de circo. (*As praias de Agnès*, 2008)

“Hoje criei imagens que me habitam há muito tempo”, ela diz. Uma delas é a de uma baleia, fruto de uma história ouvida por ela enquanto fazia as aulas de Gaston Bachelard na Sorbonne, e que nunca a largou. E é essa imagem de memória que o filme nos mostra. Seguindo nas construções extravagantes em cenário praiano, vemos uma baleia em tamanho natural montada com papel e material plástico preto, bastante rústica. Dentro dela está Agnès Varda em um interior bastante particular cercada de tecidos coloridos. Sua vestimenta se confunde com esses tecidos da decoração. Enquanto se abana com um leque, nos conta também do prazer de estar dentro daquele bicho forjado, na praia.

Ao passo que reflete sobre a história contada pelo filósofo, o olhar de Agnès Varda revela um momento de interioridade em que demonstra a busca de algo, de um sentimento daquela ocasião, alguma coisa do que ela foi. Algo que se repetirá no decorrer do filme, reforçando seu caráter de procura em que a autora busca tornar exterior ou visual essa busca.

A baleia. (*As praias de Agnès*, 2008)

Em seu filme de vida e trajetória, ela imagina e cria como uma artesã esses elementos, faz parte deles. São as praias, os lugares, as casas e museus de onde a cineasta toma como ponto de partida e também essas imagens bastante íntimas que guarda do seu passado, ou de alguma sensação do seu passado. Tudo isso é material para que nos traga uma impressão de si mesma. Um encontro da Agnès de hoje com a de ontem, ou as várias mulheres de ontem, frente às câmeras.

Uma das imagens utilizadas por Erich Auerbach, para falar de Michel de Montaigne, é a de uma coesão interior face ao perigo constante de deparar-se com a morte. Essa dimensão da finitude, como um impulsionador de uma reflexão em torno do “eu”, alimenta o olhar que

lançamos aqui:

Montaigne sente-se viver, percebe-se, embebe-se de sua própria existência. O perigo sempre iminente de deparar com a morte dá-lhe uma magnífica coesão, solda-o internamente, e faz com que se sinta à vontade em si mesmo. Impede, além disso, que suas forças se dissipem, e atualiza constantemente suas características mais pessoais. Aquilo que Montaigne é, ele o é em vista da morte. (...) Encontra-se, porém, sempre concentrado e aguerrido, não para fazer ou obter alguma coisa, mas para existir. Os Ensaaios são apenas um dos sintomas da sua existência. (AUERBACH, 2010, p. 23)

A imagem da soldagem interna de Auerbach se oferece como sugestão para pensarmos o esforço dessa coerência interior a ser demonstrada audiovisualmente através do filme *As praias de Agnès*. Aquilo que Auerbach chama, na introdução dos *Ensaaios*, de “autoconsciência leiga” de Montaigne aqui é revelado através de uma autoconsciência cinematográfica, direcionada a encontrar nas ferramentas do próprio cinema um modo de conceber uma representação coerente de si mesma na fragmentação e diversidade que compõe o movimento do livre pensamento da artista – e não esqueçamos, a partir da fragmentação e diversidade que compõe a própria arte cinematográfica. O tema da morte é uma constante, e como em Montaigne, as perdas e a própria finitude da cineasta são elementos impulsionadores e constituintes do seu dizer-se.

A diversidade da presença de Agnès Varda em cena está relacionada com o ir e vir proposto pelo trabalho mnemônico da artista, o que faz com que, por exemplo, lá pela sua metade, o filme nos leve à sequência da exposição de fotografias feitas por Agnès Varda de atrizes e atores do *Théâtre Nationale Populaire*. Ela comenta sobre a importância daquela experiência de trabalho e convivência, da falta que sente daqueles que já se foram. Nomes importantes como Jean Vilar, Gérard Philipe, Philippe Noiret.

Enquanto percorre o local da exposição, e são mostradas muitas das fotos de companheiras e companheiros de Varda na época em que trabalhava no TNP, a cineasta alterna grande emoção e um certo despojamento. A câmera a acompanha de perto enquanto relata algumas lembranças e impressões do contato com aquelas pessoas retratadas. Seu olhar quase não se volta para câmera, algo que demonstra muito mais uma dimensão de procura interior profunda para que possa dela emergir uma interlocução.

Na sequência, Agnès Varda optou por colocar em cena a câmera que a filma em close. Criou assim uma alternância entre planos mais abertos da exposição - nesses momentos a segunda câmera está presente em cena bastante próxima dela – e instantes mais detidos no seu

rosto e olhar ao falar das pessoas com saudade.

As fotografias dos que já se foram e a comoção. (*As praias de Agnès*, 2008)

O depoimento sobre os amigos do TNP leva a diretora a falar da perda de Jacques Demy. “Não há morte que não me lembre a dele,” diz com a voz embargada. Tanto os amigos quanto Demy motivam em Agnès Varda um ritual solene em que a diretora lhes dedica begônias. Na sequência da exposição a vemos enquanto as espalha pelo chão em homenagem à memória dos que já se foram, daqueles que ela queria bem. Na sequência seguinte, vemos o túmulo de Jacques Demy e somente a mão de Agnès Varda segurando, mais uma vez, um ramo de begônias rosadas. As flores conectam os planos. O gesto de lançá-las também

Trata-se de um trabalho de extrema interioridade que a autora se esforça em tornar superfície, ritual, imagem, encadeamento entre narrativa e gesto. Gestos provocados por suas lembranças e as impressões.

Flores para Jacques Demy. (*As praias de Agnès*, 2008)

Nessa sequência, vemos mais uma vez o olhar fugidio de Agnès Varda. Algo remonta aos momentos de extrema interioridade, revelados através da câmera. Além dos olhos, as mãos indicam uma procura, uma distração profunda a ser explicitada nesse momento do filme tomado pela saudade.

O comentário gira em torno da vida dividida com Jacques Demy, a casa, a filha e o filho, o colorido. O grão da voz da cineasta se caracteriza pelo esforço de salvar memórias e presenças. “Esse pátio agora tão amoroso, nem Jacques nem as crianças conseguiriam imaginar em que estado o encontrei em 1951.” O lugar ocupa espaço importante no filme para que a autora comente a trajetória de um ambiente antes inabitável, que ela então recuperou, coloriu com materiais e vivências. É um espaço relevante de construção também performática em que a autora se conecta ao espaço, se movimenta por ele enquanto o enche de suas palavras sobre suas experiências.

O trabalho de montagem da sequência está estruturado de forma a conectar imagens atuais de Agnès Varda em um cenário que representa a sua casa conforme a encontrou, aos materiais de arquivo da autora que se relacionem com o ambiente. Entre eles, estão principalmente fotografias de amigas e amigos que a visitavam, e que acompanhamos junto do seu comentário saudosos.

A casa antes do colorido se tornou cenário.(*As praias de Agnès*, 2008)

Ela nos convida a transitar pelo espaço, mostra alguns dos seus objetos de decoração que passam a ser também objetos de cena. Um deles é uma moldura com um espelho no centro. Vemos primeiro Agnès Varda refletida no espelho e depois, ao virá-lo, passamos a ver a cinegrafista.

“Pus um espelho na moldura e o usei nos filmes. Se queremos olhar para os espectadores, temos de olhar para a câmera”, comenta Agnès Varda enquanto coloca o espelho em cena a refletindo, em seguida girando-o em direção ao público. Essa sequência sugere que

se trata de um momento do filme em que há um desnudamento de uma estratégia de contato entre cineasta e espectador(a). Ela sai de cena para que o espectador olhe direto para a câmera, mas quem almeja esse encontro de olhar é a própria Agnès Varda. E ela explicita assim sua estratégia, ou o recurso fílmico para atingir esse efeito.

Olhar para o espelho e encarar a câmera. (*As praias de Agnès*, 2008)

O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro. Portanto, a câmera é visível para quem ele filma. Ela se inscreve no quadro do meu campo visual como o sinal do olhar do outro para mim. (...) Como o olho está no quadro, o olhar está no filme, olhar do cineasta e olhar do espectador. Colocar em cena é ser colocado em cena. (COMOLLI, 2008, p. 81-82)

A multiplicidade que o ato de “colocar em cena” representa em *As praias de Agnès* é perfeitamente traduzida pela investigação de Comolli em torno da *auto mise en scène*. Nos dois planos seguintes, está colocada primeiro uma câmera voltada para nós espectadores, dessa vez não refletida, e logo depois um plano em que Agnès Varda tem seu olhar para a câmera congelado em um frame. Sua imagem em *close* é vista sobreposta de imagens da casa/cenário em reforma.

Há momentos em que os olhares para câmera de Agnès Varda no filme são mais frágeis, menos duradouros, e congelar um desses instantes pode dar a dimensão do comprometimento do seu relato ou do seu tom comovido para falar de si e dos lugares e pessoas que lhe foram importantes. A autora opera de maneira a sublinhar o contato ou o acordo que sedimenta. Olhar para câmera, quebrar essa parede, expor os caminhos também está constituído de um aspecto identitário.

O comentário sobre a casa e o olhar para a câmera. (*As praias de Agnès*, 2008)

Assim a história do século que inventou o cinema moderno e uma das formas por excelência deste novo cinema, a que transgride, que permite ver o inédito: o olhar para câmera mostrado por Rossellini ou Resnais em meados da década de 1950 nasceu em 1945, quando câmeras e aparelhos fotográficos captaram o horror de “mortos vivos saindo do quartel, com um olhar exorbitante. Além das quedas”. Este olhar, tão frontal que nos petrifica, levará quase dez anos antes de passar de documento para a ficção e que forje uma parte do cinema moderno que eles interferem na própria *mise en scène*. (DE BAECQUE, 2008, p. 20, tradução minha)

Do comentário de Antoine de Baecque interessa, para além do aspecto histórico, o caráter de intervenção e de suspensão que um olhar para câmera acarreta na *mise en scène* de um filme de ficção. Agnès Varda se interessa por essa possibilidade e encontra no congelamento desse olhar chance de chamar a atenção para esse gesto. O aspecto identitário também é reforçado pelo seu comentário. “Eu estou sempre olhando para a câmera,” comenta. Trata-se da reiteração de um procedimento que diz respeito ao seu modo de fazer cinema.

Estar em cena e construir camadas de imagem e significado aliadas à sua própria imagem é que o faz a cineasta nesse momento de *As praias de Agnès*. Em *Jane B. par Agnès V.* uma construção como essa já havia sido proposta. Quem está no centro da questão no filme de 1988 é Jane Birkin. Conforme anuncia o título, mesmo que a atriz e cantora seja central, a presença de Agnès Varda também é conteúdo do filme, informando sua *mise en scène*.

Em uma das cenas iniciais, Jane Birkin é entrevistada por Agnès Varda em um restaurante. Vemos somente parte do cabelo de Varda que está de costas e atrás de uma coluna, enquanto Birkin ocupa boa parte do plano. A cineasta questiona a atriz sobre uma recorrência: o fato dela não olhar para a câmera enquanto fala. Jane Birkin passa então a olhar, e vemos somente seu rosto no plano. Em seguida, é a imagem da própria lente da câmera que vemos tomar a tela. Ainda sobre o questionamento feito por Agnès Varda, Jane

Birkin diz: “É muito pessoal.” Ao mesmo tempo, atende ao pedido da cineasta e olha para câmera, ou dirige seu olhar também a nós.

(*Jane B. par Agnès V.* 1988)

Essa sequência funciona como uma pista para a proposta de Agnès Varda ao olhar para a câmera em *As praias de Agnès*. Ou ainda, o olhar para a câmera em *As praias de Agnès* seria como uma resposta tardia ao questionamento que fez para Jane Birkin no filme de 1988. Birkin procura não fazê-lo e Agnès Varda encontra nesse gesto atual uma possibilidade para falar de seu trabalho de criação e sobre o que colocar-se em cena implica para ela. Agnès Varda nos encara constantemente quando está em cena. O encontro com Jane Birkin, pela diferença, foi um modo do comentar isso e em *As praias de Agnès* essa reflexão é reiterada.

1.1.3 A catadora que leva consigo uma câmera

Encarar a câmera e refletir sobre a imagem que constrói de si em cena é tema também de *Os catadores e eu*. Ao perseguir um gesto através de pessoas e representações, Agnès Varda comenta seu ofício e um modo de viver com suas especificidades no mundo contemporâneo. Catar como gesto, catar como imagem ou como construção de uma iconografia de sua própria obra. Catadoras retratadas por Jules Breton. Catadoras e catadores dos dias de hoje, solitários, acompanhados por ela e sua câmera digital. A certa altura desse filme, Agnès Varda sai em busca de um quadro de Breton no Museu de Arras. A cineasta procura algo muito específico nessa pintura, um raro momento de uma catadora registrada sozinha. É o gancho que Agnès Varda precisa para falar de si como alguém que também trabalha a recolher. “Há outra catadora nesse documentário, sou eu”, diz.

Em mais um gesto de denotação, Agnès Varda se aproxima fisicamente dessa pintura

retratada. Repete a pose. Elabora um fundo decorativo com tecido e se posiciona na frente dele também segurando um farto ramo de trigo, conforme na pintura original. Primeiro a vemos em um plano aberto do conjunto imitação e tela. Depois em *close*, olhando para câmera. Em um corte, sua ferramenta para colher entra em cena, a câmera virada para o espectador, conforme viria a fazer no trecho destacado de *As praias*. Só que em *Os catadores e eu*, a câmera que se vira é uma mini-DV, pequena, portátil, empunhada pela autora que também nos olha.

A câmera digital desde o início do filme é colocada como ferramenta que se revela mais adequada para a artista em seu esforço autorretratístico. Enquanto dirige o aparelho para si, a cineasta comenta que o suporte digital possibilita “efeitos estroboscópicos, efeitos narcisistas e até mesmo efeitos hiper-realistas”. Após apresentar os recursos que a interessam na câmera digital, Agnès Varda trata de colocá-la numa proximidade radical. Mostrando seu rosto, enfatizando nos seus cabelos brancos que ela penteia e mostra em *close* enquanto comenta sobre a dureza da passagem do tempo. Ela se refere a isso como a “velhice amiga”, revelada nos cabelos embranquecidos e através de sua mão que ela faz questão de filmar enquanto segura a câmera com a outra.

A partir daí passamos a conhecer catadores e catadoras na diversidade do seu gesto. Agnès Varda viaja pela França enquanto recolhe depoimentos, ao passo que também registra cenas em paralelo de colheitas feitas por máquinas. O primeiro lugar de sua parada é a cidade de Beaune. A cineasta também é vista no gesto de catar, muitas vezes segurando sua câmera digital com uma das mãos enquanto recolhe alguma coisa do chão ou de uma árvore. Depois de uma longa seção dedicada aos catadores e aos seus depoimentos, ela retorna o movimento para si, para o seu olhar lançado também sobre aquela cidade. “Beaune para mim é, sobretudo, *Les Hospices* e a magnífica pintura de Van der Weyden.” Um comentário corriqueiro mas que mais uma vez relembra a subjetividade daquela que se lança sobre aquele tema, sobre a mulher que chega àquela cidade. Ela está em busca de um modo de vida mas está sujeita à distração sensível que costuma dar o tom heterogêneo dos seus trabalhos.

Catar usando a câmera. (*Os catadores e eu*, 2000)

A proximidade oferecida pela câmera digital. (*Os catadores e eu*, 2000)

Nesta colheita de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação⁵. Em sentido figurado, catar é uma atividade mental. Catar fatos, catar atitudes, catar informação. Para mim, que tenho uma memória fraca, são as

5 Referência à legislação francesa sobre catar que ela também insere no filme a partir de um comentário bem humorado em que vemos juízes e advogados em meio a uma colheita.

coisas que recolho que resumem as viagens que faço. Quando voltei do Japão, trouxe na mala coisas que catei.⁶

Ela comenta enquanto vemos paisagens em movimento através da janela de um carro. Trata-se de uma reiteração constante do movimento de se lançar ao mundo que se volta para ela mesma em paralelo a uma série de posturas definidoras de si em relação à vida.

Na volta de uma viagem a Tóquio a acompanhamos em uma passagem por sua casa em Paris. Sequência que divide o filme ao meio demarcando uma primeira seção mais voltada ao campo, abrindo caminho para o retorno à cidade e também ressaltando seu projeto autorretratístico. A casa em si contém elementos evidentes de identidade que Agnès Varda deseja que reparemos. Tudo é mostrado com bastante proximidade e atenção para detalhes do seu universo: os gatos, as plantas, a paleta de cores com predominância do tom avermelhado bordô que ela tanto aprecia e também as infiltrações no teto que, como ela mesma diz, até gosta. “É como uma paisagem e uma pintura abstrata”. Um dos pedaços da parede mofado é enquadrado pela artista e ela associa a algumas pinturas que podem ser aproximadas nessa relação inusitada. Trata-se de uma série de movimentos que enfatizam a subjetividade desse olhar, e sabemos que a subjetividade evidenciada nada mais é que um retorno a si.

Nessa passagem, a referência à procura de um registro radical de si é clara. Ao mexer nas suas correspondências, ela encontra algumas reproduções reduzidas de quadros de Rembrandt. Dentre as que vemos em grande proximidade está o autorretrato do artista. Confrontada por esse autorretrato encontrado, ela propõe o seu próprio, aquele em que é possível filmar uma mão enquanto segura sua câmera com a outra. À medida que contempla sua mão em sua humanidade - suas linhas, rugas - Agnès Varda segue seu livre comentário em torno dessa imagem que constrói de si. A mão sobrepõe Rembrandt e temos diante de nós duas materialidades registradas pelos próprios artistas. A mão de Agnès Varda salva pelo seu instrumento câmera e o rosto de Rembrandt por suas cores e pincéis. *Os catadores e eu* é um filme de investigação de materialidade em um amplo espectro que vai dos frutos dados pela terra a serem catados, vendidos, dispensados, às peles, às mãos e rostos, com enfoque principal para a fisicalidade da própria artista ao mostrar-se.

6 Voz over do filme *Catadores e eu*.

Duas camadas de autorretrato (*Os catadores e eu*, 2000)

É bastante centrada na própria cineasta também a pequena narrativa em torno do relógio sem ponteiros, encontrado em uma saída noturna de Agnès Varda com o compositor de algumas de suas trilhas e também catador urbano, François Wertheimer. O relógio sem ponteiros que o colega rejeita é o ponto de partida para mais uma vez a narrativa girar em torno do tempo e sua passagem e de como ele recai sobre ela e sobre suas reflexões. Em alguma medida, o relógio sem ponteiros também é um modo de relacionar a passagem do tempo com o modo como a cineasta se coloca em cena. Algo central em *Os catadores e eu* que desemboca na reflexão centrada na sua própria trajetória em *As praias de Agnès*. Desde os anos 2000 de *Os catadores*, até 2008 de *As praias*, a existência e o peso dos ponteiros é inevitável, essa relação conecta os filmes e sintetiza a investigação que a cineasta faz de sua própria imagem em seu cinema. Trata-se de uma meditação de si, frente ao tempo, suas marcas e suas contingências.

1.1.4 O grão da voz da cineasta

Embalsamamos nossa palavra, como uma múmia, para fazê-la eterna. Porque é mesmo preciso durar um pouco mais que a própria voz; é preciso, pela comédia da escrita, inscrever-se em algum lugar.

Roland Barthes

Na introdução do seu *O Grão da Voz*, Roland Barthes centraliza a palavra e desmembra as suas possibilidades na fala e na escrita. Esse gesto chama a atenção para a

diferença desses lugares e assinala as intencionalidades envolvidas nessas formas diversas de inscrição. A reflexão abre espaço para pensarmos o lugar da fala associado à voz no cinema de Agnès Varda, mais uma vez tendo como ponto de partida *As praias de Agnès*. Que voz é essa que a cineasta projeta para inscrever-se? Devemos avaliá-la como um recitar ou a partir do excesso de contingência que Barthes observa no comentar livre? A voz registrada através do cinema adquiriria esse caráter de embalsamento que Barthes atribui à escrita? São algumas questões que nos guiam.

É com uma voz pausada, solene, que Agnès Varda introduz *As praias de Agnès* de modo a chamar a atenção para o tom subjetivo dos relatos que se anunciam. É um distanciamento impossível tanto pela sua presença comovida em cena tanto pelo trabalho da voz que registra e que funciona como ferramenta de memória, como uma outra camada que dá cor ao lembrar e à reflexão em torno desse lembrar.

A questão da voz no cinema em diálogo com os questionamentos de Barthes, e também com autores como Paul Zumthor (2007), diz respeito aos seus modos de fixação⁷, reinventados a partir da mediação eletrônica dos quais, evidentemente, o cinema faz parte. Conforme estamos observando desde o início desse capítulo, há elementos de consciência de uma autoimagem em Agnès Varda como alguém que examina sua presença em cena, e a voz é uma dessas dimensões. A relação que estabelecemos com a voz de Varda comentarista está relacionada com a construção de identidade. A partir da reflexão de Barthes, seguimos a sugestão de procurar na voz uma textura ou uma resposta sonora à textura da vida.

A cineasta relaciona sua palavra às suas memórias dando ao seu falar um volume que preenche a tela em diálogo com as imagens criadas por ela, carregando-as da afetividade que ela deseja imprimir, especialmente quando o tema são as pessoas mais queridas de sua vida que coincidem com a reflexão em torno da passagem do tempo. A sua voz de comentarista tanto em cena quanto em *off* é projetada de modo produzir uma nova camada sobre aquelas imagens que podemos colocar como sendo esse tom memorialístico. As palavras demarcam um reencontro com os registros, com os arquivos e com as pessoas através, muitas vezes,

7 Zumthor comenta os modos de fixação: De todo modo, é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chamo de sua *tactilidade*. No entanto, se me ocorre falar do retorno forçado da voz, entendo por isso uma outra coisa, que ultrapassa a tecnologia dos *media*: faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. Os signos dessa ressurgência (melhor dizer insurreição?) estão em toda parte, do desdém dos jovens pela leitura até a proliferação da canção a partir dos anos 1950, em toda a Europa e América do Norte. Tais fatos me interessam mais pelas realidades psicossociológicas latentes que eles manifestam do que por seu alcance social. (ZUMTHOR, 2007, p.18)

somente de suas imagens. A palavra falada de Agnès Varda deseja fixar a dimensão da falta e da inevitável presença mesmo dos que não se estão mais entre nós.

A identidade de uma ‘voz-eu’ não reside unicamente na utilização da primeira pessoa do singular. Trata-se sobretudo de um modo de ressoar e de ocupar o espaço, de uma determinada proximidade em relação ao ouvido do espectador, de uma determinada maneira de rodeá-lo e de provocar sua identificação. (CHION, 2004, p. 57, tradução minha)

Em *As praias de Agnès*, a voz da cineasta convive com a heterogeneidade dos materiais com que se relaciona. As suas inflexões vão do despojado ao imensamente comovido quando o tema é falar daqueles que já se foram. Não se trata de uma fala perdida no passado, trata-se de uma fala registrada, antes escrita, pensada em prosa de modo a estabelecer essa conexão para a qual atenta Michel Chion. Agnès Varda, assim como outros companheiros do documentário autobiográfico moderno como Chris Marker, Chantal Akerman e Jean-Luc Godard, preocupam-se com o texto, seu ritmo e com a entonação desse dizer-se. A questão central se torna: que voz é essa que cineastas projetam para dizer-se?

O cinema de Agnès Varda é pleno de sua voz como comentadora. E o que vemos em *As praias de Agnès* é a manifestação da recorrência de uma voz emotiva que demarca a imensa subjetividade daquilo que é dito. Mesmo em uma ficção mais pura, como é o caso de *Sem teto e sem lei*, a sua voz parece sempre reagir ao que as imagens mostram, o que transparece é sempre uma comoção, fruto do contato com o material com que o comentário se relaciona.

É exemplar também observar o modo como a voz de Agnès Varda é projetada em seu trabalho *Um minuto por uma imagem* (1983). No centro estão diversas fotografias, conectadas pelos comentários livres que elas suscitam naquela que as fita. Tatiana Levin caracteriza esse desejo de revelar uma interioridade a partir da voz em análise de *Os catadores e eu* (2015):

O *off* presente ao longo da banda sonora desse documentário é a principal ferramenta da cineasta na sua estratégia de aproximação do espectador. Varda certamente apresenta a particularidade de ter um timbre agradável aos nossos ouvidos, mas é na forma de gravar este *off* que se apresenta aquilo que nos faz ter a sensação de que algo está sendo dito, dirigido aos nossos ouvidos, com um ressoar isolado de um mundo externo. (LEVIN, 2015, p. 195)

A voz *off* de Agnès Varda sintetiza o movimento eu-mundo e as particularidades dele

quando se trata de um filme da cineasta. A sua voz dirigida ao público, como uma conversa, no isolamento que Levin chama a atenção, afirma o desejo de oferecer-se na sua obra, seu particular olhar ao mundo frente ao modo que as pessoas e as coisas a comovem.

Na passagem final de *As praias de Agnès*, dedicada a falar da relação amorosa com Jacques Demy e da sua criação dedicada a ele, até sua morte, Agnès Varda mobiliza o seu corpo como comentário daquele imenso baque, da enorme ruptura. Aos poucos a sua voz realça a comoção do contato da cineasta com seus arquivos e a busca de sensações em suas memórias. Enquanto vemos cenas de Jacques Demy vistas em extrema proximidade a partir dos registros de *Jacquot de Nantes*, a voz de Agnès Varda preenche a tela como uma presença envolvida, em comoção no esforço de embalsamar, buscando aqui na expressão de Barthes esse sentimento através do modo como soa.

Ao narrar o momento da morte do companheiro, o que se segue é a entrada da cineasta em cena coberta por um tecido branco. Ela é vista de costas, depois se volta para a câmera. No tecido branco que veste, passa a ser projetada uma imagem do mar em movimento, de ondas que quebram. Ouvimos o mar. Com essa mesma vestimenta, Varda passa a estar em cena agora de corpo inteiro sentada em uma cadeira, acompanhada somente de uma discreta mesa e sobre ela um aparelho de som pequeno e antigo.

Se tornar mar. A Morte de Jacques Demy. (*As praias de Agnès*, 2008)

Seu olhar dirigido para a câmera toma o espaço de qualquer palavra que a cineasta poderia dizer nesse momento. Ela não diz. É somente através do seu corpo e dos recursos do seu cinema, nesse momento silencioso de palavras, que ela encontra um modo de representar essa experiência extrema, dolorosa e constituinte. Nesse instante também se faz presente o mar, como onda que vai e vem, como uma outra camada, como um outro sentido também para sua dor. Examinar o modo como ela diz também envolve dar a atenção para o instante que a artista silencia.

1.1.5 Um cinema feminista

Na ocasião do lançamento de *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), Chantal Akerman esclareceu comentários a respeito do ângulo de sua câmera ser mais baixo que o que se costumava ver, afirmando que se tratava de um ponto de vista concebido a partir da altura dela, diferente da mirada de trabalhos dirigidos por homens. Um detalhe, mas que parece central para pensarmos a radicalidade e o senso de ruptura que um cinema feito por mulheres pode provocar simplesmente por uma tomada de ponto de vista. No caso, em um sentido literal do posicionamento de câmera que quer dizer, na verdade, metonímia para olhar, aspecto fundamental para a reflexão a ser empreendida aqui.

É na questão do olhar que está centrada a reflexão que une o cinema e o feminismo em uma procura de compreender como cineastas mulheres, informadas e provocadas pelo modo masculino vigente de se fazer cinema, buscam promover mudanças tanto no aspecto temático quando formal de sua concepção fílmica. Essa pequena narrativa sobre o trabalho de Chantal Akerman, por exemplo, está presente no difundido texto *In the name of The Feminist Criticism* (1980), de B. Ruby Rich. A autora comenta a obra da cineasta belga analisando a maneira como Akerman adotou procedimentos formais que indicassem um ponto de vista crítico e sinalizassem uma descontinuidade no modo corrente de concepção fílmica. *Jeanne Dielman* é construído a partir de um olhar hiper-realista sobre o cotidiano de uma dona de casa, de forma a dar o tempo dos seus afazeres, do seu tédio, das suas repetições e, dessa maneira, revela um olhar perturbador sobre essa rotina. B. Ruby Rich não se limita a descrever o filme a partir do enfoque narrativo na personagem feminina mas nas escolhas formais que demarcam a concepção fílmica de uma autora em relação à temática da condição feminina.

A decisão de Akerman de empregar somente planos médios e abertos também resulta de uma crítica feminista: a decisão de libertar sua personagem da exploração do zoom e garantir a ela uma integridade do espaço privado geralmente negado em *close-ups*, dessa forma, também liberando o público da insensibilidade da câmera enclausurante para ampliar a crise emocional de uma mulher. De modo similar, as atividades de fazer compras, cozinhar, e limpar a casa são apresentadas sem elipses, tornando visível o extenso tempo previamente omitido de representações cinematográficas. (RICH, 1980, p. 273, tradução minha)

A libertação do close em *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

Em 1980, na ocasião em que o texto de B. Ruby Rich foi publicado, o debate sobre a posição da mulher no cenário da criação fílmica girava em torno da reivindicação de visibilidade do olhar no universo fílmico, tanto no processo criativo quanto analítico. Filmes de mulheres? Filmes feministas? Imagens de mulheres no cinema? Como tratar o encontro entre teoria feminista e cinema naquele momento, questionava Rich. E é a partir dessas possibilidades que envolvem olhar, visibilidade e representação que a autora se lança e muito inspira o caminho a seguir na investigação sobre o cinema de Agnès Varda.

A ruptura já estava colocada e B. Ruby Rich a investigava. Em sua avaliação, o cinema encontra o feminismo na década de 1970. É difícil discordar dela mesmo com tantas obras significativas anteriores de cineastas mulheres e que, de formas diversas, corroboraram para esse encontro nas décadas seguintes. B. Ruby Rich ressalta a importância de filmes da ocasião dirigidos por mulheres e sua relevância para esse encontro, como é o caso de *Film about a Woman who* (1974), de Yvonne Rainer e *Jeanne Dielman* (1975), de Chantal Akerman. A autora salienta o fato desses filmes conterem na própria forma elementos que sinalizam uma postura feminista dessas cineastas frente à realidade das mulheres naquele contexto. Sobre o filme de Rainer, por exemplo, a autora observa o desejo de subverter clichês de relacionamentos de modo a se aproximar mais organicamente da experiência de uma mulher casada, que é a personagem principal do filme. A maneira como o ponto de vista da protagonista é evidenciado através do enquadramento reforça a importância que Rich vê nessa obra e reitera sua importância nesse cenário. Tratava-se da ascensão de uma reflexão sobre a presença da mulher como realizadora e também sobre o lugar das mulheres como personagens nos filmes. Questionava-se o apagamento e o lugar da mulher sempre visado pelo homem e sujeita a esse olhar masculino. Era, portanto, uma questão de posicionamento e de

representação.

(*Film about a Woman who*, 1974)

As reflexões de B. Ruby Rich estavam certamente informadas pelo texto marco dos estudos da representação da mulher no cinema, *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, de Laura Mulvey (1975). Era fundamental naquele momento, para feministas e cineastas, a inquietação que propôs a autora em sua observação, centrada no cinema clássico hollywoodiano, sobre a sujeição da imagem da mulher no cinema à visão dominante no homem (cineasta e espectador). Laura Mulvey estava preocupada com o fato de que “enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver, o prazer e o olhar” (MULVEY, 1983). Ancorada em conceitos da psicanálise, Mulvey conectava essa forma de pensamento a uma reflexão de gênero, procurando elucidar como o cinema é revelador de uma ordem em que a lógica masculina se impõe mesmo que como reflexo de um inconsciente constituído. Trata-se de um texto seminal de teor analítico mas também propositivo da construção de um cinema alternativo, em que essas estruturas de pensamento sejam desassossegadas e rompidas.

Ter em mente esse aspecto de continuidade do olhar masculino estruturante contribui para que uma autora como B. Ruby Rich medite sobre as formas de inserção das mulheres realizadoras nesse cenário. A autora sinaliza para a importância de observar as propriedades internas de filmes dessas cineastas de modo a ver neles elementos de uma crítica feminista. É uma sugestão inspiradora. E que movimenta o olhar a ser lançado aqui sobre o cinema de Agnès Varda, na busca de aspectos que vão da análise do seu trabalho como realizadora e também da representação de personagens femininas em seus filmes. Ainda temos uma terceira camada que seria a presença dela mesma como figura feminina filmada em suas obras e no

ponto de partida desse trabalho que é *As praias de Agnès*.

1.1.6 A mulher cineasta e as mulheres do seu cinema

A filmografia de Agnès Varda tem o olhar feminino como central. Sua obra é atravessada pela presença de mulheres e pela evidência dos seus pontos de vista sobre o mundo. Ao decidir conceber um filme sobre sua própria trajetória, a cineasta construiu através dele um caminho também sobre o que é filmar as mulheres, voltar-se para questões sensíveis de gênero e como, dentro dessa experiência, se dá esse filmar de si mesma como mulher. *As praias de Agnès* é concebido na articulação entre autobiografia e autorretrato que implica a discussão da imagem que se faz de si mesma, e aqui procuramos entender as questões de gênero envolvidas nesse registro de si como mulher.

O filme é regido pela imagem atual da cineasta como comentadora e como presença filmada que nos guia por outros momentos da sua filmografia. Momentos estes em que as mulheres são o centro do interesse da cineasta e também motivação para uma reflexão estética.

Fazemos junto com Agnès Varda essa trajetória pelas personagens femininas da sua obra e dela mesma como uma presença fundamental também em frente às câmeras. Aqui serão observadas algumas dessas personagens, esses trabalhos dedicados às suas experiências e o modo como essas mulheres e filmes dedicados a elas são evocados em *As praias de Agnès*, como forma da cineasta falar também de si a partir de uma perspectiva de gênero.

A cartela inicial de *L'Opéra-Mouffe*, filme de Varda de 1958, já anuncia o ponto de vista ao dizer que se trata “de um caderno de notas filmado na Rua Mouffetard, em Paris, por uma mulher grávida, em 1958”. Estaremos a partir dali diante de um olhar específico. Está anunciado um esforço do registro de um modo de se relacionar com o mundo e das construções mentais a partir dele.

No mundo da necessária denotação de Agnès Varda, um dos primeiros elementos colocados em cena é o corpo dessa mulher, sem que vejamos a cabeça. A grande barriga é vista com proximidade e destaque, frente ao fundo negro ressaltado pela fotografia em preto e branco de grande contraste.

(*L'Opéra-Mouffe*, 1958)

A primeira anotação dessa mulher grávida seria sobre si mesma, sobre seu corpo, seu estado, sobre de onde as imagens que veríamos a seguir iriam partir. A barriga imensa é enquadrada de maneira a evidenciar detalhes dos seus movimentos. Após um corte abrupto, passamos a ver uma grande abóbora sendo fatiada ao meio, ao ar livre na rua. Vemos as mãos masculinas de quem a corta, a grande faca, e a abóbora, como uma barriga sendo aberta para lhe tirar o interior. A ópera já se inicia. A música de Georges Delerue acompanha o ritmo de feira de rua enquanto vemos as pessoas que passam, papeiam. A relação entre imagem e som afeta até mesmo nossa memória. Associados à trilha, os movimentos recortados das pessoas parecem até mais velozes do que realmente são. Tudo se passa na Rua Mouffetard. Daí uma Ópera Mouffe em uma brincadeira com uma ópera Buffe, ou bufa, conforme a tradição italiana.

Esta anotação é uma espécie de autorretrato. A câmera da mulher grávida que inicia seu caderno de notas se volta para ela mesma, para um registro físico da sua condição. Um autorretrato incomum, sem rosto, sem maior identificação mas que anuncia um olhar lançado. A partir daí, o que teremos apresentado por essa mulher que nos foi mostrada é o que ela vê e também o que ela recorda e sonha. A cena inicial sugere um movimento que dá a forma de todo o filme. Da intimidade da nudez filmada, da barriga nua em um corte para a barriga-abóbora cortada sem pudor no espaço público. Duas dimensões que anunciam o paralelo entre íntimo e público que tanto está presente na obra de Agnès Varda.

O olhar da mulher grávida lançado para a rua. (*L'Opéra-Mouffe*, 1958)

Da ligeireza da rua à intimidade dos sonhos. Como em seu primeiro filme, *La Pointe Courte* (1955) aqui também se alterna uma seção de caráter quase documental e uma de *mise en scène* mais elaborada, de intimidade. “Os amorosos”, diz uma cartela, e assim passamos a ver um casal em pleno estado de amor, de flutuação. A canção muda seu ritmo, se acalma junto com eles. De planos mais fechados quando os corpos estão mais colados aos planos abertos que revelam essa experiência caseira de alegria.

Os amorosos. (*L'Opéra-Mouffe*, 1958)

A mulher de *L'Opéra-Mouffe* é a que a observa e sonha. Uma mulher revelada através de seu contato com um universo da vida pública e com sua interioridade. As cenas do casal podem ser uma lembrança de antes da gravidez, um desejo de algo a recuperar. Trata-se de um casal nu em momentos de intimidade e alegria, fragmentados através do trabalho de montagem. Dividem a cama, sorriem, os corpos se tocam constantemente e o registro de Agnès Varda se esforça em dar a dimensão disso. Podemos supor uma série de experiências

que as imagens fascinantes realizadas por Agnès Varda nos sugerem. Trata-se de uma personagem que olha o mundo e o experiencia. O esforço da cineasta é de transformar essa experiência múltipla de gravidez em cinema. Escolheu uma ópera e suas entonações. Do prosaico “buffa” das ruas e do cotidiano aos temas de amor e convivência. O filme de Varda tem dois humores, como na variação de alguém que observa, que vivencia em vários tons.

L'Opéra-Mouffe é citado de modo muito passageiro em *As praias de Agnès*, mas pode ser pensado no filme de 2008 em uma relação com o trabalho de montagem, livre como era o pensamento daquela mulher grávida voltada para rua Mouffetard e para questões de extrema pessoalidade, da dimensão do sonho. *As praias de Agnès* também se organiza no fluxo do pensamento, das memórias e desejos de Agnès Varda que também os articula entre o documental e o extremamente pessoal da impressão.

A medida do cinema livre de Agnès Varda é essa da livre associação, da apresentação do movimento do seu pensamento e reflexão das mulheres do seu cinema. Agnès Varda estava grávida na ocasião das filmagens de *L'Opéra-Mouffe*, e autoras como Alisson Smith comentam que a mulher que aparece no início seria ela. Não devemos nos deter no dado extra-filmico mas essa informação pode ser tomada como uma camada a mais de interpretação sobre a subjetividade feminina que pode ser também a dela. Uma grávida que poderia ser ela mesma ou que olhou através dos olhos dela para a Rua Mouffetard e seu ritmo próprio. Varda o organizou, recortou de modo a fazer conviver um movimento da rua com um ritmo do pensamento, da reflexão emotiva e romântica de uma mulher.

Na filmografia de Agnès Varda há pelo menos uma outra mulher em que acompanhamos um olhar dividido entre a interioridade de seus sentimentos e a exterioridade da rua com que ela se conecta. Podemos falar de Cléo, de seu *Cléo das 5 às 7*. As mulheres de Agnès Varda precisam ir para rua e devem ter seu ponto de vista mostrado. Antes a gravidez, aqui a possibilidade de Cléo estar com uma doença grave. As suas personagens vão para a rua vivendo situações muito particulares e assim lançam um olhar sobre o mundo. No caso de Cléo, um mundo que pouco a pouco a transforma.

O tempo da vida de Cléo assinalado no título do filme é o de sua transformação. Da estrela enfeitada do início - mulher mostrada no interior de um apartamento com uma aparência de acordo com seu ofício - a uma personagem interiorizada que enfrenta a rua na medida de sua dor enquanto observa sinais. Aos poucos a personagem se despe de seus adereços e também de alguns pesos de sua existência.

A presença de *Cléo das 5 às 7* em *As praias de Agnès* se dá quando a cineasta comenta sua participação na Nouvelle Vague em paralelo a experiências pessoais de sua vida. Em sua casa, em imagens atuais, mais uma vez a cineasta anda em marcha ré como quem diz que é preciso voltar, voltar para que ela possa falar dessa fase da vida através de imagens que constrói e através de seus comentários e de seus próprios filmes.

Agnès Varda em marcha ré convive com Cléo em *As praias de Agnès* no mesmo plano, através de uma fusão. Cléo segue em frente pela rua. Varda mais uma vez caminha em marcha ré enfatizando o movimento que concebe também no filme.

Varda se funde com Cléo. (*As praias de Agnès*, 2008)

A conexão entre Agnès Varda e as mulheres de seus filmes é um esforço que se repete em *As praias de Agnès*. A relação de modo mais direto com Cléo se dá através de uma fusão. O filme surge como um comentário muito maior sobre um momento da vida de Agnès Varda que sobre uma relação das experiências daquela personagem com a dela. Mencioná-lo também é pretexto para falar do seu humor, da participação no Festival de Cannes e do seu lugar na *Nouvelle Vague*. Os filmes são evocados em *As praias de Agnès* também como marcos de uma vida. *Cléo das 5 às 7* foi um filme fundamental na sua carreira e Cléo uma dessas mulheres importantes. O filme vai revelando que sua questão é a de despir, se desmontar para que quem sabe algo a acesse, a alcance, faça brotar nela algo de mais verdadeiro. Para entendermos essa trajetória, Varda nos mostra Cléo e também o que ela vê. Segundo Jean Yves Bloch , o faz unindo o tempo mecânico à duração subjetiva de forma a construir uma nova temporalidade (BLOCH, 1991, p. 120).

A nova temporalidade subjetiva que sentimos ao acompanhar Cléo se constitui através da relação com a cidade, com os lugares e com as pessoas que a encontram. Apesar das companhias, há uma intensa dimensão de solidão em Cléo, reiterada pela intimidade do seu

drama, de algum modo inacessível para aqueles que cruzam seu caminho. Uma ruptura na relação com a vida e com a cidade se dá a partir do encontro com o soldado, interpretado por Antoine Bourseiller. Seu modo de ver a vida, seu despojamento mesmo em momentos antes de lutar na Guerra da Argélia comove Cléo e afeta sua trajetória. Podemos sentir isso principalmente através da relação estabelecida com a cidade e, claro, através da interpretação de Corinne Marchand que busca dar conta da comoção desse encontro. Uma mulher antes só e sujeita à comoção do encontro com um homem. O drama de Cléo segue sendo o da sua solidão apesar do soldado? Essa ambiguidade é um elemento relevante e que não devemos esvaziar sobre o filme.

A ambiguidade é o que transparece em uma importante obra de Agnès Varda dos anos seguintes: *As duas faces da felicidade* (*Le Bonheur*, 1965). O filme é centrado na presença de duas mulheres, Thérèse e Émilie. Thérèse é casada com François e a primeira parte do filme é dedicada a mostrar esse ambiente familiar em contexto de plenitude, reiterado pela paleta e o cenário feito a partir da inspiração em quadros do impressionismo escolhido pela cineasta para composição. Émilie e François se apaixonam. A alegria passará a ser vivida pela nova dupla. Thérèse se suicida e se retira desse cenário.

Varda parte da desconfiança do sentido pleno de felicidade das pinturas impressionistas e une a isso a aparente arbitrariedade das cores para promover um trabalho de ambigüidades em *Le Bonheur*. A recusa a um sistema rigoroso na disposição das cores não intimida a cineasta a proferir julgamentos ou diretrizes de análise para cada personagem. (CARVALHO, 2012, p. 14)

Laura Carvalho analisa o filme a partir da relação com a pintura e vê nessa abordagem a perspectiva crítica que Agnès Varda adota. A alegria que coincide com os tons da pintura impressionista também é elemento destoante e perturbador quando presença face à tragédia. É nessa relação que, implicitamente, a autora questiona de que é feita a felicidade e os aspectos estéticos que a sustentam. Agnès Varda mencionou os aspectos que a instigaram para a feitura desse filme:

Não pensei muito senão na representação de felicidade das revistas femininas (um homem e uma mulher jovens, a natureza, os sorrisos) que é verdadeira e falsa ao mesmo tempo. A primeira mulher se afoga, ele acha uma outra mulher, mas a mesma: loira, bonita. Ele pensa que pode adicionar felicidade (mais, mais, mais). A segunda mulher substitui a função (da primeira), não importa qual mulher pode substituir a função, é muito perturbador e é totalmente angustiante.

(...) Eu fiquei impressionada com essa representação; esse clichê um pouco irritante é, ao mesmo tempo, alguma coisa profunda, verdadeira e, secundariamente, aquilo que a sociedade espera, que os indivíduos sejam suas funções: a função do homem é ser o protetor da sua família, de trazer dinheiro, de ser um homem; e a função da mãe, da mulher é de amar seu marido, seus filhos, de fazer a comida, regar as plantas, deitar os filhos na cama, fechar o gás, apagar a luz; e que um homem ama sua esposa loira se apaixona por uma outra mulher loira, a primeira desaparece e a segunda substitui a função e faz as mesmas coisas: ela ama, ela rega, ela apaga (a luz). É o clichê da felicidade, a imagem de Marie Claire, porém, um drama passou (o suicídio da esposa) (...) A sociedade tem necessidade de famílias que funcionam. Cada um de nós é único e insubstituível – único como pessoa, uma personalidade – e substituível na sociedade como função social (VARDA in. DECOCK, 1993, p.949).

Parece ser frente a esse clichê de felicidade imposto às mulheres que a personagem feminina de *La Pointe Courte* se inquieta. No filme construído da alternância entre um ponto de vista quase documental da região que lhe dá título e um olhar mais depurado aos momentos de intimidade e reencontro de casal, Agnès Varda nos apresenta sua personagem feminina interpretada por Sylvia Montfort e seus questionamentos vários sobre o amor e a vida a dois. O homem a esperava em seu local de nascimento disposto a seguir com o relacionamento. Ela tudo questiona e diz em tom direto como que buscando um terceiro caminho a partir do confronto do dele e dela sobre o relacionamento.

São longos os momentos dos dois sozinhos, dispostos a conversar sobre as impressões de sua história de amor àquela altura. Ela parece insatisfeita, desejosa de outras vivências, ele se esforça para convencê-la das permanências bonitas e do que pode ser reconstruído. Ela esmiúça seus próprios sentimentos ao dizer: “Quando te conheci, não havia dúvidas. Fui em sua direção. Um dia eu vi nos olhos de outros o que chamamos de 'nosso amor'... eu o vi crescer. Tarde demais. Está seco como uma velha flor de laranja.”

É fascinante pensar em um filme feito em 1954 tendo as impressões da mulher expostas com tanta clareza, demarcando um ponto de vista sobre o mundo em que ela acrescenta tonalidades matizadas à noção de felicidade. O que nos leva novamente a *As duas faces da felicidade*, em que o caminho encontrado por Agnès Varda para tratar do tema da felicidade é instalar uma ambiguidade que pode ser resumida na fala da personagem Émilie, ao saber por François da morte de Thérèse: “Estou feliz e não estou”. A ideia dessa convivência interessa à cineasta e se repete como tema e com as mesmas palavras em *Uma canta, a outra não* (*L'une chante, l'autre pas*, 1977), em que a temática da posição da mulher também é central.

As duas faces da felicidade é evocado em *As praias de Agnès* quando a cineasta comenta a vida com Jacques Demy e a criação dos filhos do casal. Ela associa o olhar dela e do marido para suas crianças a uma cena do filme de 1965 de mesmo teor enternecido. O que ela retira do filme para seu longa de 2008 é a fase da alegria antes do estremecimento, antes da instauração do estranhamento com o instalar da nova ordem familiar.

As duas faces da felicidade se liga a *Uma canta, a outra não* tanto pela centralidade das experiências vividas por mulheres no contexto do casamento quanto pela frase dita por uma das personagens. Em *Uma canta, a outra não*, Agnès Varda nos apresenta Suzanne e Pauline. Duas mulheres que se conhecem em uma situação radical.

Há um dado inicial sobre esse trabalho que acrescenta um novo sentido a cada imagem desse filme de Agnès Varda. O filme é dedicado à Rosalie, sua filha, que Varda teve sozinha, após perder o contato e ter sido abandonada pelo pai da criança ainda na gravidez. Essa dedicatória inicial paira sobre todo o filme que, à primeira vista, pode ser visto como algo didático, ou até mesmo romântico, sobre o feminismo em formação. E sim, é um filme sobre isso mas que tem sua beleza e relevância no fato de partir das mulheres, de suas experiências de dor, solidão e de comunidade.

Interessa à Varda o percurso de Pauline e Suzanne. As duas que se conhecem ainda muito jovens, Pauline na escola e Suzanne já vivendo um romance com um homem casado, com dois filhos dele e prestes a fazer o aborto do terceiro. É quando Pauline se aproxima para ajudá-la, momento que coincide com seu rompimento com a família e saída de casa. O marido de Suzanne se suicida e, diante da situação extrema, ela é amparada por Pauline. As duas só se reencontrarão dez anos depois, luminosas, envolvidas, engajadas e vivazes.

Varda as acompanha. Pauline, ou Pomme, em seus percursos errantes, apaixonados, entregues, solidários e criativos. Pomme se lança no mundo, se apaixona, narra o que vivencia, muda de ideia, muda de lugar, experimenta a maternidade, observa o que deseja e o que rejeita na vida. Pomme canta. Suzanne não. Diante de Suzanne havia somente aridez mas Varda filma sua força, sua resistência, a reflexão sobre a solidão, a vivência dos filhos, o trabalho, cada pequena e grande conquista. Mas há algo para além das descobertas, da formação, da militância, do crescimento: a experiência em comunidade fruto dessas experiências. Suzanne e Pomme vivem, experienciam e o que constatarem, o que apreendem, partilham.

Todos esses pequenos dados cotidianos que as engrandecem são levados para os

grupos de mulheres de que fazem parte, em que foram acolhidas e que ajudaram a construir. Partilham suas vivências também muito intimamente uma com a outra entre cartas longas e breves cartões-postais. Em um deles Pomme escreve “Estou feliz e não estou”. Lemos e vemos o quanto ela e a amiga sentem isso, diversas vezes. Não só nesse filme de Varda há essa possibilidade de coexistência entre estar e não estar feliz. Conforme foi mencionado, essas mesmas palavras são ditas por Émilie, de *As duas faces da felicidade*. Uma sentença, um sentimento de ambiguidade que condiz com o tom perturbador e dúbio daquele filme de 1965 e que também constrói uma linha entre dois filmes em que a questão de gênero é central.

Sandy Flitterman-Lewis atenta para o fato de que *Uma canta, a outra não*, mesmo com seu conteúdo feminista, não operar formalmente uma ruptura no modo de mostrar as mulheres. A autora prima por defender trabalhos em que possa ser observado na forma fílmica elementos que demonstrem uma ruptura com “as tradicionais estruturas de voyeurismo” (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p. 308, tradução minha), algo que podemos entender como uma linha de continuidade ao que vinha propondo B. Ruby Rich no texto que introduz essa seção do capítulo e que remete à matriz de Mulvey, em 1975. É em *Sem teto e sem lei* que Flitterman-Lewis encontra essa postura e a forma fílmica que defende. Ela observa que o filme

é sobre olhar, um tipo de olhar que é bastante preciso: em seu projeto massivo de reformulação tanto do olhar cinematográfico e do seu objeto – o corpo da mulher – estrutura relações de desejo, tanto no texto (desejo de seus personagens) e para o texto (desejo de seus espectadores). (LEWIS, 1996, p. 285, tradução minha)

Sem teto e sem lei conta a história de Mona, uma mulher que decide largar o emprego, a família e a casa para viver uma experiência de extrema liberdade como andarilha, sem contatos ou vínculos. Essa história é contada através do que aqueles que cruzaram com Mona têm a dizer sobre ela. Ou conforme bem resume Varda em *As praias de Agnès*:

O filme retrata a história de uma jovem enigmática vista por aqueles que a conheceram. Só a conhecemos através de vislumbres. Os encontros são espaçados por 13 travellings, todos da direita para a esquerda, ao som de uma música de Joana Bruzdowicz, especialmente composta para o filme.⁸

O filme é dedicado à Nathalie Sarraute, proeminente nome do *nouveau roman* francês

8 Curiosamente, em *Riddles of the Sphinx*, a história da personagem Louise é contada em 13 *tableaux*, apresentados na forma de panorâmicas circulares em 360 graus.

que sugere uma inspiração no não psicologismo e na escolha por estruturar essa obra. A primeira cena do filme dá pistas do modo como o filme está organizado. Vemos a personagem de Sandrine Bonnaire morta, em uma vala. Aqueles que a encontraram são interrogados pela polícia, mas pouco têm a dizer: ela não possui cédula de identidade. Dessa mulher de que não temos nenhuma informação saberemos dos rastros a partir daqueles que encontraram com ela em sua trajetória.

A decisão de mostrar Mona morta na primeira sequência causa um impacto e uma inquietação quando passamos a vê-la viva. Na estrada, de jaqueta, portando mochila, lançando-se no mundo.

É inverno, um elemento que dá uma outra dimensão à experiência de Mona. Quando todo mundo escolhe se recolher, ela se atira no mundo com uma pequena bolsa levando garrafa d'água, sem roupas além da do corpo, olhar grave às vezes interrompido por um sorriso enquanto caminha. É primoroso o trabalho de Sandrine Bonnaire na construção desse enigma, a sugestão da sua interpretação é de lampejos físicos de satisfação pela decisão de liberdade.

As sequências intercalam seu caminho e o que as pessoas que cruzam com ela têm a comentar. Em geral, Mona perturba, promove uma ruptura que Agnès Varda destaca na vida de quem encontra. Questionado por um dos policiais, um homem velho diz sobre ela somente que “tinha um olhar vazio como de um vagabundo. O modo como olhava para mim... percebi que era... é tudo que sei.” Mais uma pista a partir do olhar subjetivo de um outro que não uma narradora onisciente nem o próprio comentário da personagem sobre si. Uma impressão dada por um personagem de que nada sabemos sobre aquela mulher que até ali sabemos menos ainda. “Um olhar vazio.” “Uma vagabunda.” Seguimos com essas informações frágeis. O comentário de Agnès Varda entra em cena e conduz para esse retrospecto, para esse olhar para alguém demarcado como sendo de um outro. Não interiorizado, o que mais uma vez remete a dedicatória e ao modo de criar de Nathalie Sarraute.

Sobre uma mulher o rastro é ressaltado. A jovem que lhe dá água no começo de sua trajetória e depois em casa demonstra uma meditação em torno das impressões sobre aquela presença. “A moça que queria água... é livre (...) Gostaria de ser livre,” diz a personagem enquanto seus olhares sugerem a profundidade daquela reflexão, mesmo que dita através de frases tão simples e de uma constatação tão direta. Agnès Varda não se detém. Segue com Mona em seu percurso, sua “existência-clarão”.

O sorriso da liberdade de Mona. (*Sem teto e sem lei*, 1985)

O filme se movimenta entre esses contatos e o necessário retorno à solidão, demarcando a pessoalidade daquela decisão que envolve estar sozinha e desconectada dos aspectos e instituições que significariam uma oposição a sua liberdade. A liberdade para Mona não é negociável, mesmo que pequenos vínculos ameacem se estabelecer, como no caso do cortador de videiras tunisiano.

Diferente de uma cineasta como Marguerite Duras que é assombrada pela relação homem-mulher, pelo amor louco e que escreveu belíssimas histórias de amor, Agnès Varda se dedica a filmar a mulher sem homem. Seus filmes são povoados de solidão das mulheres: solidão de Cléo - a cantora *Cléo das 5 às 7* tem câncer e não pode partilhar de sua ansiedade com seu amante; solidão da mulher de *Documenteur*, traduzida pelos longos planos silenciosos, da decoração sóbria, das luzes azuladas, o apartamento praticamente vazio, a praia deserta; solidão de Mary-Jane com seus dois filhos... solidão de Mona, a andarilha. (TIGOULET, 1991, p. 59, tradução minha)

Em *Documenteur* (1982), Agnès Varda nos apresenta uma mulher recém-separada. Sabemos pouco dela. Chama-se Émilie. A relação com o marido não deu certo após a mudança para os Estados Unidos. Ouvimos as impressões bastante denotativas dela sobre o que vê. Imagens de pessoas e do novo lugar convivem com as palavras dela em cena. Agora ela segue sozinha com o filho. Procura uma casa. Monta o seu novo lugar com objetos encontrados no lixo. Procura emprego, escreve, observa o mundo novo em volta, se questiona sobre a felicidade.

São muitos os momentos em que vemos Émilie em seu novo cotidiano mas são também muitos os instantes do que ela vê, do seu ponto de vista recortado. Trata-se de mais

uma mulher sozinha, mais uma mulher que segue em frente e aos poucos se reconstrói. Em muitos momentos lembra Suzane, de *Uma canta, a outra não*, na sua reconstrução calma. Mesmo com sofrimento, trata-se de um tranquilo refazer-se. Passos dados aos poucos. Breves e significativos lampejos de esperança.

A meditação sobre a felicidade a partir do olhar para o filho e também do olhar para as pessoas na cidade. (*Documenteur*, 1982)

Esse filme de 1982 muitas vezes traz ecos de *Riddles of the Sphinx*, trabalho de Laura Mulvey feito em parceria com seu marido Peter Wollen em 1977. As conexões são temáticas e formais. Há um elemento de solidão das mulheres em um mundo em que os homens podem escolher sair de cena, estão autorizados por uma espécie de ordem vigente. Mulvey e Wollen tratam disso através de seus célebres planos sequência em movimento circular da câmera mantida no seu próprio eixo. Movimentos que revelam o universo que a mulher sozinha tem que lidar na jornada da maternidade e que podem ser aproximados de muitos planos de ponto de vista presentes em *Documenteur*.

O marido deixa a casa. (*Riddles of the Sphinx*, 1977 – Laura Mulvey e Peter Wollen)

Émilie também está só, como também estava Mona, assim como a solitária decisão de Thérèse, mesmo no contexto do casamento. A solidão feminina é perseguida e atravessa a obra de Agnès Varda construindo um panorama de experiências de resistência. A personagem grávida de *L'Opéra-Mouffe*, Cléo, Mona e o irresistível desejo de estarem sozinhas ao ar livre, jovens rebeldes que almejam sair de casa. É uma coleção de mulheres que vivem a solidão em suas variadas dimensões, a da opção ou da falta de escolha.

Em *Documenteur*, Varda mostra Émilie só, nua, na cama em frente a um espelho, não sendo a mãe, não sendo esposa. É um momento de procura de identidade, de reconquista do corpo, de redescoberta dele. Agnès Varda o reparte, constrói um plano de fragmentos da imagem dessa mulher. Ela pode ser vista em duas partes desse plano enquanto se olha. Um novo momento. Em *As praias de Agnès*, o filme está posto como comentário que toma um importante espaço. Agnès Varda se reconhece em Émilie e comenta. “Olhando para trás, vejo que ela foi uma outra eu”.

Estar só e a redescoberta do corpo. (*Documenteur*, 1982)

O que vemos primeiro é uma colagem de fotografias de Agnès Varda, dividida por tonalidades, efeitos e, em seguida, a personagem Émilie vista refletida através do espelho em *Documenteur*. As duas são vistas em fragmentos. Em uma reinvenção da fragmentação antes criticada por nomes como Teresa de Lauretis em uma franca condenação da tirania do close (1984/1993), a fragmentação aparece aqui sob uma nova lógica, apontando para os pedaços que constituem uma identidade ou uma figura humana em cena. A identificação e aproximação entre Agnès Varda e Émilie precisam ser explicitadas também como imagem.

Varda “dividida” em *As praias de Agnès*, 2008, e Émilie em *Documenteur*, 1982

O corpo é a grande ausência de autobiografias. Talvez, entretanto, seja mais presente nas autobiografias de mulheres. (...) As autobiografias de mulheres se revelam ansiosas para falar das especificidades do corpo feminino, sempre a renovar ou subverter os discursos esperados sobre o assunto. (LECARNE-TABONE, 1999, p. 95, tradução minha)

Agnès Varda não delimita a medida dessa conexão entre ela e a protagonista de *Documenteur*. Reconhecemos que quem interpreta o filho da personagem é o pequeno Mathieu Demy, caçula da cineasta. Sabemos que Agnès Varda também fez um deslocamento para os Estados Unidos ao acompanhar Jacques Demy, mas esses vínculos não são determinados. A relação é misteriosa mas também clara por uma empatia de gênero e de sensibilidade em relação ao mundo. Émilie comenta livremente e é constantemente tocada pelas paisagens do país estrangeiro. Refere-se também aos rostos desconhecidos e ao seu esforço de reinvenção após a dor da separação. Para ligar-se àquela mulher, Agnès Varda decidiu por uma conexão através do seu corpo e o da personagem recortados em cenas em que elas aparecem em uma posição e condição comum.

Talvez existam elementos autobiográficos mais pungentes nessa relação entre Émilie e Agnès Varda que justifiquem essa articulação tão íntima, tão corpórea. Trata-se de um

fascinante mistério que permeia essa conexão e acrescenta cor ao comentário feito através de *As praias de Agnès*. A sequência dedicada ao filme é longa. Vai desde um comentário sobre a “*mise en scène* do acaso”, que ela destaca, passando pela lembrança saudosa da atriz Sabine Mamou. Mais de uma sequência do filme é mostrada com o enfoque para a presença de Émilie, no modo como a personagem escrevia enquanto olhava o mar, na sua solidão, nos momentos de alegria com o filho.

A certa altura de *As praias de Agnès*, a cineasta passeia por uma feira de antiguidades. Uma das barracas vende fichas de filmes. Ao se deparar com a de *Documenteur*, Varda comenta: “Ah, meu filme preferido!”. A mulher de *Documenteur* é mais uma das mulheres de sua filmografia que a constituem e que reverbera nessa mulher que se coloca em cena em *As praias de Agnès*. Cada uma dessas personagens de sua carreira revela a sua trajetória como cineasta mas também como mulher, e o modo com esses dois aspectos identitários se conectam.

Aqui esmiuçamos os diversos caminhos que Agnès Varda percorre e apresenta em sua fabricação cinematográfica de identidade. Sugerimos que a cineasta consegue nos resumir com serenidade muitos de seus “eus” através da aproximação empática de todas essas mulheres comentadas do seu cinema. *As praias de Agnès* nos revela isso: Agnès Varda já vinha dizendo “eu” muitas vezes através de um gesto, de uma história ou de um modo de olhar o mundo dessa ou daquela personagem.

CAPÍTULO 2

A ESTRUTURA DE *AS PRAIAS DE AGNÈS*: as memórias, os lugares e a história

Agnès Varda caminha pela praia e dirige sua fala a nós. Conta sua vida, a comenta, relembra conosco à medida que evoca filmes, experiências e materiais de seus arquivos. Ela tateia o melhor modo de lidar com as próprias memórias e com questões de época que constituem as suas vivências. Seria através do seu cinema? Que elementos, temas, ou cenas da sua filmografia encontram motivação e justificativa em elementos da vida? Como a cineasta articula esses aspectos em *As praias de Agnès*? E de que maneira esse tipo de articulação já estava presente em outros dos seus filmes, sendo aqui reinventado? São questões que encontram resposta em uma análise da estrutura do filme. Esse capítulo busca entender a variedade de materiais que Agnès Varda reúne como uma colcha de retalhos diversos, heterogêneos, que forma um conjunto em cores que diz dela e também de uma época.

A variedade de elementos com que Agnès Varda se relaciona, e suas diferentes abordagens nesse processo, abrem uma das muitas chaves de leitura do filme. De início, é importante destacar as partes que compõem *As praias de Agnès*, um grande bloco que parece encontrar coesão na sua própria heterogeneidade. O filme é formado pelo arranjo de fragmentos convocados livremente à medida que o fio narrativo e discursivo se constitui. Trata-se de um mosaico em que estão dispostos registros atuais da cineasta Agnès Varda como comentadora em lugares importantes de sua trajetória; reencenações de experiências de seu passado associadas a sua presença atual; registros fotográficos tanto de autoria da cineasta como dos seus arquivos de família; e trechos de seus filmes e materiais audiovisuais dos seus arquivos.

Uma das hipóteses que podemos lançar acerca dessa estrutura heterogênea é de que Agnès Varda vincula esses elementos de modo a mimetizar o movimento do seu pensamento, da sua imaginação. O contato entre as impressões do vivido e o seu cinema motiva a concepção desse filme de livres conexões, mobilizadas pelo afeto e pela construção de identidade.

Uma observação mais geral de *As praias de Agnès* nos faz perceber recorrências nas associações orquestradas. A relação estabelecida entre memórias e os lugares é uma delas. A impressão é de que as paisagens, as ruas, as beiras de mar, os prédios das cidades, todos ajudam Agnès Varda a recordar; e ela deseja que essa motivação seja posta como cinema. Informada mas menos detida na tradição moderna de pensar a memória relacionada ao trauma, que também poderia ser uma possibilidade interessante de investigar o trabalho memnômico e sua dimensão de reescritura, a proposta é de relacionar a memória ao debate em torno da Mnemotécnica, em que se envolveram nomes dos estudos clássicos e medievais como Frances Yates e Mary Carruthers, que procuram pensar questões numa longa linha de permanência para o contemporâneo. Dessa forma, um caminho é aberto para conectar as especificidades do cinema às especificidades da memória em sua dimensão composicional, e como são aliados no desafio de retratar as impressões do vivido.

Em uma análise das recorrências, uma das mais significativas observadas é o modo como Agnès Varda busca na vida elementos que motivaram determinada cena do seu cinema ou, ainda, determinada questão ou lugar que constitui a feitura de uma obra. A procura explicitada diante de nós é elemento de análise nesse capítulo, e nos ajuda a entender as possibilidades encontradas pela artista para falar de si, de sua época e daqueles que cruzaram e marcaram sua vida.

2.1 MONTAGEM, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Não espanta o fato de Varda assinar a montagem de *As praias de Agnès*, já que justamente na articulação de materiais diversos de seus arquivos que o filme acontece. O esforço em encontrar uma forma filmica para falar da vida envolve a construção de uma montagem expressiva que dê conta de dizer quem Agnès Varda foi e ao mesmo quem é a artista que cria no momento da concepção da obra.

O olhar ao filme como um todo permite lançar uma afirmação inicial que nos guia pelo caminho de análise: há uma lógica que rege *As praias de Agnès* para além da cronologia de uma vida e obra, e também do aparente despojamento de referências: a do remetimento pela comoção. Um comentário, uma fotografia, um material de arquivo mostrado se conecta muito pessoalmente para Agnès Varda e ela deseja que vejamos isso.

Há alguma medida de linearidade. A primeira seção é dedicada à infância da diretora e, dessa forma, a obra é estruturada de maneira a construir uma trajetória semi-cronológica. Ao mesmo tempo, esse caminho é atravessado por ondas, por idas e vindas orientadas pela emoção. Ou pelo pensamento, que articula um gesto intelectual e emotivo.

O trabalho de montagem dá a medida da tarefa do olhar voltado ao passado e de suas possibilidades. A artista quer deixar claro como a passagem do tempo atinge o seu contar e recai também sobre seus materiais de arquivo. Para além da natureza do tempo e de sua ação, Agnès Varda confere às suas imagens outras temporalidades por meio das articulações de épocas diversas unidas pelo seu comentário. Ela estabelece uma relação que atende, portanto, aos chamados de uma costura intrincada entre memórias e história. É um cinema que tem que lidar com a duração de uma vida, questões de época e, ao mesmo tempo, dar conta de iluminar esse percurso. A estrutura de *As praias de Agnès* revela a cineasta que cria, tanto ao mostrar as experiências como também as impressões que articula.

A observação do trabalho de montagem em *As praias de Agnès* não deve perder de vista o modo como as motivações do presente de Agnès Varda a estimulam a alocar as partes que compõe o filme numa ordem que diga sobre suas experiências e observações. Trata-se a partir daqui de demonstrar, através de algumas cenas exemplares, o movimento de ir e vir operado em torno de referências conectadas e, mais do que isso, através de um vai e vem entre elementos comoventes ou que, juntos, indiquem uma observação sobre o passado vinda dessa artista que cria no presente. Algumas cenas-chaves são escolhidas, mas é preciso destacar que a impressão dada pelo trabalho de montagem está presente por todo o filme por se tratar de um guia bastante intimista do olhar da cineasta sobre seu universo.

Na primeira parte de *As praias de Agnès*, a diretora-personagem nos mostra um cassino localizado em uma praia. Ela evoca nesse momento um pequeno trecho de seu *Jane B. par Agnès V.* Em meio à brincadeira com troca de papéis que é característica de todo esse filme, Jane Birkin é uma *croupière* e Agnès Varda uma jogadora em cena filmada nesse cassino. Aos poucos vamos entendendo que a motivação para que o filme de 1988 seja trazido à tona é que a cineasta fale de seu pai.

Jane Birkin e Agnès Varda estão posicionadas lado a lado integrando uma mesa, junto dos demais apostadores. Jane gira a roleta e dá o resultado: “32 rouge, pair et passe.” Da palavra “pair”, ou par, de número par, Agnès Varda retira o homófono “père”, pai. É o que ela ouve, indica o comentário. É o que basta para que a cena seja deslocada de seu contexto para

se tornar um comentário sobre a figura paterna da artista e a sua relação com aquele cassino.

“Pai e a falta” - comenta ainda Varda de forma solta enquanto vemos o seu rosto derrotado em close. Nesse momento, a *croupière* Birkin a encara e questiona: “Como pode dar-se ao luxo de perder tanto?” A perda no jogo do filme de 1988 é a deixa para que Agnès Varda construa uma gradação através do seu comentário: “jogou, perdeu, caiu, morreu”. Trata-se de um trecho curto mas de uma densa observação pessoal sobre uma perda, sobre a evocação de elementos de sua própria obra na composição de um comentário pungente sobre o vivido.

A filmografia da cineasta, tomada como um conjunto, já podia ser vista como plena de observações consistentes de sua trajetória de vida. Em *As praias de Agnès*, os fragmentos de seus filmes são remontados de modo a recriar novas camadas de significado sobre as obras e, principalmente, sobre a própria Agnès. Nesse momento descrito, trata-se de comentar a perda do pai. “Perdi meu pai nesse cassino”, diz, enquanto vemos a roleta girar em câmera lenta tomando toda a tela. Ela diz também o nome dele como quem encontra um modo ainda mais claro para fixar o tema dessa passagem do filme: “Eugène-Jean Varda”.

Podemos observar o movimento do pensamento da cineasta que ela deseja que partilhemos: o cassino visto em uma praia remeteu ao seu filme *Jane B. par Agnès V*, em que esse mesmo cassino foi locação. A articulação deseja dar conta da associação e de uma conexão maior e anterior para a cineasta que é a do pai com aquele lugar. A ordem que o trabalho de montagem em *As praias de Agnès* estabelece é aquela que cria um novo tempo e novas distâncias que obedeçam ao trabalho de reminiscência.

O cassino visto ao longe conecta essa sequência anteriormente descrita com uma outra evocação fílmica que diz respeito ao mesmo tema. Para seguir nesse comentário emotivo sobre seu pai, Agnès Varda traz à tona cenas do filme e da filmagem de seu *Tio Yanco* (*Oncle Yanco*, 1967), trabalho sobre o artista plástico, irmão de seu pai. Dos seus arquivos, ela retira o momento específico do material em que Yanco lhe questiona: “Você é filha de Eugène Varda?” Vai além, e monta esse pequeno trecho em que essa pergunta é feita por ele em várias línguas, seguida de um abraço dos dois, também visto mais de uma vez. Ela reforça o gesto, demarca o laço e abre caminho para falar da origem grega de sua família não muito comentada pelo pai, e esboça um comentário sobre sua árvore genealógica.

A repetição da pergunta e do gesto de carinho no encontro com seu Tio Yanco. (*As praias de Agnès*, 2008)

É fascinante pensar a infinidade de possibilidades da artista para elaborar um comentário sobre seu pai e analisar o modo escolhido para fazê-lo. É como se através do filme, das imagens criadas e recolhidas, do trabalho de montagem, Agnès Varda destrinchasse uma série de referências que remetem ao pai que podem ser encontradas no seu cinema e que também promovem uma reflexão sobre seu modo de trabalhar. Trata-se de uma filmografia carregada de pistas biográficas que ela desvenda e ressignifica em *As praias de Agnès*.

Trechos de *As praias de Agnès* como esse parecem sugerir que, por exemplo, a presença do cassino em *Jane B. par Agnès V.* revelaria um desejo, mesmo que inconsciente, de evocação do pai. Ou ainda, podemos nos perguntar, em contato com filme *Tio Yanco*, se retratar seu tio artista também já não era um modo de falar de si, das suas origens e também de sua figura paterna. Não é questão aqui de adentrar em uma seara psicanalítica, mas de nos juntarmos à Agnès Varda nessa busca de materiais de modo a recolocá-los para construir um novo dizer, ou simplesmente para explicitar o modo como aquele filme já era constituído de um comentário de si, de elementos pungentes de trajetória. Giuliana Bruno faz um esforço de definição metafórico do trabalho de montagem em seu *Atlas of Emotion* (2002), e nos encontra no movimento empreendido aqui:

Assim como uma costureira faria um vestido cortando e vendo os pedaços juntos de tecido, aquele que monta o filme recorta e emenda pedaços para fabricar filmes. Montar – como um procedimento analítico – incorpora, com sua força da junção, o poder de modelar aquilo que chamamos de “emoção”. (BRUNO, 2002, p. 25, tradução minha)

Quando Agnès Varda comenta que *As praias de Agnès* é atravessado por um esforço de contar a vida através do cinema, de mobilizar seus recursos para fazer esse exercício, o que está implícito é: “Como conectarei a narrativa sobre o que vivi e o que nesse contar me comove?” Esse é o seu desafio e o mistério dessa obra na qual, ao analisarmos o trabalho de montagem, encontramos as respostas para o tipo de questionamento implícito no gesto autobiográfico que se relaciona com o cinema. Conexão entre emoção e forma, conforme atenta Giuliana Bruno.

Em uma cena posterior, enquanto narra suas viagens à praia com Jacques Demy e a filha Rosalie, Varda observa as ostras e as ondas e diz: “Quelle belle vague!” Mais uma vez, basta uma palavra para que a cineasta nos leve para outro tempo e outro lugar, remetendo-nos à *Nouvelle Vague*. Vemos imagens recentes de Varda, em sua casa, andando de costas, como

faz por várias vezes no filme - deixando clara a necessidade de voltar, sempre, continuamente, e então passamos a ver uma fusão entre essa Varda em marcha ré e a personagem Cléo, de *Cléo de 5 às 7* (1962), caminhando pelas ruas de Paris, seguindo em seu dia angustiado. Aqui, o gesto composicional posterior ou não a uma comoção está mais explícito, revelando também essa possibilidade de caracterização do trabalho de montagem no filme.

Enquanto são mostradas cenas do filme de 1962, Varda conta de sua feitura, de suas inspirações. Em *As praias de Agnès*, vamos de *Cléo de 5 às 7* à *Salut les Cubans* (1963) em um salto. Sim, enquanto fala do sucesso de *Cléo* já podemos ouvir a música cubana ao fundo. *Cléo de 5 às 7* contribuiu para que a diretora viajasse pelo mundo e Cuba foi uma das paradas. A viagem também virou filme, feito inteiramente de fotografias em preto e branco do cotidiano da ilha em plena revolução. Tudo isso para pensarmos o movimento que Varda elabora, da narrativa sobre o vivido que vai convocando seus trabalhos, suas fotografias, as cenas dos seus filmes e a narrativa sobre eles que remete a outros filmes. O movimento segue por toda a obra e não de maneira única; as evocações são bastante improváveis, como é o trabalho da memória. Nem sempre fazemos ideia sobre que imagem chamará outra, ou sobre como as palavras da sua narração podem evocar certos temas, certas questões e certos registros, até porque a lógica da comoção muitas vezes pode ser bastante misteriosa. Interessa observar como se dão essas atualizações e como contribuem para esse conjunto curioso, revelando as exigências do olhar retrospectivo sobre a cineasta e sua criação.

Em *O Sentido do Filme*, Sergei Eisenstein procurou encontrar elementos da montagem que fossem anteriores ao cinema para entender as especificidades da arte recém-surgida. Suas reflexões costumam ser lembradas por sentenciarem sobre a nova qualidade nascente a partir da justaposição de dois pedaços de filme. Algo que abre espaço para sua reflexão em torno de um resultado dialético para essa conexão estabelecida, em que está demonstrada uma intenção, uma direção sobre o que o artista deseja (EISENSTEIN, 2002, p.14).

O isolamento do sentido que muitas vezes o trabalho de montagem opera, motivou críticas como as de Roland Barthes, que alega se tratar da ambiguidade fulminada pela intenção posta (1984). Não deixa de ser uma provocação interessante sobre o cinema, os escritos de Eisenstein e a filmografia herdeira dessas reflexões sobre a montagem. O que parece estar por trás dessa demonstração de intencionalidade, ou dessa montagem enaltecida, é um desejo de realce, de discurso, de interpretação. Essas características reverberam no

cinema moderno principalmente em filmes situados na zona impura entre autobiografia, autorretrato e ensaio. Phillipe Dubois os chamou de documentários autobiográficos modernos (2012) e Agnès Varda é um nome importante desse modo característico de criação.

Assim, a montagem tal como surge em Eisenstein – nos seus filmes e não unicamente em seus escritos – é como o reflexo de uma operação intelectual de apreensão do mundo, dos seus mecanismos e do seu modo de ser. Mas o termo “reflexo” não é suficiente: se nas mãos dos cineastas a montagem é uma arte, é por ela ser capaz de revelar, e mesmo de provocar uma compreensão da realidade, e não unicamente de a “traduzir”. Ao mostrar o mundo de outra maneira, permite uma apreensão nova; no domínio da representação, é claro que olhar é também um utensílio de análise. (AMIEL, 2010, p. 55)

Não somente nesse trecho destacado, mas na reflexão mais ampla que Vincent Amiel propõe sobre a montagem discursiva, ele tem seu argumento centrado em um trabalho com as imagens que estabelecem uma lógica nova, construída, principalmente, da valorização do fragmento. Para além da referência clássica feita a Eisenstein, Amiel cita exemplos em que, em meio a um conjunto de montagem narrativa, cineastas concebiam momentos de composições mais discursivas “que permitem efeitos de significado por confrontação.” (AMIEL, 2010, p. 51). A noção de fragmento e seu valor de contingência são fundamentais para que Agnès Varda tateie por todo o filme caminhos possíveis para fazer um comentário em torno de si como narrativa e como ideia. Trata-se de uma decupagem identitária em que o trabalho de montagem serve como guia para um olhar sobre a artista e sua trajetória. Existe uma ordem em torno de si que Agnès Varda deseja que vejamos. Ela inclui, no presente, o olhar que lança ao mundo e os olhares historicamente informados projetados em outras obras. O movimento interior-mundo e a explicitação dos contatos, do comover-se e do trabalho de criação em cima disso estão no centro dos documentários autobiográficos modernos em que dar aparência ao mundo é também aparecer, fazer-se presente.

No início desse capítulo, foi sentenciado que a articulação operada pela montagem é regida principalmente pela comoção ou, é momento de enfatizar, por um trabalho composicional que busca representar o ir e vir comovido das memórias. Dentro desse espectro de uma imagem que remete a uma lembrança, ou de um comentário que evoque certa imagem, há um trabalho intelectual de articulação que está centrado também em uma reflexão histórica, ou o esforço de construir uma ordem que diga respeito às conexões entre a subjetividade de determinadas experiências e os marcos da vida coletiva que as informam.

Trata-se de uma Enciclopédia Chinesa de si, nos diria Michel Foucault (2000) a partir da sua leitura do achado de José Luís Borges, em *O idioma analítico de John Wilkins*⁹. Nela, os animais são reunidos a partir de uma aparente arbitrariedade mas que revela uma ordem dos desejos e da compreensão daquele que organiza ou a lógica que rege a aparente desordem.

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem. (FOUCAULT, 2000, p. 16)

O ordenar e seu tensionamento, tão caros à reflexão empreendida por Foucault em torno do constituir do homem moderno, nos aproxima de um sentido também moderno do fragmento, sentido este que informa a concepção de obras aqui analisadas. Isso quer dizer que a subjetividade explicitada funciona como uma liga, unindo esses pedaços que “se olham”. *As praias de Agnès* ressalta o constante movimento cineasta-mundo que essa ordem deseja exprimir.

Da subjetividade das memórias ao coletivo da história ou das histórias, como viria reivindicar Jean-Luc Godard em seu ambicioso projeto *História (s) do Cinema (Histoire(s) du Cinéma*, 1998). Nesse trabalho, o cineasta conecta trechos de filmes através do encadeamento, da colagem, da aproximação com o universo das artes plásticas, tudo costurado pela pessoalidade de suas impressões que relacionam a sétima arte à história contemporânea. Como em Agnès Varda, há uma lógica de evocação do cinema a ser observada, e que nos interessa em uma análise do trabalho de montagem, mesmo que no interior dos filmes uma série de diferenças de motivação estejam colocadas. Godard se relaciona com a história do

9 Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault toma o texto mencionado de José Luís Borges como ponto de partida de sua reflexão, ou arqueologia, como prefere dizer, em torno das rupturas e continuidades que constituem aquele que considera como o ambivalente homem moderno. O modo com este indivíduo historicamente informado ordena ou organiza é a primeira reflexão e guia o caminho tomado pelo livro: “Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento — do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia —, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Esse texto cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde será escrito que “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. No deslumbramento dessa taxinomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso.” (2000, p. 9)

cinema, e não somente com a sua história e o seu cinema, e mobiliza materiais de modo a imprimir uma reflexão sobre a conexão entre a História e a sétima arte: “Minha ideia, específico, super ambiciosa, que Michelet não teve, mesmo quando ele terminou sua grandiosa *Histoire de France*, é que a história está lá, sozinha, e que só o cinema pode torná-la visível. É o papel histórico do cinema” (GODARD, 1998, p. 202, tradução minha). Se o papel do cinema é tornar a História visível, será a montagem, segundo Godard, que levará o cinema a fazer a História:

Há, portanto, isto que resta estritamente ao interior do cinema, uma crisálida bloqueada que jamais se tornará borboleta – que sabemos agora - , isto que é a montagem. Minha idéia, de médico do campo ou de jardineiro do cinema, era de que um dos objetivos do cinema era de inventar e descobrir a montagem para poder fazer a história. (...) Sim, o que busca a montagem? (...) Uma aproximação entre qualquer coisa distante e qualquer coisa próxima e, sobretudo, entre o tempo. (GODARD, 1998, p.403, tradução minha)

A montagem colocada no centro não somente como forma mas como tema para falar da História. (*História(s) do Cinema*, 1988-1998)

A partir da colocação de Jean-Luc Godard, podemos compreender a História relacionada ao trabalho de ordenar, conforme analisada por Michel Foucault (2000). Jean-Luc Godard retira do colo do historiador Jules Michelet uma imensa pretensão e a toma para si, em uma espécie de posicionamento como único historiador possível deste tempo. Ele percebe no cinema e nas suas singularidades a única forma de escrever uma ampla História Contemporânea, e a montagem é o meio e também a presença da História no cinema. Trata-se de uma relação com a História como disciplina, assim como também em muitos momentos foi a relação de um cineasta como Chris Marker, que em seu *Sem Sol* (*Sans Soleil*, 1982) discutiu

a feitura da História e a relação que esta estabelece com as memórias em sua multiplicidade, também lidando com um todo que revela o trabalho conectado a partir da articulação heterogênea de materiais.

Agnès Varda não lida com a História como tema, mas ela é uma das linhas de sua costura, que envolve suas memórias e seu trabalho de criação. As linhas da História a informam e a cineasta, envolvida nessas reflexões, cria seus próprios marcos em contato com aqueles que definem as experiências coletivas. Diante disso, em *As praias de Agnès*, o trabalho de montagem está colocado de modo a mostrar essa relação, e a montagem, nesse transitar entre pessoal e coletivo, adquire também um caráter de revelação e construção da História¹⁰.

O cinema do mundo, aliado ao meu cinema, visto através dos meus olhos e organizado a partir dos meus próprios desejos: é como se Varda dissesse assim, explicitando uma proposta mais fechada. É o seu mundo, dos seus filmes, em contato com alguns marcos da história contemporânea mundial.

Aqui podemos reestabelecer a conexão com Eisenstein, buscando elementos de compreensão do cinema documentário moderno em que a construção dialética é central, destacando a especificidade da relação entre cinema e demais artes e também a fricção entre memórias e história. Tudo isso bastante pautado na construção de aproximações temporais e espaciais que estruturam um pensamento, argumentação ou interpretação do mundo e dos próprios autores.

Noel Burch buscou analisar o resultado formal dessa série de intenções demonstradas nos comentários de Jean-Luc Godard, e com isso encontrou o que ele denominou de “forma-meditação”. O trecho de *Práxis do Cinema* é sobre Godard, mas tem um sentido que pode ser ampliado à Agnès Varda e aos contemporâneos que costumam ser associados através da chave

10 Podemos pensar também em um Jean-Luc Godard de 1989, em seu “Introdução a uma verdadeira história do cinema”, no qual apresenta uma percepção que muito se aproxima da reflexão entre coletivo e pessoal, memória e história, empreendida aqui sobre Agnès Varda em *As praias de Agnès*: “Dei-me conta, exatamente ao vir aqui com Serge, de que o plano era fazer uma espécie de pesquisa; de minha parte, de minha parte considerava alguns temas, como o que houve de principal no cinema, que se chama – mas o pessoal não sabe o que vem a ser isto – montagem. Esse aspecto precisa ficar oculto, pois é algo muito importante: consiste em relacionar as coisas entre si e fazer com que as pessoas vejam as coisas... uma situação evidente... quero dizer... um homem cornudo, enquanto não tiver visto outro homem com sua mulher, isto é, enquanto não tiver duas fotos, a do outro e a de sua mulher, ou a do outro e ele mesmo, nada viu. Sempre é preciso ver duas vezes... Eis o que chamo de montagem... simplesmente uma comparação. É esse poder extraordinário da imagem e do som que a acompanha, ou do som e da imagem que o acompanha. Ora, a geologia e a geografia disso estão contidas, a meu ver, na história do cinema, e isso permanece invisível. Dizem que é preciso não o mostrar. E acho que vou passar o resto da minha vida, ou do meu trabalho no cinema, tentando vê-lo, e antes de tudo vê-lo para mim; inclusive para ver onde eu mesmo me situo nos filmes que fiz.” (p. 12)

do cinema-ensaio:

Sabemos que (Godard), para escapar ao funcionamento habitual e limitativo do tema do filme, seguiu alternativamente, e mesmo simultaneamente, por duas vias distintas: a do tema “ocultado”, que atrás descrevemos, e a do recurso ao tema de não-ficção, isto é, a uma meditação sobre a realidade tal qual os seus olhos a vêem. Godard é muitas vezes ensaísta, melhor – publicista, mas num sentido completamente novo e que nos parece justificar-se apenas no cinema. Porque pouco nos importam no cinema as ideias em si mesmas, tantas vezes altamente contestáveis: o que conta é o aparato dessas ideias, o espetáculo que oferecem – um espetáculo que, ao contrário das ideias, é insubstituível. (...) Um cinema de pura meditação, em que o tema fornece a base para uma construção intelectual suscetível de se transformar em forma e feitura, sem por isso se alterar e sem edulcorar. (BURCH, 1992, p. 192-197)

A procura de uma forma cinematográfica para contar a vida é a motivação de Agnès Varda para a concepção de *As praias de Agnès*. Forma-meditação, forma-reflexão, forma-devaneio, forma-quimera ou o esforço de demonstrar os pensamentos e suas associações através da forma fílmica. Não só *As praias de Agnès* mas outros filmes de Agnès Varda deixam claro um percurso orientado pela relação Varda-mundo. Há um esforço em retratar os caminhos de um pensamento, articulações elaboradas e também quase banais, bobas, como são as da mente livre, e o trabalho da memória.

Segundo Valéry, o artista é justamente aquele que transforma, a nossos olhos, seu arbitário em necessidade. Trata-se quase de uma definição de montagem: fazer um todo de pedaços, fazer brotar o sentido da combinação de elementos que não o continham separadamente. A montagem documentária é sempre uma interpretação – interpretação de uma divisão não escrita: o mundo em curso – o qual analisamos as descobertas e os seus limites. (NINEY, 2009, p. 96, tradução minha)

Vimos até aqui falando de ordem ou de um organizar segundo uma personalidade realçada frente ao mundo. A bela imagem proposta por Paul Valéry, e evocada por François Niney em seus estudos de montagem, está relacionada com uma desordem intelectual e emotiva que a montagem organiza para construir significado através dos fragmentos. Esse procedimento se dá no cinema de Agnès Varda com medidas e intenções diversas. Em *As praias de Agnès* são os fragmentos de vivência, de criação, ligados aos temas e questões de seu tempo de modo que ofereçam um conjunto de carácter identitário, mas que também é uma espécie de celebração da vida.

Agnès Varda procurou articular aspectos da dimensão pessoal à coletiva em seu filme. É mais uma vez através da sua filmografia que ela vai encontrar seu interesse por aspectos históricos de modo a emaranhá-los com as suas memórias. O trabalho de montagem em *As praias de Agnès* é fundamental na construção disso que François Niney chama de interpretação sobre o mundo em curso (2009).

Em *As praias de Agnès*, a artista torna evidente o seu olhar curioso e fascinado pelos Panteras Negras na sua passagem pelos Estados Unidos na década de 1960. Para falar desse contato, ela recorre ao seu filme *Black Panthers*, registros de época que deixam claro o olhar tocado da diretora pelo movimento. Ela dedica também uma parcela importante do seu filme à sua relação com o movimento feminista. Ao tratar dessa experiência, de sua presença no movimento, é inevitável remeter às suas obras que tratam da luta das mulheres, e é nessa passagem do filme que é possível observar claramente esse trabalho com a montagem que visa explicitar essa conexão entre íntimo e coletivo - entre questões de época que a mobilizaram e questões bastante pessoais que a empurraram para luta e motivaram a concepção de suas obras.

Para falar da experiência de Agnès Varda no movimento feminista é necessário ouvi-la, e é preciso também evocar alguns de seus filmes que lidaram com essa questão, como *Uma canta e a outra não* e *Sem teto e sem lei*. No momento em que conta de sua experiência no movimento feminista, em *As praias de Agnès*, esses dois filmes são trazidos à tona. Vou me deter em um momento revelador do filme de 1985 em que a diretora intercala seu depoimento e trechos de *Sem teto e sem lei*. Vemos primeiro Agnès Varda, como em uma continuidade da narrativa que vinha fazendo por todo o filme, em primeiro plano, frente a uma manifestação de rua: “Procurei ser uma feminista alegre mas sentia-me muito zangada”. Nesse momento, há um corte para uma cena do filme de 1985 em que vemos a protagonista Mona caminhando ao ar livre e o momento exato em que ela chuta uma lata. Voltamos a ver Varda na mesma cena anterior e ela diz: “A violação, as mulheres agredidas, as remoções de clítoris...” e voltamos a ver Mona em *Sem teto e sem lei*, dessa vez batendo em um portão de loja semiaberto. Segue esse movimento entre o depoimento de Varda e as cenas do filme, a partir do qual Varda constrói um conjunto que diz da impossibilidade da alegria diante de tantas indignações no que se refere à violência contra as mulheres.

A feminista Agnès Varda. (*As praias de Agnès*, 2008)

A magia reflexiva da montagem filmica é a de tratar o espaço-tempo físico aparente segundo as modalidades (associativas) do mundo das idéias; e, inversamente, poder dar corpo (um corpo aparentemente “real”) às nossas fantasmagorias e aos fantasmas que assombram nossa história. (NINEY, 2009, p. 92, tradução minha)

Ainda nessa passagem do filme, a diretora segue com o movimento de remetimento constante e, mais uma vez, traz à tona a protagonista de *Sem teto e sem lei*. Dessa vez, vemos suas aparições em outro de seus filmes. Trata-se do momento em que a diretora fala e mostra a montagem elaborada por ela entre imagens da atriz Sandrine Bonnaire no papel de Mona

mas, dessa vez, presente em seu filme *As cento e uma noites* (*Les Cent et une nuits de Simon Cinéma*, 1995). Vemos a personagem libertária ser transformada em Joana D'Arc - curiosamente, papel que a atriz havia feito um ano antes no filme de Jacques Rivette, *Jeanne la Pucelle* (1994). Essa sequência ainda tem o peso da fala de Varda sobre sua experiência no movimento feminista e sobre o modo como ela quer falar dela com seu cinema. A diretora vê nessa ligação feita através da montagem a possibilidade de representar essas duas presenças femininas em sua luta por afirmação, e o lugar dessa militância em sua obra.

Há uma terceira articulação ainda relacionada com essa sequência dedicada às lutas coletivas. O paralelo entre os projetos nos quais Agnès Varda e Jacques Demy se envolviam. Segundo ela, os dois se comprometiam naquele momento com “projetos menos ligeiros”. Enquanto ela trabalhava em *Sem teto e sem lei*, Jacques Demy falava de uma greve à sua maneira, através de música, do canto. Para Varda, como comenta em *As praias de Agnès*, nessa sequência “a luta era sempre igual: direitos das mulheres, direito dos trabalhadores.” Seu comentário anuncia uma conexão feita por ela através do trabalho de montagem. Poderíamos esperar uma ligação com *Sem teto e sem lei* mais direta, mas é seu filme *Uma canta, a Outra não* que justapõe materiais dos seus arquivos de luta das mulheres articulado às cenas do filme e das filmagens de *Une chambre en ville*, de Jacques Demy e Michel Colombier. O trabalho de montagem aproxima os projetos e aproxima as lutas. É um comentário de Varda sobre sua visão de mobilizações coletivas.

Um quarto na cidade (*Une chambre en ville*, Jacques Demy e Michel Colombier, 1982) e *Uma canta, a outra não* (1977).

Jacques Demy encontrou no formato musical um modo de falar de uma luta que se revela também no coro de vozes unidas. Alinhado a ele, em *As praias de Agnès*, Agnès Varda conecta *Uma canta, a outra não*, em que o envolvimento musical e o discurso entoado em canções é também fundamental na constituição de uma experiência coletiva e na demarcação

de uma luta. Através do trabalho de montagem, Agnès Varda une os cantos que pedem mudanças sociais. Demarca historicamente esses filmes e a forma pessoal como ela e Jacques Demy trataram dessas questões.

O cinema de Agnès Varda é pleno desse trabalho de montagem-pensamento. Aqui podemos nos voltar para exemplos em que o trabalho de montagem antecipa ou anuncia um desembocar do que viria a ser a montagem em *As praias de Agnès*.

Em *Ulisses*, a empreitada de promover um encontro com aqueles que fizeram parte da fotografia orientadora faz com que Agnès Varda componha também um encontro entre a experiência pessoal de registro do passado e as linhas da história. A diretora questiona-se, nesse retorno, sobre o que se dava no mundo naquele dia em que tirou aquela foto tão significativa e que teima em não largá-la. Ou como ela questiona no filme: “O que acontecia em 9 de maio de 1954?”. A data remete à ocasião da expulsão da França do Vietnã pelos guerrilheiros vietnamitas na batalha de Dien Bien Phu, que marcou o fim da presença francesa na Indochina. Esse fato é tratado pela cineasta através de imagens de arquivo trazidas junto ao seu comentário.

Vemos as manifestações em Paris entre gaullistas e militantes contrários e, ainda, registros que mostram como a imprensa francesa tratou aquela data como um momento de luto para a nação. Varda explicita, nessa altura do filme, sua relação com os documentos sobre o período. Ela diz que essa narrativa feita sobre essas experiências históricas não são ditas de cabeça, foi preciso vasculhar para construir a ligação com a experiência pessoal da diretora na mesma ocasião. A partir desses contatos, Agnès Varda constrói uma reflexão sobre o tempo e sua passagem, sobre as conexões entre esse tempo íntimo de suas memórias e esse tempo histórico. Antoine de Baecque e Christian Delage dialogam indiretamente com um entendimento do movimento interior-mundo em que Agnès Varda se engaja ao sugerir que o cinema constrói com seus espectadores uma relação estética, histórica e ideológica:

O cinema, e seu modo de narrativa, leva a linguagem a uma experiência sensível do mundo, ao mesmo tempo em que desenvolve ideias de modo que permitem apreender os registros complexos de temporalidade. [...] Ele permite igualmente revelar as heranças que balizam os percursos das comunidades e indivíduos. Longe de constituir um simples catálogo de informações sobre o que é o passado, o cinema construiu, com seus espectadores, uma relação estética e histórica [...], e até mesmo ideológica, nos ajudando a melhor compreender a correlação entre a “interioridade da nossa memória” e o “processo de nossa socialização” (Paul Ricoeur), entre uma representação do mundo (o cinema) e a maneira no qual os homens

vivem nesse mundo (a história). (DE BAECQUE; DELAGE, 2008, p. 14, tradução minha)

É possível pensar a especificidade da relação que a cineasta estabelece com a história a partir de um entendimento do cinema como uma arte que cria uma ponte entre a subjetividade da memória e o processo de socialização. A colocação de Antoine de Baecque e Christian Delage dialoga com um entendimento do movimento interior-mundo em que Agnès Varda se engaja e explicita a especificidade da relação que a cineasta estabelece com a história.

Nas sequências do filme *Ulisses* sobre o dia 9 de maio de 1954, Varda nos revela através da montagem os frutos de sua pesquisa: uma coleção de imagens formada por manchetes de jornal, imagens de arquivo de líderes mundiais e da população na rua naquela ocasião. Tudo segue costurado pelo seu comentário. A esses registros ela conecta a poesia vietnamita, enquanto menciona um lago no Vietnã. Tudo isso ao mesmo tempo em que mostra a fotografia de um lago em Genebra. Na sua fala, os lagos se ligam a um poema de mesmo tema de Alphonse de Lamartine. E assim, coloca mais uma vez em primeiro plano, a partir do trabalho de montagem, o movimento do seu pensamento: sempre muito livre, que reage e manifesta-se conforme os sentidos e que ela faz questão de exteriorizar nesse tipo de elaboração.

Varda volta a construir a sequência basicamente através de uma sucessão de fotografias, mas desta vez mais heterogêneas: algumas que remetem àquele momento político; e mais uma vez fotografias suas, do seu acervo, de atores da TNP, dela mesmo enquanto fotografava, de amigos. Trata-se de uma articulação similar à que cria em *As praias de Agnès* - algumas fotografias de pessoas queridas são até as mesmas. Há no filme de 2008, contudo, uma outra carga da passagem do tempo, com muitos desse amigos fotografados e filmados já mortos que ela, então, homenageia. Essa passagem final de *Ulisses* parece ser a de criar um entorno para a fotografia referência com outros registros da época que talvez a explicassem ou simplesmente a isolassem um pouco mais em sua estranheza e rigor de composição. Nesse momento, ela acrescenta também camadas a esse seu trabalho da memória: ao sugerir o que pensava naquele momento, os filmes que desejava ver e não viu; ou o filme que desejava fazer e fazia naquele mesmo ano do registro (no caso, *La Pointe Courte*).

Com tudo isso, a imagem de 9 de maio volta a tomar a tela, mas de formas diferentes. Separada, sobre uma camada a mais de pedras, de modo que Varda parece libertá-la de toda a carga de entorno que lhe foi acrescentada, buscando voltar a ela como imagem, em seu

isolamento no que ela poderia dizer ou não sobre o seu tempo. Seu pensamento voa livre, exteriorizando suas impressões carregadas da desordem do seu imaginário que a tornam tão fascinante.

Esse momento de *Ulisses* dialoga plenamente com *As praias de Agnès* por deixar evidente a variedade de materiais que a cineasta lida e conecta de modo a formular um pensamento sobre a passagem do tempo e sobre o modo com ele recai sobre as pessoas, as coisas e as imagens. Ou seja, trata-se também de um filme de caráter mnemônico que investiga de modo muito instigante a individualidade das memórias em contato com aspectos da vida coletiva, tudo isso unido por uma autora que se volta para esses temas e assume a pessoalidade desse olhar.

As praias de Agnès representa um elemento de continuidade e de desembocar da obra de Agnès Varda em que uma série de elementos recorrentes, especialmente em seus trabalhos de caráter documental, são fixados como constituintes do seu cinema. A variedade de materiais costurados por seu comentário emotivo caracteriza o modo como Agnès Varda vai de si mesma para o mundo e volta de lá para refletir sobre suas experiências e suas práticas como cineasta. O pretexto costuma ser de caráter mnemônico, de observar de que maneira ela como artista vai se relacionar com documentos que indiquem uma outra época de experiências e um outro momento seu de criação. Trata-se de evidenciar esses vários tempos, de associar e aproximar distâncias temporais e espaciais a partir da lógica do seu pensamento.

2.2 MAPA EMOTIVO DE AGNÈS - Os lugares e as memórias

Agnès Varda preenche os lugares de sua vida com suas memórias. Como cineasta, esse processo aparentemente simples e que remete a uma construção mental também é concebido através do audiovisual. É o desafio em *As praias de Agnès* quando trata dos locais pelos quais passou: redesenhar seu mapa emotivo através da montagem em que articula os lugares, suas impressões, sua história e sua obra.

Em boa parte do descritivo sobre o filme mencionamos a constante vinculação entre paisagem e memória. Estamos falando, claro, das praias que são ponto de partida emotivo e de criação da cineasta, mas também as cidades, ruas e beiras de rio da sua vida.

A Mnemotécnica ou Arte da Memória é a busca da memorização através da associação

entre lugares e imagens (YATES, 2007, p.11). Com suas origens desde a antiguidade, passou por constantes acréscimos e transformações tendo sempre como referência essa matriz de associação. Muitos dos valiosos estudos sobre o tema se debruçam sobre o papel cotidiano e ritual dessa técnica de pensamento na relação com o conhecimento e com as experiências através dos tempos.

Foram nas fontes latinas que a historiadora Frances Yates encontrou elementos valiosos para um entendimento das origens da arte da memória. Através da narrativa do político e célebre orador Cícero, datada de 55 a.C., Yates traz à luz a história de Simônides e o modo como este reconheceu os convidados de um jantar que foram vitimados por um desabamento a partir do lugar que cada um ocupava à mesa. Yates inicia seu “A Arte da Memória” (2007) com esse episódio exemplar que inspiraria todo um modo de articulação de saberes dali em diante, em que a associação entre lembranças e lugares foi fundamental para a constituição da retórica clássica e medieval.

A historiadora medievalista Mary Carruthers acrescenta à definição e estudo clássico de Francis Yates a importância da invenção como constituinte da Arte da Memória. O esforço de Carruthers é de mostrar que, durante a Idade Média, a mnemotécnica seguiu um intenso processo de aperfeiçoamento. A autora se posiciona de modo a construir pontes de suas reflexões para o presente investigando sobre como até hoje essa articulação entre local e memória é formadora da nossa relação com o passado.

É possível notar no vocabulário utilizado por Carruthers pistas do modo como a autora não se relaciona com mnemotécnica somente como um recurso artificial de manutenção de um conteúdo. Para ela, a arte da memória e suas funções retóricas são praticadas, principalmente, como “técnicas de composição, mais que como técnica de persuasão” (2011, p. 25):

A prática monástica de meditação envolvia de maneira notável a construção de imagens mentais ou “pinturas” cognitivas para pensar e compor. Vou sustentar que a utilização de tais pinturas deriva tanto da espiritualidade como das práticas composicionais da retórica romana. A ênfase na necessidade humana de 'ver seus pensamentos em suas mentes como esquemas organizados de imagens, ou “pinturas”, e então usá-las para continuar a pensar, é uma característica notável e constante da retórica monástica medieval, de significativo interesse até mesmo para nossa compreensão contemporânea do papel das imagens no pensamento. (CARRUTHERS, 2011, p. 26)

O entendimento que Mary Carruthers tem da mnemotécnica informa a compreensão que temos do construir de memórias de Agnès Varda. As imagens que a autora constrói sobre a arte da memória antiga e medieval são como gatilhos de uma série de reflexões contemporâneas sobre as possibilidades de registrar e reinventar as memórias e as técnicas mobilizadas para atender a esses desejos. Trata-se de um esforço para além dos significados estritos da Mnemotécnica, mas também da busca de uma ampliação dela para refletir sobre as possibilidades do cinema de fabricar memória.

O modo como Agnès Varda estruturou seu filme sugere uma reflexão sobre como os lugares a ajudam a lembrar. Essa associação, que é central para a arte da memória, é inspiradora da investigação de uma filmografia e de um modo de trabalhar. Estabelecer esse contato com a obra de Agnès Varda pressupõe lidar historicamente com uma longuíssima linha de continuidade. Trata-se de um entendimento sobre como certas experiências e como os estudos sobre elas nos ajudam a entender novas técnicas da memória, ou modos contemporâneos em que a articulação lugar e memória se operam.

Ainda explorando o vocabulário de Mary Carruthers, podemos citar “composição”, “atividade cognitiva disciplinada” e “técnica de pensar”. A autora ainda dedica um espaço importante da introdução do seu trabalho a um estudo das ferramentas que mulheres e homens mobilizam na elaboração de suas memórias.

Há um aspecto ativo que a caracterização feita do trabalho da memória por Mary Carruthers suscita. A dimensão do trabalho de lembrar remete a uma colocação de Sergei Eisenstein em seus estudos sobre montagem. Aqui me permito citar longamente pois o conteúdo dialoga diretamente com essa lógica pré-moderna da memória que se conecta com o cinema moderno aqui analisado:

Achei muito difícil lembrar das *imagens* das ruas de Nova York e, consequentemente, conhecer as ruas. Suas designações, números neutros como “42” ou “45”, não produziam em minha mente imagens que concentrariam minha percepção nos aspectos gerais de uma ou outra rua. Para produzir essas imagens, tive que colocar na memória um conjunto de objetos característicos de uma ou outra rua, um conjunto de objetos surgidos em minha consciência em resposta ao sinal “45”. Minha memória reuniu os teatros. Lojas e edifícios característicos de cada uma das ruas que tinha de recordar. Este processo passou para estágios definidos. Dois desses estágios devem ser ressaltados: no primeiro, à designação verbal “rua 42”, minha memória com grande dificuldade reuniu enumerando toda a cadeia de elementos característicos, mas eu ainda não tinha a percepção da rua, porque os vários elementos ainda não haviam se consolidado em uma imagem única. Apenas no segundo estágio todos os elementos começam a se fundir

numa única imagem: à menção do “número” da rua. *Ainda surgia todo esse grupo de elementos independentes mas agora não como uma cadeia, mas como algo único* – como uma caracterização total da rua, *como sua imagem total*.

(...)

De um modo ou de outro, a série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula elementos isolados.

Vimos que no processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a *reunião* das imagens, enquanto o segundo consiste no *resultado* dessa reunião e seu significado na memória. Neste último estágio, é importante que a memória preste a menor atenção possível no primeiro estágio, e chegue ao resultado depois de passar pelo estágio de reunião o mais rápido possível. Esta é a prática na vida em contraste com a prática na arte. Porque quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento de ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o processo. (EISENSTEIN, 2002, p. 20-21)

Eisenstein constrói uma ponte que é a da relação do trabalho da memória com a arte, esta já mencionada por ele em um sentido moderno. É fascinante como o autor descortina o procedimento cotidiano e ilumina a relação que o artista pode estabelecer com esse percurso mental, levando-nos de volta a Agnès Varda e suas praias. A matéria de Varda é a vida, os procedimentos mentais a constituem e seu trabalho artístico é de enaltecer o processo de articulação dos elementos que contribuem numa leitura das suas experiências. Podemos chamar Agnès Varda de uma artista da memória, pensando arte no sentido moderno mas conectada com uma noção pré-moderna de articulação mnemônica.

Harald Weinrich, em *Lete: Arte e Crítica do Esquecimento* (2001), atenta para uma noção pré-moderna de arte a que retóricos como Cícero e Quintiliano atendiam: “Significa um objeto de saber sujeito a regras e por isso mesmo bom de aprender, de uma certa complexidade, que pede considerável esforço e paciência para ser aprendido, pois 'a arte é longa e a vida é breve' (*ars longa, vita brevis*)” (WEINRICH, 2001, p. 30). O sentido que Weinrich quer que entendamos é de que a noção pré-moderna de arte associada à de memória está intimamente ligada com uma noção de trabalho, que aqui fazemos questão de associar a uma noção de composição.

Essa seção da tese se relaciona com a memória fabricada por Agnès Varda, em *As praias de Agnès*, a partir desse vocabulário que revela uma intencionalidade, uma operação e um movimento. Não se trata de ignorar o aspecto involuntário da memória mas de entendê-lo dentro de um processo artístico demasiado próximo da atividade “composicional” a que se dedica Carruthers. Para demonstrar o espontâneo ou involuntário, Agnès Varda concebe um

esforço formal para representar o remetimento, a evocação e também o que no seu trabalho é procura.

Não se trata aqui de comparar com rigor o que faziam oradores gregos ou religiosos medievais ao que fazem cineastas modernos. É uma metáfora que parece aparentemente superficial mas vai se revelar profícua quando pensamos que, na análise desse filme, toda a engrenagem se baseia na relação entre lugares e memória como uma tarefa para lembrar. O que na antiguidade e medievalidade víamos como máquinas humanas de inventar e recompor, na contemporaneidade o trabalho de composição se firma com o apoio do cinema. É uma metáfora bastante livre de pensar a memória como *machina*, como construção. As ferramentas de lá e as ferramentas de cá que tanto nos interessam.

2.2.1 As Praias

A primeira metade de *As praias de Agnès* tem as paisagens litorâneas como guias que orientam a narrativa de história de vida. O modo como as praias e seus elementos são mostrados e utilizados no filme sugerem que esse cenário é ponto de partida para o trabalho de criação. Conectam passado e presente através da reinvenção desse espaço amplo em que a cineasta pode inserir objetos e cores que digam sobre sua existência.

Ao mesmo tempo, não é prudente uniformizar a presença das praias no filme. Há essa função clara de papel em branco que adquire sentido com o acréscimo das memórias associadas às experiências litorâneas. Mas não só as praias como também seus elementos constitutivos, a areia, o mar, as ondas, passam a ter outras funções representativas para falar do percurso da cineasta.

Na areia de uma praia belga, Agnès Varda escreve seu nome de batismo: Arlette. Interessa a ela tornar imagem esse aspecto de constituição da sua identidade. De Arlette à Agnès através de um nome na areia que se desmancha pela água do mar que avança.. De uma maneira simples que gera uma articulação quase banal, a cineasta instaura um modo de associação entre ela no presente e no passado que tem as paisagens litorâneas como mediadoras, ou capazes de conter e apagar essas memórias.

Muitas dessas conexões entre memórias, elementos de reinvenção e praias podem ser bastante diretas. Isso ocorre no trecho em que a cineasta coloca fotografias dos seus arquivos na areia para falar da sua infância. Varda conecta dois materiais, areia e fotografia, um que

não consegue guardar a memória e o outro que mumifica o tempo, diretamente para dizer de suas intenções, ou do movimento de se voltar ao passado através de articulações que digam quem ela foi e é. A artista se coloca como presença atual nesse cenário enquanto comenta aspectos cotidianos da vida. Ela foi a menina da fotografia, e para além desse documento que é um fragmento material do seu passado, ela está presente como essa mulher em cena, através do gesto de colocar as fotografias na areia e, como uma camada a mais, essa mulher que dirige o filme em que está contido esse gesto. Aspectos estes que contribuem na compreensão desse desenho que faz de si mesma e como sua presença estrutura o filme e o organiza.

Aos poucos, a relação com as praias vai se constituindo de estratos mais elaborados. As reencenações sem grandes preocupações miméticas são centrais no processo de inserção de sua visão presente sobre o passado na paisagem. No início de *As praias de Agnès*, ela reúne, na areia, meninas vestidas com maiô e com cabelos enfeitados ao seu modo de infância, como visto nas suas fotografias de família. Em cena, em meio às crianças que brincam como ela, Agnès Varda comenta: “não sei o que significa reconstituir”. Colocação que, junto das imagens, demonstra que muito mais importante que a cena repetir o passado ou se aproximar dele é o gesto da cineasta em relação ao que viveu. Sua reencenação imperfeita em cores diz de uma vontade de recriar e de mostrar quem é hoje através desse reinventar. O procedimento da cena anterior se assemelha àquele em que Agnès Varda constrói um circo na praia para falar dos seus “devaneios de adolescente”.

É através de uma criação artesanal sua, inserida no cenário litorâneo e filmada, que Varda comenta experiências de sua juventude e seu apreço pela arte surrealista. Ela encontra no fundo de areia quase sem cor o espaço perfeito para a construção dessa grande escultura de uma baleia, feita com uma estrutura simples de madeira, plástico e tecido. Em cena, Agnès Varda está dentro dela vestida em cores que se confundem com o interior do seu animal inventado. De lá ela se abana e segue a contar suas histórias da época de faculdade, seus devaneios, menciona algumas de suas influências. Enquanto narra uma aula que teve com Bachelard, uma fotografia do filósofo toma toda a tela e novamente temos essa impressão de tela em branco em três dimensões em que sua baleia pode ser posta. Agnès Varda se coloca dentro dela enquanto comenta, e sobrepõe a tudo isso, em uma montagem de superfícies, a fotografia daquele que foi seu professor. Um espaço, um lugar genérico que se torna específico no seu contar, o lugar na areia a que ela recorre para falar do vivido.

Quando não é ela que vai à beira-mar é a beira-mar que vai à cidade. Isso ocorre na

sequência em que Varda recria sua produtora no meio da rua sobre um fundo de areia, no qual todos trabalham como em um escritório, mas com o clima dado pela sua liberdade e despojamento. Mais uma vez a praia se coloca como espaço ou referência para que a cineasta insira seu universo de cores e de brincadeiras.

A produtora transformada em praia e trazida para a rua. (*As praias de Agnès*, 2008)

A praia é mediação também para que Agnès Varda comente a sua relação com Jacques Demy. A narrativa que ela faz dos últimos dias em sua companhia é atravessada pelas referências às paisagens litorâneas e, principalmente, por registros das filmagens e cenas de *Jacquot de Nantes* (1991). Vemos Jacques Demy sentado na areia à beira mar, filmado de extremamente perto por uma câmera também háptica, criando imagens abstratas em que o que está em cena é sua pele e cabelos. Esses materiais fazem parte da seção do filme de 1991 dedicada aos registros atuais de Demy, seus últimos dias, trechos que vinham justapostos às reencenações e reinvenções de experiências suas de infância e juventude. Demy figurativo à beira mar e Demy abstrato que tem seu corpo filmado como quem filma a praia na sua materialidade. Como quem registra água e areia no esforço da cineasta em dar a dimensão do seu desejo de salvar aqueles últimos momentos.

Ainda nos créditos iniciais, e antes de qualquer outra informação, o que ouvimos é o mar em *Jacquot de Nantes*. Filmado em tom saturado, captando a sua natureza de movimento. Agnès Varda reserva um tempo nessa introdução para acompanhar esse ir e vir. É assim que termina também o filme, partindo da pintura de beira de mar feita por Jacques Demy, retornando em seguida aos registros litorâneos dele em seu último ano de vida. Dessa vez, ouvimos Agnès Varda cantar enquanto essas imagens tomam a tela: O tema é a praia, o movimento, as algas. Varda canta Demy. Trata-se de um comentário visual sobre a importância do mar para os dois como casal: as praias os uniram e no filme ela gostaria que

soubéssemos disso. Esses registros podem ser revistos em *As praias de Agnès*, estabelecendo mais uma vez uma relação radical para além das memórias, mas dando conta do aspecto material do lugar. A areia e o corpo de Jacques Demy se misturam nessa investigação dele em todas as possibilidades do olhar de quem ama e deseja salvar os instantes e a conexão.

Cenas do filme *Jacquot de Nantes* (1991) inseridas em *As praias de Agnès* (2008)

Em *As praias de Agnès*, quando o tema é a importância de Jacques Demy na vida da cineasta e a dimensão de sua perda, a praia deixa de ser pano de fundo, página em branco, motivo criativo e passa a ser texto, metáfora de movimento, confusão, amplidão. A praia é a pele de Jacques Demy e é também o tecido que a recobre quando Agnès Varda comenta a sua morte. As ondas são projetadas no tecido e dão a impressão de invasão, de tomada daquele corpo pela dor imensa daquela perda. A praia não é mais fundo mas interior. Uma vastidão dolorosa que a toma e que ela concebe também como imagem, como cinema.

2.2.2 A Paris da Memória e do Desejo de Agnès Varda

Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias até agora.

Doreen Massey – *Pelo Espaço*

O filme estabeleceu um “senso” topográfico. Era uma atração geográfica transformada em emoção.

Giuliana Bruno – *Atlas of Emotion*

Não é difícil notar que o modo como vemos uma cidade é constituído da subjetividade a partir das experiências que relacionamos com elas. As duas citações acima estão postas

Aqui a acompanhamos como em um itinerário pela cidade, resumido no pequeno mapa simplificado de algumas andanças demarcadas, tanto suas quanto de suas personagens. Agnès Varda é uma mulher que viveu intensamente a *rive gauche* parisiense, e essa parte da cidade que ela escolheu para viver é a mais presente em seu cinema. Especialmente aquele seu cinema em que a cidade é motivo e objeto de um olhar subjetivo lançado pela própria cineasta ou deslocado através do olhar de suas personagens.

Em *As praias de Agnès*, Paris é introduzida a partir de um passeio de barco velejado pela própria cineasta. No mesmo plano convivem o barco, suas margens e ao fundo a Torre Eiffel que surge unida ao comentário da diretora sobre a chegada da família à cidade, ainda na infância. Até ali orientado pelas praias, o filme tem esse momento dedicado ao Rio Sena como guia.

Era a época da ocupação alemã – diz Varda sobre a chegada da família. Ela descreve a paisagem urbana encontrada naquele momento difícil e também o cotidiano em casa e na escola. A câmera vai descortinando a cidade através do olhar da artista. Da Torre Eiffel até Notre Dame, o curso do Sena é seguido entre planos abertos da capital e mais concentrados no rosto de Agnès Varda enquanto narra sua história. Ela comenta que jamais subiu no imponente cartão-postal, nem na catedral, mas que muito passeou por aquelas margens. O curso do rio passa a coincidir com o da sua história de vida.

(As praias de Agnès, 2008)

A sequência segue mais entrecortada, alternando imagens de Agnès Varda de barco e fotografias ou documentos que tomam a tela. O comentário que acompanha gira em torno da sua formação a partir da entrada na Escola do Louvre. O Museu, elemento central de Paris, está presente através de algumas obras marcantes para a cineasta. Pinturas como as de Paul Cézanne nos são mostradas acompanhadas de seu comentário despojado que se conecta aos estudos de história da arte. Para falar dessa parte de sua trajetória, ela opta por uma encenação dos momentos de leitura na beira do rio. Vemos uma jovem Varda, interpretada por uma atriz (Anne-Laure Manceau) com seu mesmo marcante corte de cabelo, que convive em cena com a cineasta que comenta em tom saudoso aquela época de formação. Essa é mais uma maneira da diretora se duplicar em cena como aquela que vivenciou e a que se relaciona e cria a partir do vivido.

Uma jovem Agnès convive com a imagem atual da cineasta. (*As praias de Agnès*, 2008)

A lembrança faz com que a diretora evoque um dos seus primeiros trabalhos audiovisuais em que, numa parceria com Gérard Depardieu, ela ilustra uma experiência vivida por aquelas margens. Beira de rio de sua vida, beira de rio do seu cinema. Trata-se de um pequeno filme seu para TV chamado *Nausicaa* (1970), em que France Dougnac interpreta a jovem Varda leitora de História da Arte e Depardieu encarna um *beatnik* que a provoca roubando-lhe os livros. Há algo a se relevar nessa passagem: a maneira como ocorre a sobreposição de uma fotografia desfocada de Paris pelo trecho desse filme, de modo que se estabelece uma relação quase direta entre arquivo, lembrança e lugar, convivendo no mesmo plano.

Nausicaa (1970)

Aos poucos, no percurso da diretora por Paris, ela vai preenchendo os lugares por onde passa com suas memórias, seja através de seus comentários, seja através de reencenações e de trechos de seus filmes. A relação entre memórias e locais dá uma boa dimensão da diversidade de materiais com os quais cineasta se relaciona para falar de si.

A Paris de Agnès Varda é feita do Sena, suas margens, das pinturas de Cézanne presentes no Louvre, mas é também sua casa na Rua Daguerre. A cineasta dedica uma parte

importante do filme para comentar as mudanças na estrutura do lugar e as importantes experiências vividas lá. Dos seus arquivos ela traz à tona fotografias de família, retira também uma imagem de como a encontrou, uma espécie de amontoado de entulho que a diretora decidiu reconstruir no filme “como um cenário”. Mais uma vez ela insere sua imagem atual em uma espécie de reconstituição.

A certa altura de *As praias de Agnès*, a Rua Daguerre se torna o centro do trabalho mnemônico orquestrado pela cineasta. Comentar a infância dos seus filhos, a convivência entre a maternidade e o trabalho se mistura à narrativa sobre a casa e sobre a rua em que viveram. Falar daquela rua a impele a comentar também seu filme dedicado ao lugar: *Daguerreótipos* (*Daguerreotypes*, 1976).

Costurado pelo comentário afetuoso, *Daguerreótipos* é um retrato da rua em que Agnès Varda viveu por muitos anos e vive até hoje. O filme muitas vezes vai para além dela na busca de captar um certo clima nostálgico e de diversidade que caracterizava o 14º *arrondissement* parisiense. Através de panorâmicas acompanhamos os passantes, e logo também adentramos nos estabelecimentos pelos quais Agnès Varda nutre mais afeto. Ela procura captar o ritmo do lugar através da delicadeza dos gestos do homem que vende perfumes ou da vizinha que devolve o troco na padaria.

Eu seu trabalho *Cinensaïos: O documentário como escrita para além de si* (2014), Sarah Yakhni analisa *Daguerreótipos* a partir de uma aproximação com *L'Opéra-Mouffe*. A autora acredita que os filmes estariam conectados pelo esforço em captar dinâmicas temporais, movimentos e ritmos cotidianos. Se para falar das impressões sobre a Rua Mouffettard havia o “caderno de notas” como elemento de costura relacionando ficção e olhar documental, em *Daguerreótipos* o que orienta é a movimentação do interior para o exterior, ou o olhar mostrado através dos planos-sequência que percorrem as lojas da Rua Daguerre.

Essa busca de captar um ritmo do lugar é algo que parece recorrente na relação da cineasta com a cidade. Há um esforço em demarcar o modo de viver das pessoas desses locais a que dedica seu olhar e que ela adorna com seus comentários e com a música não diegética.

Algo importante que também pode unir esses dois filmes à abordagem feita da cidade por Agnès Varda em *As praias de Agnès* é a demarcação de um ponto de vista subjetivo sobre as ruas e as pessoas que nelas vivem e circulam. O comentário em tom poético se junta aos registros de modo a assegurar uma não-objetividade. Assim faz a artista ao se lançar pela movimentação da Rua Mouffettard ou ao seu deixar levar pela relação calorosa com a Rua

Daguerre. Esses dois filmes também revelam a cidade através do trabalho, dos ofícios, das formas que as pessoas ocupam as ruas como lojistas, atendentes, feirantes, nos seus pequenos gestos que compõe o contorno dos ambientes públicos.

Em *As praias de Agnès*, *Daguerreótipos* é evocado e aparece sobreposto às imagens recentes da cineasta na porta de sua casa enquanto comenta da convivência com seus vizinhos. A maneira que ela orchestra essa conexão nos remete mais uma vez aos estudos sobre a mnemotécnica que aqui podemos associar ao cinema e suas possibilidades. Os lugares ajudam Agnès Varda a recordar. Como modo de assegurar isso e explicitar esse processo, ela une registros associados às suas lembranças usando, por exemplo, essa sobreposição. Imagens de pessoas de outra época fazem parte daquele cenário atual. O cinema possibilita unir imagens de dois tempos da Rua Daguerre em um mesmo plano. É um jeito de Agnès Varda nos contar sobre a maneira que aquela rua a contagia e motiva.

Rue Daguerre de agora e de antes convivendo através de uma fusão, ou um lugar de memórias. (*As praias de Agnès*, 2008)

É pela metade esquerda de Paris que Agnès Varda leva também sua personagem Cléo. A protagonista de *Cléo de 5 às 7* projeta uma previsão devastadora nas cartas do tarô. No interior da pequena sala da cartomante, vemos seu desespero em preto e branco diante das cartas em cores. Esse é o prólogo de uma trajetória de duas horas que passa a ser mostrada através de uma relação que a protagonista estabelece consigo mesma e com a cidade.

A relação de Cléo com Paris pode ser dividida em três momentos principais. O primeiro seria posterior à saída da cartomante. Cléo pendula entre a preocupação e um esforço de se manter inteira enquanto caminha ao ar livre. Vemos a protagonista em planos abertos, ainda “montada” com sua peruca, encarando esse “novo exterior” pós-previsões, um modo de olhar tensionado pela espera dos resultados de seus exames.

Nessa seção, Cléo encontra uma amiga e a cidade é vista através desse olhar

partilhado, e principalmente através da janela de um carro. O caminho pela cidade direciona até a sequência “musical” no interior de seu apartamento acompanhada do piano de Michel Legrand, em que a personagem-cantora entoa temas que comentam seu turbilhão emocional. O segundo momento demarcado é o da saída rebelde do apartamento. Irritada com a incompreensão daqueles que lhes são próximos, Cléo volta às ruas de Paris e o que passamos a ver tem uma dimensão de maior peso subjetivo e reativo ao humor da protagonista e à sua trajetória.

(*Cléo de 5 à 7*, 1962)

Não seria exagerado dizer que Paris, junto dos aspectos pessoais que afligem Cléo, constituem uma ameaça à sua vulnerabilidade, que ela irá enfrentar na segunda parte do filme. Despida de seus adornos, ela se lança sozinha. A articulação das imagens procura dar conta do seu olhar sobre Paris, e também da sua confusão. O trabalho de montagem intercala cenas de Cléo imersa no espaço urbano, ou do seu ponto de vista sobre o lugar conectado a quadros isolados daqueles que fazem parte da sua vida, em sua casa: o pianista, a sua amiga assistente, e seu amante. A rua se impõe diante desse passado sufocante recente que ela deseja abandonar.

É a partir do enfrentamento de Cléo do mundo exterior e de questões de si mesma que algumas das previsões da cartomante começam a se instalar. Como é o caso da presença da amiga que Cléo encontra ao visitar um ateliê de esculturas, que parece ser aquela que a cartomante diz que a diverte. Ela lhe abre um novo olhar sobre a cidade, mais descontraído. Um respiro na jornada de Cléo. Os planos se abrem para mostrar as duas em seu passeio de carro por cenários parisienses cada vez mais reconhecíveis do imaginário sobre a cidade.

Nesse momento também os enquadramentos demarcam certos lugares através de placas em uma espécie de familiarização, mas que também fixam o percurso da personagem.

A ida das duas ao cinema acrescenta uma camada de significação sobre Paris. Dessa vez são cenas de um curta que Agnès Varda fez com Anna Karina e Jean-Luc Godard, *Les Fiancés du pont Mac Donald* (1961), que descortinam a cidade sob o pretexto de uma história cômica de amor. Uma comédia que diverte as amigas e funciona como uma espécie de libertar de Cléo para seguir sua caminhada.

Trechos demarcados da cidade aparentes no decorrer do percurso de Cléo. (*Cléo de 5 à 7*)

A terceira parte da jornada seria o encontro de Cléo com o soldado Antoine, que está prestes a viajar para combater na Guerra da Argélia. A cidade, antes ameaçadora, depois desbravada, ali passa a adquirir contornos românticos, bucólicos, mais acolhedores para Cléo e para o sentimento de angústia pelo diagnóstico que se aproxima. A Paris dessa terceira parte é composta de jardins e vista do passeio dos dois de ônibus. Algo que dá uma nova chance de olhar para Cléo sobre a cidade e sobre a vida.

O passeio de transporte público de Cléo e Antoine é mostrado de uma maneira que convive em cena a conexão entre os dois na mesma medida em que vemos a cidade enquadrada através da janela. Agnès Varda demarca alguns lugares, como o ponto de ônibus Verlaine ou a terna passagem pelo 13º arrondissement, anunciada pelo comentário de uma outra passageira ouvida de fora do quadro. Os dois personagens desconcentram-se da conversa para olhar as ruas, o bairro, talvez procurando o que trazia a outra jovem passageira àquele bairro. E parecem mesmo encontrar alguma graça.

A cidade mais acolhedora é o 13º arrondissement visto pela janela do ônibus. (*Cléo de 5 às 7*, 1962)

A Paris de Cléo pode ser comparada às várias vezes que a cidade foi tema do cinema de Agnès Varda: é a cidade vista pelos olhos de uma mulher. A mulher grávida de *L'Opéra-Mouffe*, que entre seus sonhos de amor também conduz seu olhar pelos ritmos cotidianos da Rua Mouffetard. A Rua Daguerre de Agnès Varda é homenageada em *Daguerreótipos* através do comentário carinhoso da cineasta, que mostra as pessoas que fazem a cidade o que ela é. É a Paris que traz as marcas da vida e obra da cineasta em *As praias de Agnès*. A paisagem urbana subjetiva que ela remapeia com seu barco e com suas intervenções, que agem como um reafirmar de “ainda estou aqui, a cidade ainda me comove e ainda me faz criar”.

2.3 GESTO NA VIDA, GESTO NO CINEMA

Eram vários filmes. Um filme em preto e branco em homenagem aos filmes dos anos 1930 e 1940 que contava a história do pequeno Jacquot entre os nove e os dezenove anos, filmado com a maior simplicidade que nos foi possível. Seguiu-se uma proposta. Se eu tivesse a fazer um estudo de mestrado seria assim: podemos encontrar na vida de Jacquot cenas que geraram as cenas dos filmes e nesse caso, a cena de Jacquot de Nantes teria originado uma cena no filme de Jacques.

Agnès Varda

Agnès Varda descreve a concepção de *Jacquot de Nantes* na segunda metade de *As praias de Agnès* e enuncia uma articulação em que envolve vida e cinema. No caso, a vida lembrada, contada ou escrita que deixa suas pistas no cinema dos artistas. O procedimento descrito como constituinte de *Jacquot de Nantes* também é estruturador de *As praias de Agnès*. A evocação de trechos de filmes é regida por motivações diversas dentro do espectro

emotivo mnemônico e, nessa seção, destacamos um tipo específico de associação de indicações biográficas, detalhes vividos inseridos nos filmes e desvelados em uma obra formatada como a busca de uma escrita de si.

Como bem colocou Allison Smith em comentário sobre *Jacquot de Nantes*, “o ato de lembrar ... é inseparável do ato de criação” (1998, p. 165, tradução minha). Também é assim em *As praias de Agnès*. Dos filmes citados na obra de 2008, *Jacquot* é aquele que oferece mais semelhanças estruturais por aliar recordar, reinventar, homenagear, ao mesmo tempo em que sempre fixa um ponto de vista presente através de imagens atuais. Em *Jacquot de Nantes*, é Jacques Demy que vemos através de uma câmera radicalmente próxima em registros mais recentes, principalmente em imagens em um cenário litorâneo. Em *As praias de Agnès*, a presença atual de Agnès Varda costura todo o filme através desse lugar de comentadora e também como a mulher filmada aos 82 anos enquanto conta sua vida. E acima de tudo, nos dois filmes, a trajetória de lembrar e celebrar é guiada pelos gestos que servem como metonímia para aproximação de tempos concebida através do trabalho de montagem.

Em *As praias de Agnès*, a visita à antiga casa da cineasta em Bruxelas, e a narrativa sobre alguns aspectos cotidianos de sua infância, motiva Agnès Varda a comentar seu passado através do tipo de articulação descrito acima. A casa de sua família estava agora habitada por outra. Segundo ela, o jardim mudou pouco. Conta-nos também que sua mãe costumava lhe dizer para que limpasse o lugar usando facas que deveriam ser enfiadas na areia: “Limpem-nas de cima para baixo.” E foi a partir dessa lembrança que Agnès Varda decidiu citar o gesto em seu filme *7p. cuis., s. de b., ... à saisir* (1984).

O dedo que imita o modo recomendado pela mãe para limpar a faca.
(*7p. cuis., s. de b., ... à saisir* - 1984)

“Pus a Yolande Moreau a dizê-lo em numa cozinha imaginária.” Seu comentário anuncia a evocação do trecho do filme que sugere esse dado biográfico. Um pequeno detalhe que faz parte das memórias da cineasta, antes misterioso e isolado no filme de 1984. Agnès Varda traduz a si mesma em *As praias de Agnès* encontrando as motivações da vida que vão fazer parte do seu cinema. O mesmo ocorre no filme *7p. cuis., s. de b., ... à saisir*, na cena em que vemos a jovem rebelde que anuncia sua saída de casa na mesa de jantar. É esse trecho que abre caminho para o comentário em *As praias* acerca do seu lançar-se ao mundo sozinha, deixando Sète em direção à Paris. O filme de 1984 também é ferramenta para Agnès Varda tratar de algumas escolhas que constituem o seu processo criativo. Um exemplo é seu comentário sobre gostar muito de filmar pessoas mais velhas, para o qual mobiliza um trecho demonstrativo de *7p. cuis., s. de b., ... à saisir*. Em *As praias de Agnès*, filmar pessoas mais velhas quer dizer também registra-se e o faz por seu filme de 2008 inteiro e acentua esse gesto também com os registros de Jacques Demy já perto de seu falecimento.

Dizer-se. Dizer Jacques Demy. Em comum, a compreensão de que o cinema oferece ferramentas para contar a vida, não somente a partir da narrativa mas a partir da forma fílmica. Em *Jacquot de Nantes*, um trecho de *Um homem em estado interessante* (*L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune*, 1973) é unido a um momento do filme em preto e branco sobre a infância do autor, que mostra o trabalho da mãe como cabeleireira. O filme é costurado por cartelas que apontam para cenas da infância de Demy ou para cenas do seu cinema mudando a direção conforme o que segue.

Instantes da vida revelados através dos comentários em que se opera um vai e vem entre o gesto lembrado e a cena-pista inspirada naquela circunstância. O ir e vir sedimenta o esforço de *As praias de Agnès*, antes já existente em *Jacquot de Nantes*. No trabalho de 2008, trata-se de um comentário de si, de alguém que se conhece como ninguém. Então, dessa forma, a arbitrariedade e o mistério das suas conexões se tornam ferramentas artisticamente frutíferas. Revelam uma interioridade aquilo que antes, no filme sobre Jacques Demy, era antes uma impressão a partir do relato de vida e também um esforço de aproximação do universo daquele de quem se comenta a vida e obra.

Cinema de Demy, recriação de Agnès Varda inspirada na obra e vida do cineasta. (*Jacquot de Nantes*, 1991)

Na passagem dedicada ao filme *As duas faces da felicidade* em *As praias de Agnès*, a cineasta encontra vínculo ao comentar aspectos da sua própria vida em família. Mesmo se tratando de um filme de profunda ambivalência em que se reflete sobre as possibilidades da alegria e das duras convivências de outros sentimentos com aquele, ela procurou falar também da sua experiência, de Rosalie e Matthieu, filha e filho. O olhar enternecido dos pais de *As duas faces da felicidade* para suas crianças se conecta ao olhar doce lançado por ela e Jacques Demy para um pequeno Matthieu, instante do passado revelado através de uma fotografia que é imediatamente associada àquele momento do filme de 1965.

Tanto em *Jacquot de Nantes* quanto em *As praias de Agnès* há um esforço de recortar o gesto. Esse procedimento compõe os filmes em que a relação entre memória e a criação é em grande parte revelada através do processo de montagem. Trata-se de um desnudar através de detalhes da vida que poderiam ser insignificantes mas que revelam uma permanência à medida que são revisitados nessas criações. Há uma medida de reviver que na verdade é a medida de um reinventar.

“É bem conhecida a enternecida expressão que os pais têm ao olharem seus filhos. Dizer enternecida é dizer pouco” - Comenta Agnès Varda enquanto articula esses dois registros. (*As praias de Agnès*, 2008)

Podemos considerar que *As praias de Agnès* reitera o recortar dos gestos antes observado em *Jacquot de Nantes*. Através disso percebemos que se tratava de um interesse e de um modo de concepção já presente em trabalhos anteriores da artista. *Os catadores e eu* pode também ser um bom exemplo disso. Catar é o ponto de partida. Por todo o filme, a cineasta procurou pessoas e momentos que se associem a esse gesto matriz e suas possibilidades contemporâneas. Em *As praias de Agnès*, o gesto de catar enaltecido em *Os catadores e eu* reaparece conectado a uma cena de Agnès Varda frequentando um feira de rua enquanto carrega uma câmera digital. As raridades encontradas nessa ocasião sugerem evocações, como que em um movimento da montagem que mimetiza o trabalho de lembrar. O prato de Liège lembra os Irmãos Dardenne, “meus irmãos do cinema”, diz Agnès Varda. Uma máquina de costura antiga filmada por ela remete à máquina de costura registrada e vista em seu *L’Opéra-Mouffe*. Nessa seção, é como se Agnès Varda nos dissesse: As memórias não vêm isoladas, sozinhas; assim como o gesto de catar desvela outras descobertas a cada instante, as memórias também operam assim, em um constante desvelar associado, intrincado. As articulações vão se expandindo dos gestos para os encontros dessa trajetória chamada

filme, em que pessoas e também objetos a levam para lugares diversos das suas memórias e da sua filmografia.

CAPÍTULO 3 OBRA IMPURA

Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se as capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão

Os próprios filmes são obras. A justificação deles é autônoma. Não se deve julgá-los somente com referência à pintura que eles utilizam, mas em relação à anatomia, ou antes, à histologia desse novo ser estético, que surgiu da conjunção da pintura e do cinema.

André Bazin - *Cinema: Ensaios*

A natureza impura do cinema, contida em sua própria definição, foi objeto de reflexão de André Bazin. O autor procurou examinar como esta se alimenta das demais artes e as possibilidades destes contatos. Constituído delas, muitas vezes o cinema as evidencia, as coloca em primeiro plano ou a serviço de suas próprias particularidades. Os trechos destacados revelam o duplo movimento em que se compreende essa arte em processo de afirmação e como, ainda assim, encontra lugar através de sua história para tematizar os vínculos com as outras linguagens.

Intrigado sobre os efeitos da presença da fotografia em filmes, Raymond Bellour propôs meditar em torno de uma suspensão provocada por ela quando presente no cinema em alguma medida de isolamento, quebrando a lógica de movimento e do ritmo dos filmes até ali estabelecida, em possibilidades diversas de narrativa (2002).

A impureza do cinema pode ser analisada historicamente face as permanências, rupturas e medidas diversas dos contatos com outras artes. Diante de um mundo em que o surgimento de novas mídias é crescente e diante do modo como é diretamente sobre o audiovisual que elas incidem, a teoria da intermedialidade se propõe a criar um campo voltado para esses contatos, sinalizando a necessidade de um olhar mais detido nos vínculos e

possíveis ligações observáveis, conforme reivindicou, por exemplo, Agnès Petho demarcando um gosto pela fronteira (2011). Diante disso, o esforço contemporâneo é, a partir de um olhar historicamente informado, de tornar o entendimento da contiguidade entre as artes um campo mais demarcado que ilumina o movimento a ser feito nesse capítulo.

A relação entre as artes na obra de Agnès Varda é atravessada pelo gosto pelo encontro. Evocar ou remeter a uma fotografia sua ou a uma pintura de um outro artista, para ela, é pôr em contato as miradas para o mundo e, a partir disso, fazer um comentário sobre o que se vê em contato com o modo que outras pessoas viram, elaborando assim uma ideia nova sobre os temas a que se dedica. Para quem foi antes fotógrafa e estudou artes plásticas na Escola do Louvre, relacionar as artes é também um modo de falar da sua história. Esse emaranhar está no centro do caminho enveredado a seguir. *As praias de Agnès* segue sendo o ponto de partida para a observação de uma recorrência no gosto pelas referências à pintura e para um olhar mais detido sobre as fotografias em diversos de seus filmes.

3.1 A FOTOGRAFIA E O ENTENDIMENTO DO TEMPO

Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo.

André Bazin - *Cinema: Ensaios*

Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo: como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época.

Susan Sontag - *Sobre Fotografia*

Diante do tempo, Agnès Varda fotografa. Mais do que isso, reencontra fotografias e se volta para essa posterioridade. Os registros, enquanto possíveis planos e como objetos, são mobilizados para concepção de seu cinema. Aqui o enfoque é para o significado dos encontros mais que para o instante do registro. A presença da fotografia no cinema de Agnès

Varda diz respeito principalmente ao olhar para elas, ao seu isolamento e à revelação de impressões fruto desses contatos.

A primeira aparição em *As praias de Agnès* é o registro de uma pequena Agnès emoldurado e colocado sobre a areia da praia. Trata-se de um porta-retratos triplo. Nas demais molduras vemos pequenos espelhos nos espaços que seriam de outras fotografias. Esse objeto ocupa toda a tela enquanto ouvimos a voz de Varda e de um homem que a interpela: “Sente saudade da infância?”, ao passo que ela responde: “Nenhuma. Mas sinto prazer em ver as fotografias.” Colocações despojadas e simples que esclarecem um contato que se estabelece e que é material para a concepção cinematográfica da artista. A dinâmica é sobre o olhar, sobre ver as fotografias e mostrá-las. Pequena Agnès e a velha Agnès que cria face ao tempo que recai sobre o seu corpo e suas histórias. Tanto que, imediatamente, nessa cena, ela trata de substituir a fotografia de quando pequena pelo seu rosto refletido no espelho que está no fundo da moldura. Trata-se de um reiterar de que o que mobiliza a construção de uma cena como essa é o olhar lançado do presente em direção ao tempo que aquela fotografia sintetiza.

Um gesto do “presente”. Colocar-se em uma imagem atual no lugar da fotografia de infância. (*As praias de Agnès*, 2008)

André Bazin fala de defesa contra o tempo (1991), Roland Barthes na contingência soberana (2015), e Susan Sontag delicadamente chama a atenção sobre como as fotos muitas vezes determinam o nosso olhar sobre as velhas pessoas das nossas vidas (2004). Entre essas observações, há o perecer, o tempo e sua passagem, e as possibilidades que o olhar para a fotografia oferece para uma meditação em torno disso. Por sua vez, Jacques Aumont esteve interessado sobre as imagens a partir da relação que estabelecemos com elas, sobre a peculiar natureza dos registros que torna o contato com eles algo antinatural. Ou conforme menciona:

“Olhar uma imagem é entrar em contato, a partir do interior de um espaço real que é o do nosso universo cotidiano com um espaço de natureza bem diferente, o da superfície da imagem” (AUMONT, 2012, p. 140). Ao caracterizar o universo da imagem como *espaço plástico*, distanciando-o do espaço real, Aumont assinala um estranhamento que fundamenta o cinema de Agnès Varda em sua ligação com a fotografia. A artista busca gastar as possibilidades do encontro desses mundos, esmiuçando o que recai sobre as fotografias a partir de um olhar sobre o que recai em nós: o tempo. O isolamento, a pausa para mirá-las revela um entendimento dessa não naturalidade que deve ser examinada como uma forma de dizer sobre os registros e, principalmente, sobre aquelas pessoas que os contemplam.

Seguindo na sequência anteriormente descrita de *As praias de Agnès*, a cineasta está em cena, deitada, enquanto coloca uma série de fotografias de sua infância diretamente fincada na areia. Elas vêm acompanhadas de seu comentário sobre essa fase da vida, a família. Os registros também têm um caráter ilustrativo, tanto como objeto de cena como se tornando planos que tomam toda a tela.

Os registros fotográficos contribuem para a heterogeneidade do filme de 2008, formam o conjunto diverso que compõe o esforço de falar de si e daqueles que cruzaram seu caminho e a marcaram. Desde o início, a fotografia é colocada como aspecto estruturante e já sugere uma relação vista anteriormente no seu trabalho, e que desemboca nesse esforço autobiográfico e autorretratístico. Trata-se aqui de investigar as imbricações entre o tempo fotográfico e o tempo cinematográfico que inevitavelmente surgem com a aproximação entre essas duas mídias, bem como as múltiplas temporalidades contidas tanto no cinema quanto na fotografia. Varda, ela mesma fotógrafa e cineasta, promove esse encontro e alicerça inquietações artísticas a partir dele.

A importância da sua formação como fotógrafa para sua concepção audiovisual é conhecida. No período de 1948 a 1960, Varda foi a fotógrafa oficial do *Théâtre National Populaire* onde deu passos na constituição do seu olhar enquanto acompanhava atores como Jean Vilar e Gérard Philipe em toda sua intensidade. Mesmo tornando-se cineasta, a fotografia persistiu como um elemento que faz parte do seu projeto estético. Ela esteve e está presente no seu cinema para além da preocupação de enquadramento, mas também como objeto de cena de importância narrativa, em filmes como *Uma canta, a outra não* e *Sem teto e sem lei*; ou como elemento central e mobilizador do processo de criação, em *Ulisses, Um minuto por uma imagem* (*Une minute pour une image*, 1983), *Salut les Cubans*, *Ydessa e os Ursos*

(*Ydessa, les ours et etc*, 2004). Em *As praias* isso não é diferente, o que mais uma vez reforça uma hipótese central dessa tese, qual seja, de que esse filme reúne elementos e temas que atravessam a obra da cineasta.

Gostaria de sugerir que naqueles filmes em que a fotografia aparece como elemento central e mobilizador do processo de criação, dentro os quais incluo *As praias*, será necessário considerá-la para além da noção restrita de “ato fotográfico”. Aqui, cabe evocar a definição mais ampla do que seria esse ato a partir de Philippe Dubois, que o caracteriza como aquilo que “não se limita trivialmente ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*” (2012, p. 15).

Na análise proposta, interessará particularmente pensar o ato de recepção e contemplação da fotografia, mediados pelo cinema: quais reflexões posteriores podem emergir de determinadas imagens? Qual o peso do tempo sobre elas? De maneiras diversas, os filmes abordam o aspecto de contingência do dispositivo fotográfico, a partir das leituras e dos modos de olhar e lidar com esses materiais na medida em que eles revelam dois tempos: o do registro e o do reencontro. Com isso, trata-se de produzir uma nova criação voltada para um entendimento do que nesse tipo de relação há a evidência de uma distância, ou da convivência entre uma proximidade e da distância como elemento constituinte da fotografia.

3.1.1 A fotografia é sempre distante

Pensar a fotografia na obra de Agnès Varda possibilita estabelecer um diálogo inicial com os estudos de Philippe Dubois e sua compreensão de que a *distância* é um elemento constitutivo do dispositivo fotográfico. Segundo ele, no campo dos signos indiciários, a fotografia “é uma impressão ao mesmo tempo separada, plana, luminosa e descontínua.” (2012, p. 95) Aqui estarei concentrada na questão da separação ou naquilo que Dubois descreve como distância espaçotemporal constitutiva. Para Dubois, “por mais próxima que (a fotografia) esteja do objeto que ela representa e do que ela emana, ainda assim permanece absolutamente separada dele.” (p. 93) Não são necessárias muitas linhas do debate em torno da fotografia ou das imagens em sua perspectiva matricial para entendermos que as reflexões giram em torno de sentenças que carregam uma aparente obviedade, mas que no fundo são centrais para entendermos a natureza de estranheza que carrega a fotografia.

A reflexão elaborada por Philippe Dubois na primeira parte de sua obra *O Ato*

Fotográfico (2012) é composta de uma longa investigação do debate em torno da dimensão referencial da fotografia. Em um itinerário que se revela inicialmente mais histórico, o autor propõe um panorama das teorias sobre o tema e aproxima-se das colocações de Charles S. Peirce presentes em sua obra *Collected Papers* (1978) para destacar a indissociabilidade entre real e referente que dá à fotografia seu caráter de *índice*. Dubois localiza-se na discussão destacando essa característica, mas atentando para os cuidados que devem acompanhar essa noção, ou para os perigos do referencialismo. O autor considera importante distinguir essa impossibilidade de separação do referencial de um analogismo mimético, ou seja, o referente está lá mas não é obrigatoriamente mostrado semelhante a ele (2012, p. 45-46).¹¹

Enquanto aponta para os riscos da “epifania da Referência”, Philippe Dubois propõe a *distância* como aspecto característico do dispositivo fotográfico e também como forma de “libertar bem o signo fotográfico desse fantasma de uma fusão com o real” (2012, p. 87). A noção de separação diria respeito ao tempo e ao espaço. A distância espacial trataria de um “aqui e ali” sempre presentes¹²: “Ao mesmo tempo que é, por sua gênese, um signo unido às coisas, a imagem fotográfica tampouco deixa de estar, como signo, separada espacialmente do que representa. E essa separação, esse distanciamento, é totalmente constitutivo” (2012, p. 88). A distância temporal estaria revelada em um “agora e então” fotográfico entendido a partir do fato de que “aquilo que você fotografou desapareceu irremediavelmente” (2012, p. 90).

A relação que Agnès Varda constrói entre fotografia e cinema está relacionada diretamente com o descritivo a que se empenhou Philippe Dubois. Na obra da cineasta é possível perceber um interesse crescente pelo que as fotografias mobilizam, a partir de uma separação entre o que foi fotografado e o contato posterior que se estabelece com o registro.

11 Aqui é possível aprofundar um pouco mais a noção de *índice* empregada por Dubois que tem como matriz o pensamento de Charles S. Peirce e a aproximação com alguns autores que deram continuidade à reflexão. Para Peirce, os índices seriam “os signos por conexão física” ou, conforme explicado por Dubois: “os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de copresença imediata com seu referente.” (2012, p. 61). Em *O Ato Fotográfico*, Dubois vê nas colocações de Peirce um anúncio das teorias realistas como as de André Bazin, . Ou como coloca no texto: “Vê-se que, para fundamentar sua definição, ele leva em consideração não o produto icônico concluído, mas o processo de produção do mesmo, anunciando dessa maneira Bazin e sua ‘gênese automática’. Todavia, de forma diferente do último, não insistirá tanto nas consequências ético-estéticas dessa gênese (a neutralidade, a naturalidade, a objetividade etc.) quanto em suas consequências lógico-semióticas, que correspondem às implicações gerais da noção de índice. Mais do que se fixar apenas na referência, apenas no fato de que ‘para que haja foto, é necessário que o objeto mostrado tem estado ali num determinado momento do tempo’ (cf. Barthes)” (p. 50).

12 Segundo Dubois: “É até possível considerar que tudo o que faz a eficácia da fotografia está no *movimento* que vai desse *aqui* até aquele *ali*” (2012, p. 88).

Isso contribui para o interesse de Agnès Varda pela ação do tempo sobre imagens suas e de outros em uma investigação de continuidades, rupturas e aquilo que acaba por perecer.

A presença das fotografias em *As praias de Agnès* segue a dinâmica do fragmento. Os pedaços fortuitos da vida são mobilizados para comentar sua trajetória, presentes como ferramentas mnemônicas de reflexão. Há dois momentos principais do filme em que as fotografias ganham o centro da contribuição para o mosaico dessa história de vida, acompanhados, não por acaso, de um tom solene e nostálgico. Trata-se da seção dedicada a comentar o começo da sua vida profissional como fotógrafa, a experiência de trabalho com atrizes e atores da TNP, e as seções mais dedicadas a falar de sua família e de Jacques Demy. Isso reitera a hipótese de que a fotografia, também para Agnès Varda, é uma ferramenta contra a morte ou uma resistência contra a inexorabilidade do tempo.

Fotografar e reencontrar pessoas amadas. (*As praias de Agnès*, 2008)

No primeiro momento a ser destacado nessa análise, o que vemos é um mosaico das suas primeiras fotografias, das pessoas amigas que amou e registrou. Essas aparecem não como frames, mas como recriação que se transforma em plano de seu novo filme. Junto

desses objetos que formam uma nova imagem advém o seu comentário, exprimindo a comoção diante do que a fotografia guarda e do que está irremediavelmente perdido para o tempo. As fotografias que tomam a tela revelam a formação de um olhar, aspecto que a cineasta considera fundamental como constituinte da sua identidade. Ou quando comenta a partir da fotografia abaixo:

O olhar em formação. *As Praias de Agnès*, 2008

Há um caráter ilustrativo, mas que se amplia a partir de um propósito estruturante do filme, apoiado na diversidade de elementos que o constituem. Esses comentários abrem caminho para o momento mais detido à experiência da cineasta como fotógrafa do TNP. A ocasião é de uma exposição das fotografias feitas por Agnès Varda na época. Antes dos registros, porém, temos um comentário prosaico a partir de uma observação da cineasta. Um rapaz chamado Thierry está montando o piso do local da exposição, juntando pedras que formam um mosaico. Sua ação detém o olhar da cineasta e gera a impressão que ela deseja compartilhar, tão constituinte do modo de pensar todo esse filme. Ela diz: “Quero ver Thierry colar esses mosaicos ancestrais. Atrai-me muito essa ideia de fragmentação que corresponde, verdadeiramente, a certos aspectos da memória.”

A lógica do mosaico persiste não somente na relação com as fotografias mas na heterogeneidade dos materiais reunidos para que a cineasta fale de si mesma. Apoiada nesse comentário, ela segue seu percurso pela montagem da exposição dedicada à TNP. Estão todos lá presentes através dos registros. Atrizes e atores do coração da cineasta. A disposição de suas fotografias pelo lugar causa bastante emoção em Agnès Varda. Jean Villar, Gérard Philipe, Germane Monero vistos em quadros que são objetos de cena. Quanto mais a cineasta menciona seus nomes e vemos as fotografias, mais o tema do filme se aproxima da questão da finitude, da morte. Agnès Varda lança begônias no ar por essas pessoas. As fotografias são

também seu tributo, seu desafio contra o tempo, seu resultado de uma máquina da memória.

Os registros fotográficos trazem a ambivalência de morrer e de não morrer também, e pensar assim nos aproxima do paradigma da impossível indissociabilidade entre referencial e referente esmiuçado por Roland Barthes e Phillipe Dubois - a partir do que já diziam André Bazin e Charles S. Pierce – mas por caminhos diversos. Dizer que a fotografia “testemunha irredutivelmente a existência do referente” (DUBOIS, 2012, p. 35) pode adquirir caráter esotérico ou a potência de uma materialidade. Materialidade passada, registrada, revelada não exatamente semelhante ou igual mas que nos confronta sobre uma existência. É uma ferramenta radical de memória e, portanto, de sobrevivência. Essa dimensão é o que interessa a Agnès Varda e é isso que a leva a falar de Jacques Demy, também utilizando a fotografia como recurso mobilizado: “Não há nenhuma morte que não me lembre a de Jacques”, diz em *As praias de Agnès*, e é de uma fotografia dela com ele que lança mão, como um gesto de materialidade frente à dor, à saudade e ao desejo de permanência de uma presença.

(*As Praias de Agnès*, 2008)

A ‘distância’ espaço-temporal que Dubois enxerga na fotografia estimula em Agnès Varda um gesto em sua direção. Aqui, não se trata de conformá-la na distância que inevitavelmente ela contém, mas de criar novos tempos, novas relações e até mesmo movimentar as distâncias estabelecidas a partir de sua inserção em seus filmes. Isso ocorre dentro da obra da cineasta sempre que a fotografia é o centro ou a matriz de um comentário ou reflexão mais longa. Longe de ter uma postura resignada em relação aos registros fotográficos, Agnès Varda parece mexer com eles como uma criança que mexe com mistério usando uma vareta. Ao invés de abandonar os registros à inevitável ação do tempo, Agnès Varda tratar de colocar esses materiais em movimento, mobilizados pelos seus desejos e

esforços de criação constante de presenças.

Esses temas examinados em *As praias de Agnès* já foram centro de *Ulisses*, filme de 1982. A fotografia que deu nome ao filme reaparece em *As praias de Agnès* e ganha tonalidades azuladas e movimento, com as ondas do mar que lhe foram acrescentadas de modo a alinhá-la mais ainda ao filme de 2008. E é nesse trabalho da artista que encontramos com mais consistência uma introdução a essa relação com a fotografia que estará também presente em *As praias de Agnès*.

Ulisses é um curta-metragem em que Varda parte de uma fotografia em preto e branco, tirada por ela em 1954, que nos mostra uma paisagem litorânea de pedras, um homem nu de costas ao fundo que olha para o horizonte, e uma criança nua, sentada, voltada para a carcaça de uma cabra morta em primeiro plano. Agnès Varda reencontra essa imagem e traça uma investigação sobre o seu passado, sobre os contatos feitos por ela em uma costura com fatos históricos relevantes naquele momento. Varda procura saber como vivem o homem e o menino fotografados, como anda a vizinhança daquela região, tudo isso em um emaranhado de questões que a provocavam na época. Na concepção do filme, ela trata a partir desse olhar de quem retorna, reencontra, persegue a questão do tempo, e de como este recai sobre as coisas e as pessoas.

A mobilização da fotografia em *Ulisses* pode ser comparada ao lugar que as fotografias assumem em *As praias de Agnès*, principalmente no que concerne a situar o filme em mais de um tempo, o do registro e o de sua concepção. É importante aqui examinar os caminhos da cineasta para fazê-lo e como esse aspecto que estava presente em *Ulisses* desemboca em *As praias de Agnès* e diz respeito a uma postura em relação as fotografias presente em sua obra.

3.1.2 A fotografia mobilizadora, a lembrança e o esquecimento

“A imagem só existe para ser vista”, enfatizou Jacques Aumont (2012, p. 205). A radicalidade do ver e do mostrar o que se vê é central no isolamento dado a determinadas imagens proposto por Agnès Varda em seu cinema. Em *Ulisses*, vemos de cara a fotografia tirada pela artista em 1954. Ela dura cerca de 10 segundos na tela até que passamos a ouvir o comentário da cineasta sobre as circunstâncias que envolveram aquele registro. Aos poucos, a câmera passa a percorrer a imagem enquanto Varda comenta elemento por elemento da

composição. Vasculha nas memórias o que a motivava naquela ocasião. Ao examinar a distribuição dos elementos em cena, evoca suas referências pictóricas e lições tiradas das aulas de fotografia.

(*Ulisses*, 1982)

É a apresentação dos seus dois modelos que vai deslocar Agnès Varda espacialmente como pretexto para a reflexão sobre a passagem do tempo. O homem e a criança fazem parte do passado da cineasta, e a fotografia de 9 de maio de 1954 passa a funcionar como uma espécie de marco. Este que mobiliza os encontros e contato entre as memórias de Agnès Varda e daqueles que fizeram parte daquela imagem.

Passamos a ver o homem, Fouli Elia, agora já mais velho. Com um senso de humor peculiar, Agnès Varda nos mostra seu modelo mais uma vez nu em um registro atual em seu local de trabalho. Ouvimos somente a voz da cineasta fora do quadro enquanto o interpela sobre o assunto que é, quase sempre, a distância daqueles dias, o tempo que não se veem, e as lembranças e esquecimentos daquela ida à praia.

Varda lhe entrega a fotografia e, em seguida, em cena aparece somente sua mão que passa a dele pedras que seriam daquele lugar, como uma tentativa de contribuir ou estimular o trabalho de reminiscência de Elia. O homem passa a estar posicionado em sua mesa de trabalho, enquanto percorre a imagem com os olhos e o dedo a apontar aquele ou esse elemento que lhe chama atenção. “Não me lembro dessa em particular”, “lembro do menino.” A fala de Fouli Elia segue com essa clara tentativa de recompor com certa dificuldade algo vivido sob a orientação do registro. Passamos, então, a ver na tela a fotografia principal junto de outras em que Elia está presente.

Chama atenção um diálogo dos dois no final dessa sequência em que voltam a se concentrar na fotografia que impulsionou o encontro. Elia parece lembrar de alguns sentimentos relacionados com aquela situação, como o prazer de olhar para o mar. Uma narrativa um pouco mais organizada começa a ser realizada por ele. Varda passa a mostrar uma a uma as fotografias tiradas por ela na mesma época em que Elia está presente. Ele diz lembrar-se de alguns elementos, dos sapatos que usava, talvez do cabelo e, em algum momento, diz enquanto uma foto dele toma a tela: “Não me lembro da pessoa.”

VARDA: “ - Que estranho! Lembra das roupas mas não de quem eras? ”

ELIA: “ - Eu não quero... não quero lembrar. Se não lembramos, estamos com problemas. Só estou dizendo: 'E eu com isso?' ”

A fotografia principal do filme volta a tomar a tela, dessa vez o enquadramento está focado a figura de Fouli Elia, em sua cabeça de costas enquanto olha para o mar.

ELIA: “ - Bem, agora que sou 100.000 anos mais velho começo a entender...”

VARDA: “ - E eu que tenho 50.000 começo a entender, um pouco.”

Os números exagerados de anos que os dois se atribuem assinala a distância percebida por eles entre fotografia e fotografado, e aqueles que contemplam as imagens tempos depois. Essa sequência já promove um encontro bastante claro com as proposições de Phillipe Dubois mencionadas anteriormente, algo que nos leva ao comentário do autor sobre a distância cristalizada no processo de contemplação da imagem:

Finalmente, esse mesmo princípio da distância também é encontrado em ação na fase final de contemplação da imagem fotográfica revelada e estirada. A separação é até o que fundamenta qualquer efeito de olhar sobre uma foto. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador, que não para, do ponto de vista da imagem, de passar do aqui-agora da foto para alhures anterior do objeto, que não cessa de olhar intensamente essa imagem (bem presente, com imagem), de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal), a parcela de intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação. Ver, ver, ver - algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel às vezes de uma única lembrança palpável.

(DUBOIS, 2012, p. 313)

O que caracteriza a metonímia é a tomada de uma coisa pela outra a partir da contiguidade da relação. Há uma possibilidade de fragmentação quando se relaciona uma parte com um todo, ou um material com um objeto, ou ainda símbolo a um objeto simbolizado. A metonímia diz respeito, ainda, a uma presença possível sem mencionar algo em sua totalidade. Daí a eficiência da imagem proposta por Dubois para falar do caráter que o registro fotográfico adquire e das miradas a serem dadas sobre esse objeto presente vinculado ao passado. Ele nos oferece uma visão de um objeto que tem uma relação com aquilo que foi registrado mas ao mesmo tempo não o é. A fotografia em *Ulisses* é rastro ligado há algo que existiu, e o passado do verbo existir recai sobre o trabalho criativo de Agnès Varda no filme e nas demais obras que se apoiam na relação com a fotografia.

Em *Ulisses*, a cineasta segue em seu percurso em busca daqueles que fazem parte daquela fotografia. Passamos a ver o menino que dá nome a foto, já adulto. Varda o apresenta e traz à tona suas memórias através dos comentários em contato com fotografias tiradas por ela na época em que eram todos vizinhos. Ao passo que uma sucessão de registros daquela ocasião são mostrados, Varda fala do quanto aquela família a inspirara. As fotografias tomam a tela inteira. Novos enquadramentos são propostos para os registros. Muitas vezes a sequência se inicia a partir de um detalhe e passa a percorrer a fotografia dando um tempo quando detida em um rosto. São fotos de outras épocas, que Agnès Varda reinventa com novas durações em seus filmes - a duração na tela como frame, como sucessões através da montagem e do modo que percorre a imagem observando seus detalhes ao dirigir um olhar em movimento para elas. É interessante perceber essas intervenções porque nos fazem pensar no contato entre os dois meios de criação, e como um pode ser reinventado através do outro. Ou conforme tratou a pesquisadora Patrícia Nogueira:

A realizadora e fotógrafa tenta atribuir movimento à imagem fixa, não só através da rememoração do ato fotográfico, mas através de recursos estéticos adjacentes à linguagem cinematográfica. Varda vagueia pelas memórias da mesma forma que vagueia pela fotografia com aproximações e panorâmicas. (NOGUEIRA, 2014, p. 69)

Essa sequência de *Ulisses* remete diretamente à presença das fotografias em *As praias de Agnès*. A partir dela, podemos falar de três modos principais do uso de registros fotográfico

no filme de 2008. Na seção inicial de *As praias de Agnès*, enquanto a cineasta parte de uma praia para falar de suas intenções com esse trabalho, ela elabora algumas considerações sobre a sua infância ao passo que coloca algumas fotos desse passado na areia. Essas fotografias do seu arquivo pessoal em que está presente tornarão a aparecer enquanto recurso narrativo (como objeto de cena) evidenciado por ela ou tomando toda a tela como complemento ao seu comentário. Trata-se de fotografias que tem importância material e que fazem, ou provavelmente fizeram, parte do seu arquivo de família.

A segunda forma de referência seria através da evocação de seus filmes dedicados às fotografias, como *Ulisses* - em que há um registro como uma imagem mobilizadora, e *Salut les cubans*, em que as fotografias estruturam a obra. Este segundo modo comportaria a variedade de filmes “fotográficos” de Agnès Varda e a importância desses registros para concepção da estrutura de *As praias de Agnès*, e também como elementos fundamentais da narrativa de vida. *Salut les cubans* é menos centrado na distância entre registro e contemplação e mais voltado para as possibilidades de composição possíveis a partir do material fotográfico. O trabalho de olhar feito em cima das imagens se demonstra ainda aquecido pelo que foi capturado de Havana em plena revolução. A distância existe e o que se faz do material registrado revela também o tempo que se passou: no caso de *Salut les Cubans*, o pouco tempo, revelado no entusiasmo que ainda carrega o trabalho de montagem e de reflexão feito posteriormente.

A terceira maneira seria a presença da fotografia como tributo. Esse modo compreende registros feitos pela própria Agnès Varda e que fazem parte de seus arquivos. Em geral tomam a tela de modo complementar à narrativa emotiva sobre aqueles que fizeram parte da sua vida. Um dos principais exemplos é o momento em que a autora relembra seu trabalho no *Théâtre National Populaire* enquanto fala das experiências com os atores e atrizes fotografados por ela (esses registros são vistos em *As praias de Agnès* por meio das filmagens da montagem de uma exposição com as fotos do período no TNP).

Assim como em *Ulisses*, em *As praias de Agnès* Varda inventa novos tempos para as fotografias. Elas duram na tela o tempo do seu pensamento ou mesmo da sua saudade e contemplação. Na sequência acima descrita do filme *Ulisses*, as fotografias também remetem a um caráter de homenagem dado por ela às fotografias de atores no início da sua carreira. Em *As praias*, esses registros também compõem um processo de construção de memórias. E sobre elas, há também uma reflexão sobre o tempo e sua passagem, há na relação com as

fotografias algo que envolve lamento e também celebração.

Em *Ulisses*, as fotografias seguem tendo sua presença alternada entre “objeto de cena” (que Varda entrega para quem encontra) e “planos”: seja de uma única fotografia que toma a tela ou de um conjunto delas. A cineasta leva algumas fotos feitas por ela na mesma ocasião da primeira para o já adulto Ulisses, enquanto o questiona sobre o que sente ou sobre o que lembra diante delas.

VARDA: “ - E desta fotografia, deste dia.. lembra?”

ULISSES: “ - Nenhuma lembrança, realmente. ”

VARDA: “ - Não vê a ti mesmo na praia? ”

ULISSES: “ - Não, não mesmo. ”

VARDA: “ - Não lembra do animal? E deste homem? ”

ULISSES: “ - Não, não me lembro dele. ”

A fotografia é substituída na tela por uma pintura que Ulisses fez ainda criança inspirado no registro de Varda, em que estão presentes todos os elementos organizados por ela. A diretora passa a investigar também essa imagem, comentando enquanto dá closes em detalhes da pintura. Ulisses também não se lembra dela. Nesse momento, Varda busca evidenciar esse descompasso entre o modo como cada um dos envolvidos na fotografia se relaciona com ela. Ulisses tem pouco a dizer, era muito pequeno. Varda comenta bastante. Junto da mãe dele, Bienvenida, rememoram as doçuras e dores vividas naquela época. No trabalho de reminiscência da mãe, bem menos os elementos da fotografia são importantes e bem mais algo pungente, referente a uma doença da criança na época. Já Ulisses lembra da dor, lembra da doença, lembra de ficar na cama em casa, mas pouco lembra da viagem e, quase nada, da fotografia. É profícuo nesse momento perceber essas camadas das experiências das pessoas construindo um conjunto em torno da fotografia e daquela época.

Aos poucos, algumas lacunas presentes nos relatos passam a serem preenchidas ou complementadas, enquanto fotografias daquela ocasião vão tomando a tela sucessivamente. Varda comenta a razão de estarem na praia com Ulisses enquanto vemos registros da época. Trata-se de um trabalho da memória feito através do filme, dessa mobilização de elementos diversos (comentários, depoimentos, tendo as fotografias no centro) como modo de aproximar de questões do vivido. Elementos que compõe a memória como parte do mesmo tecido em

que lembrança e esquecimento convivem.

3.1.3 Livres leituras, primeiras impressões e reinvenções

Em *Ulisses*, Agnès Varda segue na relação com a fotografia motivadora mas, dessa vez, com enfoque em um terceiro elemento: a cabra. Vemos o animal em close na fotografia e passamos a fazer um percurso imagético do imaginário de Agnès Varda. Vemos outras cabras que aquela lhe remete, uma ou duas cabras de Picasso, uma outra esculpida em madeira e colocada, assim como a primeira, sobre pedras de seixos. A cabrinha entalhada em madeira convive com uma cabra de verdade no quadro. A cineasta vai além e põe a fotografia em contato com essa cabra viva, como que repetindo o procedimento feito com as demais figuras de sua foto. O animal olha para fotografia e depois a come. A partir disso a cineasta deixa seus pensamentos sobre a fotografia e suas memórias se levarem por essa cena.

“Havia uma imagem, havia meninos”, diz o comentário de Varda enquanto vemos as crianças, que parecem ter sido encontradas ao sabor do acaso pela redondeza das filmagens, em contato com o registro. O movimento que a diretora deseja elaborar vai ficando cada vez mais claro. Se há algo que atravessa o cinema de Agnès Varda são os encontros, seja como tema ou como elemento que encoraja sua criação. Aqui, as fotografias parecem ser centrais, mas aos poucos o que toma a frente é a diversidade dos encontros que a fotografia proporciona, de modo também a sustentar o registro no seu caráter polissêmico. Com isso, temos contato nessa obra com diferentes leituras com ou sem a carga do passado da experiência vivida relacionada à foto. Se dos adultos, a cineasta e a fotografia tiraram poucas palavras, as crianças têm muito a dizer.

Esse momento do filme é composto de comentários bastante intuitivos que remetem ao exercício proposto pela cineasta na série de curtas *Um minuto por uma imagem*. Nesse projeto iniciado em 1983, a diretora nos traz um dos aspectos mais presentes na sua obra, o livre comentário. A sua estrutura é muito simples: em cada episódio da série vemos uma fotografia na tela, exibida por cerca de um minuto, enquanto, ao fundo, um convidado tece impressões subjetivas sobre a imagem. Como em *Ulisses*, Varda explora as possibilidades que os múltiplos olhares sobre um registro isolado podem gerar. Em um primeiro momento, as imagens são exibidas sem comentários e sem qualquer crédito de autoria, colocando o próprio espectador em um lugar de estranheza, convocando-o a compor impressões mentais

espontâneas sobre aquilo que vê. Depois de alguns segundos começam os comentários em *off*, às vezes isolados, às vezes se confrontando com os comentários da própria Varda. Ao final de cada minuto, conhecemos a autoria e a circunstância da fotografia exibida, impedindo, assim, pré-julgamentos que o espectador venha a ter, de modo que mantemos uma relação quase instintiva com a imagem que está a nossa frente. Imagens essas como a de uma mulher argelina (Marc Garanger, 1960), de olhar sofrido, mostrada em close, ou da fotografia de uma centena de corpos na Segunda Guerra Mundial (W. Eugene Smith, 1943).

Diante de uma imagem, pode-se escolher aquilo que se quer ver. Uma imagem não precisa ser entendida exclusivamente como um universo já *dado*, mas sobretudo como um espaço a ser *recriado* pelo seu receptor. *Travelling* interno sobre a superfície da imagem, o olhar filtra, colhe, retém, deseja, desloca, adiciona e recompõe os elementos visuais anteriormente dispostos pelo artista. Sempre que solicitado, o espectador é um co-realizador. (ROCHA MELLO, 2004)

Luis Alberto Rocha Mello comenta acima o filme *Ydessa, Ursos e Etc* (*Ydessa, les Ours et Etc*, 2004) por ocasião de seu lançamento, chamando a atenção para algo que dialoga com os demais filmes que já vínhamos comentando até aqui, e que integra o grupo dos *Cinevardaphotos*. A obra é dedicado a apresentar a artista e colecionadora Ydessa Hendeles, e a exposição em que reuniu sua coleção de ursos de pelúcia e encheu salas de um museu com fotografias de pessoas com seus respectivos ursinhos. Aos poucos, algumas recorrências nessas fotografias vão se mostrando elementos perturbadores ou tensos que as compõe, como crianças apontando armas para ursinhos ou os bichinhos convivendo com uniformes nazistas. São fotografias de arquivo e a última sala da exposição revela a conexão perturbadora: Uma imagem de um Hitler criança, de joelhos, é o arremate para aqueles registros antes conectados somente pela figura dos ursos. Trata-se da escultura de Maurizio Cattelan, denominada “Him”.

Agnès Varda optou, em seu filme, por nos apresentar Ydessa, seu interesse ou obsessão por ursos de pelúcia, examinou sua figura, nos levou até sua exposição, viajando e penetrando em algumas daquelas fotografias e na forma como estavam organizadas em conjunto, acompanhando ainda a movimentação pela exposição e por fim, bam!, Adolf Hitler. Uma presença que faz com que reexaminemos toda a relação estabelecida com as fotografias vistas até ali e que nos suscita uma reavaliação de um contato anterior, afetado por um elemento que nos é apresentado no filme de modo a repetir a sequência proposta pela artista

ao organizar a exposição. A partir dali, Agnès Varda vai se deter no contato e no que as fotografias passam a estimular como reflexão e comentário.

Mais uma vez, em mais uma obra, tendo as fotografias como centro da questão, trata-se de uma reflexão sobre o olhar dirigido ao objeto fotográfico e ao que esse objeto pode nos suscitar, pondo em contato o que está dado, os grandes temas envolvidos, com as livres associações e os diversos comentários possíveis a partir daquele registro. Susan Sontag aponta para a historicidade contida na relação que se estabelece com a fotografia e dos contatos entre determinados temas e aspectos da cultura:

As fotos são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside em também parecerem, num mundo atulhado de relíquias fotográficas, ter status de objetos encontrados – lascas fortuitas do mundo. Assim tiram partido simultaneamente do prestígio da arte e da magia do real. São nuvens de fantasia e pílulas de informação. A fotografia tornou-se arte fundamental das sociedades prósperas, pendulárias e inquietas – uma ferramenta indispensável da nova cultura de massa que tomou forma, aqui, após a Guerra Civil, e só conquistou a Europa após a Segunda Guerra Mundial, embora seus valores tenham alcançado uma base sólida entre os ricos já na década de 1850, quando, segundo a descrição melancólica de Baudelaire, “nossa sociedade degradada” tornou-se narcisisticamente extasiada pelo “método barato de disseminar a aversão à história” criado por Daguerre. (SONTAG, 2004, p. 84)

Até a aparição de Hitler, o movimento operado por Agnès Varda em *Ydessa, os Ursos, e Etc* em relação às fotografias estava alinhado ao que vemos em outros de seus filmes: mostrá-las, lhes dar tempo na tela e acompanhar reações e livres comentários. No fim, um abismo, ou uma conexão imprevista e assustadora entre a doçura e o horror, ou na proposta de orientar o olhar para o horror naqueles materiais. A relação que acaba por ser entre fotografia e história, a mesma atentada por Sontag na citação acima.

Em comum com o que vínhamos observando até aqui aquilo que as fotografias presentes nos filmes suscitam como reflexão sobre o tempo e sua passagem. Tempo das memórias, tempo da história e o que pode ser dito delas. Diante dessas possibilidades, Agnès Varda nos convida a olhar e libertar o pensamento. Comentar. Convidar a mirar e ser tocada pelo que se olha é o que está proposto em *Ulisses* e que reverbera na presença das fotografias em tantos outros de seus filmes. Isso se dá de modo especial e direto quando o encontro é com as crianças em busca de suas reações despidas de peso. A imagem-referência lhes é mostrada pela primeira vez e elas podem falar livremente dela, dos pontos que lhes chamam a atenção. Varda mostra-lhes também a pintura feita por Ulisses, e os pequenos relacionam os dois

registros livremente. Em um primeiro momento, procuram identificar muito diretamente os elementos conformes dispostos na imagem. Há uma atenção inicial para o que se vê imediatamente – o homem, a cabra, as pedras -, e aos poucos as crianças vão acrescentando algumas camadas de interpretação e, até mesmo, concebendo narrativas a partir daquele registro. Sem grandes interferências de sua parte, o comentário sobre a imagem parece encorajar Agnès Varda a seguir com a proposta de se voltar para essa fotografia e colocá-la como matriz bastante variada de leituras possíveis.

A partir de uma imagem, ou de várias outras imagens que a artista isola, se constrói um universo de impressões postas em contato. Da diversidade dos vínculos a cineasta compõe um filme e vai passar a estruturar outros na convivência de fotografias com outros materiais de arquivo carregados de suas memórias e de história.

Para passar do primeiro ao último plano, foi necessário o filme. É ele que fornece sua densidade à imagem. A consistência da foto só existe no cinema e através do cinema. E se Varda escolheu esta fotografia de maio de 1954, foi sem dúvida (inconscientemente?) porque nesse ano ela deixou de ser fotógrafa para se tornar cineasta. O corte sincrônico escolhido pode ser realmente qualificado como tal. Trata-se de um gesto retrospectivo literalmente autobiográfico: escrever sua própria vida através de um filme que se apoia numa “última” fotografia para revelar o quanto ela estaria implicitamente “fecunda” do cinema que estava por vir. Esse é o sentido da fotografia “Ulisses”: o fato de já conter, virtualmente, sem sabê-lo, um filme que só se revelará 28 anos mais tarde. (DUBOIS, 2012, p. 15)

O lugar da fotografia no cinema de Agnès Varda é de um elemento de conexão de tempos. Através da montagem, da narrativa, a cineasta articula momentos de maneira a explicitar a ponte entre a ocasião do registro e as impressões do encontro ou reencontro com essas imagens. Tanto em *Ulisses*, filme em que a fotografia que é motivo e tema central, como em *As praias de Agnès*, na diversidade temporal e espacial das fotografias presentes, a motivação só parece ser revelada quando o objetivo é tratar da ação do tempo. *Ulisses* é estruturado a partir da articulação das impressões dela com a de outras pessoas que têm ou não diretamente a ver com aquele registro. Em *As praias de Agnès*, o enfoque é na sua trajetória e no modo como as fotografias constituem a costura do tecido de sua vida e contribuem, em conjunto com outros tipos de materiais, a heterogeneidade necessária para sua meditação sobre suas experiências e sua arte. As fotografias fazem parte do seu contato com o passado e o olhar lançado para elas no presente da filmagem lhes dá o significado necessário

ao filme.

Nas duas obras se apresenta a questão da distância e do peso do tempo sobre as pessoas e sobre as imagens, questões constituintes do debate da memória que Varda encara através do cinema, e da fotografia como elemento constituinte dele. Em seu comentário sobre *Ulisses*, Philippe Dubois atenta para um filme que se revelará 28 anos mais tarde, mas que parece seguir se revelando como um tema que perdura e segue a inquietar a diretora.

Como um filme declaradamente constituído de uma filmografia em uma convivência impura constante com uma variedade de registros e documentos em torno da figura de Agnès Varda, *As praias de Agnès* se estrutura revelando uma heterogeneidade e a impureza do próprio cinema ao se valer de recursos variados em um esforço de se dizer autobiográfico e autorretratístico. As fotografias têm seu lugar como linguagem e como objetos mobilizadores e contribuem para um estado do cinema que evoca outras artes, artes estas que fazem parte da formação do cinema e também da formação da própria Agnès Varda enquanto artista.

3.2 A PINTURA COMO INSPIRAÇÃO

Em persa, temos um ditado que afirma, quando alguém olha algo com verdadeira intensidade: "Tinha dois olhos e pediu mais dois emprestados". Estes dois olhos tomados de empréstimo são aquilo que quero capturar.

Abbas Kiarostami – *A arte da inadequação*

“Não havia melhor que os poetas e os pintores surrealistas” comenta Agnès Varda na primeira metade de *As praias de Agnès*, em meio ao emaranhado que envolve relato pessoal e costura de referências fundamentais para sua formação. As citações a essa corrente artística são muitas e a pintura é elemento mobilizado para falar de si no filme de 2008. A presença dessa forma de arte se dá em referências mais diretas a determinados quadros mas também em concepções de enquadramento e composição influenciadas pelas ideias e pela estética do movimento. Um encontro que parece fruto de algo descrito por André Breton como o maravilhoso surrealista ou “a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distantes sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha do seu contato” (BRETON apud BRADLEY, 1999, p. 28).

O que nasce de uma fricção ou da chama de um contato está relacionado com o que

vemos retratado em *As praias de Agnès*, e como constituinte deste filme, da relação com a pintura, especialmente com a pintura surrealista. A hipótese é que o surrealismo com seu absurdo e humor, ou humor pelo absurdo, se relaciona com o que Agnès Varda acredita como constituinte de sua identidade e um modo eficaz de dizê-la. Não se trata de um absurdo somente, isolado, mas de uma proposta da liberdade de associações que dela brota um novo inusitado, imprevisto, tão presente no modo como Agnès Varda movimenta seu pensamento e estrutura sua obra. Em seu filme sobre si mesma e sua trajetória, a partir da comoção dos encontros, as reflexões e obras surrealistas, em contato com as ideias do seu professor Bachelard, ou na incapacidade dos homens de “verem a mulher escondida na floresta”¹³, são todos pontos presentes em *As praias de Agnès* e que assinalam uma conexão de universos.

A primeira citação surrealista mais direta - para além de uma postura generalizada sua de brincar com o que está posto, com os elementos da vida e da sua arte que podemos considerar como um diálogo - está presente na passagem em que a cineasta comenta sua juventude e seu esforço em ter uma primeira experiência sexual com um homem. Junto dessa fala, uma sobreposição de elementos do quadro *Não vejo a mulher escondida na floresta* (*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, 1929), de René Magritte. A junção do quadro e a narrativa dessa passagem de sua vida sugere um mundo masculino em que Agnès Varda tem dificuldade de se inserir. Sua hipótese, fruto dessa junção imagem/comentário, é a de que eles também teriam dificuldade de vê-la, em um sentido profundo, como a mulher na floresta do título da obra citada.

Enquanto comenta impressões e experiências de juventude, Agnès Varda nos mostra uma sobreposição em um mesmo planos de elementos do quadro *Eu não vejo a mulher escondida na floresta* (*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, 1929).

13 Referência ao quadro de René Magritte *Eu não vejo a mulher escondida na floresta* (*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, 1929).

pas la femme cachée dans la forêt (1929), de René Magritte. (*As Praias de Agnès*, 2008)

Encontrar um homem, adentrar em um mundo masculino - dos incapazes de ver porque sequer abrem seus olhos - parece ser o que Agnès Varda quer dizer. O absurdo lhe interessa e a ajuda a contar sua história. A evocação não para por aí: Varda “cata” dessa forma de arte o que está presente no esforço em reunir em uma mesma superfície elementos aparentemente desconexos mas que comentam uma impressão, uma experiência. Deve vir daí a ideia de construir uma baleia de sacos de plásticos pretos e interior colorido no meio de uma praia para chamar a si mesma de Jonas e, ainda, mais diretamente relacionada à pintura, evocar os amantes de René Magritte para falar da experiência de amor com Jacques Demy em sua casa. Antes em uma feira de antiguidades, depois de ter encontrado uma ficha de cinema sua e outra de Jacques Demy, que ela põe lado a lado como que inventando uma nova reaproximação imaginária daquele de que já não se pode estar perto, a cineasta comenta: “Antes de sermos fichas de cinema com cabeças em cartões, fomos seres de carne e osso, amantes como os de Magritte.”

Tendo o quadro *Amantes* (1928), de René Magritte como matriz, Agnès Varda recria um *tableau vivant* despreocupado, imperfeito e o amplia, extrapola suas bordas de modo a inserir o casal nu que anda em marcha ré, em direção ao passado, como um projétil, como ela por todo o filme, na direção daquela paixão. O cenário é o jardim de sua casa. O cenário em que viveu com o marido. Trata-se de um comentário surrealista, que realça a materialidade daqueles corpos e daquelas pessoas que se amaram. No plano seguinte vemos os amantes de corpo inteiro, os rostos seguem cobertos, mãos dadas, o homem de pênis ereto. Agnès Varda não obedece a nenhum limite daquela referência primeira e comenta uma paixão. A pintura, em sua obra, é elemento mobilizado para um comentário de vida, obra e identidade.

Amantes (René Magritte, 1928) e a citação em *As praias de Agnès* (2008)

Ao citar René Magritte, repetindo o gesto immortalizado pelo seu quadro e transbordando-o, Agnès Varda opera com o abrir e fechar possíveis que os enquadramentos nas diversas artes operam e instala a impureza e contaminação do plano pelo mundo. Seu olhar é interminável tanto quanto o que dá título ao livro de Jacques Aumont (2004), e a cineasta representa essa postura diante uma obra de arte ou compondo uma relação entre as memórias de uma pintura em convivência com lembranças da vida. Os amantes retratados por Magritte podem ser relacionados à sua experiência amorosa com Jacques Demy então, ao ampliar os limites físicos do quadro do artista belga através de seu cinema, ela localiza o gesto em sua casa, permeia de sua própria realidade o quadro antes recortado e definido, inventando novos significados através do cinema. E assim, remete ao maravilhoso surrealista criando uma fricção entre um representar de amantes anterior e a sua própria forma de se relacionar com aquela representação.

Em *As praias de Agnès*, o centro da referência à pintura é surrealista, fruto de uma escolha atual para firmar o comentário em torno de si. Contudo, em uma observação estendida a toda sua obra, não é difícil perceber que a pintura está presente de maneiras diversas e essa

ligação é algo que a artista faz questão que percebamos no filme de 2008, ao sinalizar para algumas dessas referências picturais que investigaremos mais a fundo aqui.

Antes de ingressar no cinema, Agnès Varda iniciou seus estudos no curso de História da Arte na Escola do Louvre. Lá onde se estudava pintura “em livros em preto e branco”, conforme comenta em *As praias de Agnès*, a diretora pode adquirir muitas das referências no que diz respeito ao debate sobre cor e também sobre pintura que veríamos presentes na elaboração do seu trabalho fílmico. E não é somente a pintura surrealista que faz parte da sua formação e que está presente no seu cinema. Esse capítulo trata de examinar a presença da pintura em sua diversidade na obra da artista e de investigar como essa constância se faz presente também em *As praias de Agnès*. Do Renascimento de Piero Della Francesca à modernidade de Henri Matisse, passando por uma intensa reflexão em torno das cores, de seu simbolismo e de seu significado nas variadas artes, Agnès Varda recorre ao universo plástico para compor o seu cinema, os dramas e delícias que filma e, acima de tudo, como aspecto identitário, como maneira de falar de si.

3.2.1 Figuras das artes plásticas, figuras do cinema: *La Pointe Courte* e *Cléo de 5 à 7*

As mulheres da pintura de Piero Della Francesca informaram a escolha de Sylvia Montfort para o papel de protagonista em *La Pointe Courte*. Agnès Varda comenta a inspiração em *As praias de Agnès* e, ao compararmos, não é difícil notar nos olhos baixos, pequenos, incrustados em um rosto farto e de pele lisa um caminho que leva até a silhoueta de Montfort. Agnès Varda cita a principal figura feminina de *Possessão da rainha de Sheba* (1452 -1466) como referência mas é possível ver o rosto da atriz em mais de uma das figuras femininas presente na obra do artista. Agnès Varda também menciona a semelhança de Philippe Noiret com uma figura retratada pelo pintor belga Rogier Van Der Weyden. É o *Retrato de Felipe, o bom* (1464) que toma a tela para compor essa associação. É possível pensar, sem muito esforço também em Noiret aproximado das figuras retratadas por Piero della Francesca. Os narizes aduncos dos homens mostrados de perfil pelo pintor renascentista ligados aos planos em que vemos Noiret de lado, mostrado de muito perto no filme de 1954.

O comentário de Agnès Varda convence. A conexão entre as pinturas e personagens não diz respeito somente à descrição física mas a uma relação entre composição dos retratos e o trabalho de enquadramento no primeiro filme da cineasta. Os rostos vistos de lado de perto

revelam também essa outra camada de associação. O que Agnès Varda deseja que vejamos é que ela tomou emprestado um modo de ver o mundo e, especialmente, de ver as pessoas. A matriz pictural na obra de Agnès Varda diz respeito a tomar o olhar de empréstimo, atribuir e explicitar em sua obra a intencionalidades dessas escolhas e relações.

As figuras de Piero Della Francesca (*O Duque e a Duquesa de Urbino* - 1465) e as personagens de *La Pointe Courte* (1954)

Nadeije Laneyrie-Dagen descreve: “Os corpos de Della Francesca, tão maciços como eram os de Giotto, parecem brincar de peso, sublinhar ou negar” (1997, p. 43, tradução minha). Em alguma medida, na descoberta de sua atriz e seu ator, importou para Agnès Varda o que era maciço, pesado, brincadeira e ambivalência. Os corpos que Piero Della Francesca

procurou retratar em sua materialidade que ocupa o quadro e o toma são incorporados por Agnès Varda. O filme é dividido em dois momentos que se alternam: um mais despreocupado formalmente, mais livre, de planos abertos, e que lança um olhar para comunidade de La Pointe Courte e seu ritmo, e o outro mais estilizado devotado ao casal. Desse modo, Agnès Varda coloca suas personagens no centro e guia seu trabalho de fotografia e direção pela ocupação do espaço por suas presenças, em uma investigação de sua materialidade e peso. A relação que a cineasta estabelece com a pintura em seu primeiro filme anuncia uma vocação antinaturalista, aspecto que vemos nos momentos de *mise en scène* mais depurada, dedicada a filmar o casal entre o tédio e a persistência do amor.

Os gestos lentos e marcados implicam momentos em *La Pointe Courte* de uma quase paralisia, algo que nos permite contemplar o aspecto formal no que diz respeito à disposição de elementos em cena e a importância pictural dessas figuras escolhidas pela cineasta. As figuras de Piero Della Francesca parecem pairar sobre a concepção da *mise en scène* da obra. São mulheres e homens de olhos baixos e enfadonhos, vistos tanto nos quadros do artista de temática religiosa quanto nos retratos. Figuras com peso, e cujo peso parece recair sobre seus olhos, quase o peso do mundo: uma reflexão que o artista empreende e que a obra de Agnès Varda reverbera. As personagens de Montfort e Noiret têm esse peso e se posicionam em cena conforme essa matriz pictural que, como muitos elementos dessa obra de teor emotivo, carregam uma dimensão de sonho e mistério.

“Quanto à imagem do casal, eu tinha visto obras de Braque.” Das figuras humanas renascentistas ao modernismo cubista de Georges Braque é onde o comentário de Agnès Varda no conduz. De Braque, ela evoca as figuras femininas de rosto com limites pouco definidos, fragmentados, duplicados para associar às composições de extrema proximidade entre o casal. Agnès Varda não menciona telas específicas mas é possível encontrar a matriz de sua citação em quadros como *Cabeça de mulher II* (1930) e *Figura dupla em fundo marinho* (1942). Vemos então mais uma vez a inspiração pictórica contribuir na composição de planos e na concepção da *mise en scène* do filme de 1954.

A partir da citação a Georges Braques podemos pensar nas figuras femininas de rosto duplicado presentes em *Cabeça de mulher II* (1930) e *Figura dupla em fundo marinho* (1942) relacionadas à *La Pointe Courte* (1954).

A matriz pictórica desse tipo de escolha informa também as articulações imagéticas entre pintura, elenco e o imaginário de *Cleó de 5 Às 7*. Antes e durante as filmagens dessa obra de 1962, Agnès Varda tinha os quadros do alemão Hans Baldung Grien na cabeça, foi o que comentou em *As praias de Agnès*. Segundo ela, lhe interessava essas duas dimensões que compunham o quadro: “a beleza voluptuosa e carne óssea.” Algo que parece dialogar também com imaginário do tarô que introduz este seu filme e que tem a morte como uma das cartas interpretadas pela cartomante. O aspecto ósseo e ao mesmo tempo carnudo da morte do tarô de Marselha também é questão para acrescentar ambivalência tanto à carta quanto ao destino da personagem.

A aproximação entre *Cléo de 5 às 7* e Hans Baldung Grien. (*As praias de Agnès*, 2008)

Os sentidos da carta da morte no tarô explicado pela cartomante a partir de uma observação da figura. (*Cléo de 5 às 7*, 1962)

As praias de Agnès é atravessado por pistas que Agnès Varda vai deixando mais ou menos esclarecidas sobre algumas de suas inspirações e motivações. Algumas elas examina, outras só sinaliza. Em todos os casos, há um aspecto de desvendar-se. O filme é constituído desse conteúdo de comentário de si que envolve formação e o modo como esses aspectos que a tocaram estão presentes através de sua obra. Esse tipo de comentário é possível de ser validado a partir de uma observação formal que carrega um aspecto identitário. O modo que um quadro de Piero Della Francesca ou Baldung Grien a toca demonstra a maneira como estará presente em sua obra, de que forma a artista tomou aquele olhar emprestado a serviço das histórias e experiências que desejou tratar.

3.2.2 *Tableaux-vivants* rebeldes em *Jane B. par Agnès*

Um *tableau vivant* inventado, imaginário, a imitação de um quadro inexistente mas que, ao mesmo tempo, sugere elementos de obras e a estilização derivada de um determinado momento da história da arte. Trata-se do primeiro plano de *Jane B. par Agnès V.* em que Jane Birkin é o elemento central de um plano de claras referências pictóricas renascentistas. Mais adiante, a veremos fazer parte de fato de um *tableau vivant* que mimetiza a Venus D'Urbino, de Ticiano. Antes disso, para Agnès Varda, é preciso centralizar essa figura e brincar com ela, com as referências picturais aparentemente sisudas que a cineasta imediatamente tratará de subverter.

Para dizer Jane Birkin, Agnès Varda cita Goya, Hockney, Picasso, Paul Delvaux, todos no esforço fragmentário de uma identidade, da construção de uma persona fruto de um olhar exterior que contempla e advinha a outra. O título já esclarece. Trata-se de uma Jane Birkin vista por Agnès Varda e, de cara, se anuncia um retrato incomum que logo revelará a estética do fragmento que Agnès Varda tanto aprecia quando a questão é retrato e biografia.

Jane B. par Agnès V. (1988)

Eis o plano. Como em Ticiano, um certo vermelho, a preocupação mitológica. Agnès Varda desloca a nudez feminina de modo a inserir uma Jane Birkin vestida como criada ao centro. A impressão de renascença não dura. Agnès Varda comenta a imagem em seu esforço de imobilidade inicial. A descreve com algo calmo e fora do tempo. A reflexão e a estranheza que seu anacronismo proposital causa serão intensificadas pelo relato de Jane Birkin enquanto vista nessa cena. Trata-se da ocasião dos seus 30 anos, ela comenta detalhes de uma bebedeira seguida de vômito naquela ocasião. Agnès Varda propõe um abismo. Está claro que o Renascimento é ferramenta para sua brincadeira, é adereço, capricho que anuncia um esforço de mostrar Jane Birkin entre o mito e o prosaico, entre o ícone e a mulher que Agnès Varda vê de uma maneira especial e deseja que vejamos. “Merda! Então isso é ter 30 anos.” Encerra Birkin e daí temos um corte, um outro abismo em que ela é vista vestindo jeans, em um registro nada rigoroso de um momento de filmagens na Champs-Élysées.

Do rigor de composição desconcertado pelo texto ao despojamento absoluto de uma Jane Birkin de jeans. A sequência inicial de *Jane B. par Agnès V.*, 1988

Para analisar o lugar da pintura em *Jane B. par Agnès V.* é preciso fazer uma investigação em torno do trabalho de montagem, ou observar se há uma regularidade na evocação dessas pinturas referenciais e em suas repetições. O filme se organiza a partir de uma lógica heterogênea em que se mobiliza materiais diversos para elaborar um comentário bastante pessoal sobre Jane Birkin. Em *As praias de Agnès*, a pintura também compõe um conjunto diverso em que está presente como evocação, seja para comentar uma experiência de maneira particular ou colocada como pista dessa ou daquela influencia na obra da cineasta. Também um mosaico, também a dimensão biográfica, a mobilização variada de recursos para dizer uma identidade. Jane Birkin foi encontrada em Ticiano, como alguém pronta para subvertê-lo, como também o conto de fadas que a personagem sugere em seu comentário. Um dos recursos para essa aproximação é o uso do *tableau vivant*, ou a representação feita por pessoas em meio a um cenário reconstituído de uma pintura já existente. Um *tableau vivant* carrega em si o paradigma da intermedialidade e tem em si contido, segundo Agnès Petho, extremos irreconciliáveis: “de uma sensação de corporeidade em figuras trazidas para a vida como pinturas encorporadas até o efeito do distanciamento gerado pela artificialidade e estilização notáveis.” (2014, p. 54, tradução minha) A concepção de um *tableau vivant* traz consigo também o desejo de um remetimento às vezes mais claro, outras mais misterioso.

O *tableau vivant*, este oxímoro encarnado, é um monstro composto, uma esfinge, que coloca enigmas ao espectador-edipo. O que querem dizer esses quadros? Por que eles estão aqui? Para que mistério, para que culto secreto, para que crime eles remontam? (BONITZER, 1985, p.32, tradução minha)

Os questionamentos de Pascal Bonitzer nos sugerem que acrescentemos o nome de Agnès Varda às indagações feitas pelo autor. A que mistério de Agnès Varda e Birkin esse *tableau vivant* se refere? Trata-se de uma questão que se direciona a nós e guia o caminho. A hipótese é de que a *Vênus d'Urbino* oferece elementos suficientes em sua composição para que Jane Birkin possa se deslocar, variar, vivenciar e exprimir sua diversidade, suas próprias contradições e ambivalências.

Vênus d'Urbino (Ticiano, 1538) e cena de *Jane B. Par Agnès V.* (1988)

Seguida da presença desse *tableau vivant* temos a duplicidade da cena inicial entre a composição pictórica e o despojamento de Jane Birkin enquanto é filmada, dessa vez em um estúdio. “Aqui não se está sozinho”, diz, Birkin enquanto comenta de forma poética suas impressões sobre ser filmada em um lugar como esse, cercada de gente, vista, sobre a imensa atenção dada em um momento como esse. Sua fala anuncia a imitação do quadro de Ticiano em uma exposição das possibilidades daquele ambiente e da disponibilidade de sua figura a serviço dessa reinvenção. No texto, no comentário livre tão apreciado por Agnès Varda, Jane Birkin transita entre os temas da verdade e da imitação. E como em Varda, sua fala sugere um desejo de encontrar verdade no conto de fadas em que a cineasta belga lhe inseriu, em um conto fabular de investigação de sua identidade, na fragmentação de sê-la.

“Não sei. Creio que estou em uma pintura de Agnès.”

A partir daí a pintura de Ticiano será desmembrada em seus elementos para entender Jane. Trata-se de um caminho encontrado através do cinema para Agnès Varda segmentar o quadro célebre e também aquela figura do seu interesse. A modelo, atriz, cantora de vida pessoal aparentemente conhecida mas que Agnès Varda deseja descobrir, e de quem deseja mostrar alguma coisa nova, ou a personalidade de um olhar possível de ser lançado sobre ela. Um modo de fazê-lo foi deslocando-a de figura central, da Vênus, para a criada que estava em segundo plano em *Vênus D'Urbino*.

Jane Birkin é deslocada como a criada do quadro de Ticiano e se movimentando nessa posição. Síntese através da pintura do ir e vir proposto por Agnès Varda no filme como uma construção de um outro modo ver Jane, ou de descobri-la. (*Jane B. Par Agnès V. 1988*)

De criada na Vênus de Urbino à figura central do quadro do francês François Clouet. O salto de uma pintura para outra através da figura de Jane, ainda interpretando a criada mas vestida como *La dame à sa toilette* (1560). A pintura Renascentista se coloca como universo em que Jane Birkin pode transitar e também ser vista e compreendida. O modo como a artista se coloca frente à câmera e os papéis que assume nesse “conto de fadas” de construção de identidade oferecem uma diversidade sobre o modo de olhá-la. De volta ao universo da Vênus de Urbino, de Ticiano, se volta para subverter o plano *tableau* e acrescentar a ele os desejos da criada através das moscas que ela lança no ar. As moscas que podem ser vistas aqui conforme as motivações de sua aparição nas pinturas desde o século XVI, carregadas de um simbolismo de corrupção, deterioração e curso do destino¹⁴. Os acréscimos e intervenções possíveis

14 Em observação de variados temas nas Vanitas holandesas, Olivier Le Bihan comenta: “O tema da mosca, familiar aos pintores de natureza morta desde o final do século XVI, encontra-se (e ocasionalmente em situação semelhante) em alguns troféus de caça contemporâneos, como os de Willem van Aekst mantidos em Karlsruhe (1668) e Haia (1671). Independentemente do instrutivo engano que mantém a sua presença em tais composições, este inseto esconde um simbolismo muito rico. Sinal de corrupção, a mosca negra assim colocada na ala branca do pombo, oferece ao mesmo tempo a imagem da alma exposta à corrupção do pecado e à do corpo prometida à decomposição. Através do movimento inevitável e caprichoso de sua queda, a pena se refere à passagem do tempo e ao curso imprevisível do destino. (BIHAN, 1990, p.158)

síntetizam o que a presença da pintura representa nesse filme para Agnès Varda. O rigor do enquadramento é mobilizado como brincadeira e para ser subvertido pelos desejos do espírito e pela força do olho.

La dame à sa toilette (1560) enquadrado com destaque para a figura em primeiro plano e para a criada ao fundo. Em seguida Jane Birkin vista como a criada que se veste como as roupas da dona da casa. *Jane B. Par Agnès V.* (1988).

A Jane Birkin antes Vênus agora criada na pintura de Ticiano agora redefine sua natureza lhe acrescentando um novo elemento. O olhar de Jane Birkin criada se impõe através das moscas. *Jane B. par Agnès V.* (1988)

No mesmo ano da feitura de *Jane B. par Agnès V.*, Agnès Varda filmara uma história

escrita por Jane Birkin, *Kung Fu Master* (1988), que narrava como uma mulher adulta teria se apaixonado por um garoto da idade de sua filha adolescente. Conforme mencionaram Jane Birkin e Agnès Varda juntas em *Jane B. par Agnès V.*, aquele se tratou de um projeto de família. Jane Birkin interpreta a mulher, o pré-adolescente quem encarna é Matthieu Demy, filho de Agnès Varda, e Charlotte Gainsbourg, filha de Birkin, faz o papel de sua filha. Agnès Varda duas vezes nos revela a faceta de Jane Birkin como uma contadora de história: ao conceber esse filme e ao registrá-la comentando essa concepção em *Jane B. par Agnès V.*

Mais uma vez a citação feita a uma pintura nos lembra a relação estabelecida entre as artes em *As praias de Agnès*. Súbito, como uma pista que revela uma inspiração, um quadro aparece associado a uma cena do filme de 1988, em que se articula o tema do filme, os sentimentos e questionamentos da personagem a um universo plástico que também traduz aquela experiência. A pintura é ferramenta também para que Agnès Varda insira seu olhar sobre esse episódio e as relações que estabelece em sua imaginação. É em Paul Delvaux, seu conterrâneo belga surrealista, que a cineasta vai encontrar a possibilidade de compor um comentário alternativo ao filme em que ressalte o dilema da personagem e a subjetividade do seu olhar como cineasta a se voltar para essa experiência.

A visita (Paul Delvaux, 1939) associada à cena de *Kung Fu Master* (Agnès Varda, 1988) em *Jane B. Par Agnès V* (1988)

Assim são estabelecidas várias dimensões de associação entre Jane Birkin e figuras antes retratadas nas artes plásticas. A representação carregada de uma polissemia que Agnès Varda deseja que vejamos só é possível a partir das formas e cores que empresta de outros artistas e assim compõe o seu olhar mosaico sobre Jane Birkin. E mais uma vez, ela consegue elaborar um comentário sobre uma outra pessoa que se revela também uma reflexão consistente sobre si mesma, sobre as miradas que lança ao mundo.

3.2.3 As cores e motivos de *Uma canta, a outra não*

Se em *Jane B. par Agnès V.* a citação às pinturas célebres do Renascimento possuem evidências inegáveis diante do uso de *tableaux vivants* pela cineasta, em *Uma canta, a outra não* as referências picturais são mais livres e indiretas. Trata-se de uma reflexão em torno da cor relacionada com a arte moderna europeia que a artista vai evocar.

Uma canta, a outra não é constituído de duas fases. A primeira austera em que a fotografia e a direção de arte dão ao filme tonalidades que vão do cinza a um azul esverdeado, que se aproxima dos tons sóbrios das fotografias em preto e branco do marido da personagem Suzanne. O segundo momento do filme revela um caminho até a saturação. Pomme veste-se de lilás, tons de azul royal e Suzanne se dirige a um vermelho da sua alegria e autonomia. Essas cores são alcançadas tanto pelo trabalho de luz como de direção de arte e figurino para essa fase do filme.

Na primeira parte, o extremo da situação vivida por Suzanne aproxima as duas amigas. Logo a vida as afastará, mas não completamente. Suzanne precisa se recompor emocionalmente e financeiramente e tem que voltar a casa dos pais. A dureza daqueles dias também é filmada através das paisagens que constituem aquela experiência. O que dá a modulação dessa passagem são os tons escuros e amarronzados das roupas de Suzanne, o amadeirado do sítio de sua família junto de um chão cinzento, sem verde, também sem vida. Essa composição cromática sóbria é um elemento consciente que Agnès Varda opta por realçar para sublinhar a dureza das primeiras experiências vividas pelas amigas juntas e pelo que Suzanne teve que enfrentar sozinha após a morte do marido. O azul também aparece em detalhes e contribui para a fotografia dessaturada desse momento do filme. A composição azulada acompanha Suzanne. Quando o empenho é de emoldurar seu desespero e dor que o uso dessas tonalidades fica mais evidente.

Em *Um canta, a outra não*, o azul como cor fria torna-se ferramenta na composição de um comentário sobre as dificuldades de uma época e assim também assinala um contraste com o que será visto a seguir: a luta, a sobrevivência, as descobertas e alegrias.

O azul que acompanha Suzanne na primeira fase de *Uma canta, a outra não* (1977).

A fase azul de Pablo Picasso, dos primeiros anos do século XX, é constituída de uma série de figuras solitárias, doloridas, pobres, retratadas também através de uma extrema dessaturação, ou como que em um azul limite desse processo de olhar lançado ao mundo. As figuras dessa fase da obra do pintor espanhol podem remeter à Suzanne, seu marido, e também algumas das mulheres fotografadas em preto e branco por ele. Trata-se de uma hipótese de vínculo bastante aberta, uma suposição lançada ao ar a partir da possível relação que Agnès Varda estabelece com a arte moderna e suas possibilidades de olhar o mundo. Estabelecer um azul para uma contraposição é o que a cineasta faz nesse momento do filme.

Da fase azul de Pablo Picasso além da dessaturação, são evocados os temas presentes em telas como *Mulher usando franja* (1902), *A sopa* (1902) e *A vida* (1901-02) .

O segundo momento de *Uma canta, a outra não* é o do reencontro, da música, e de um colorido que faz parte da elaboração de composições de interiores carregadas de uma visão decorativa. As amigas voltam a se ver, se escrevem, enviam cartões postais e neles os esforços de colorido de lá e de cá. Uma no interior da França, a outra em sua viagem amorosa pelo Irã. São todos elementos que constituem esse momento de reconstrução e de fortalecimento das personagens. Pauline engravida e vai ao encontro de Suzanne. Nos registros dos cômodos das casas das amigas, Agnès Varda evoca Henri Matisse, principalmente o artista na sua fase dos anos 1940, voltado para interiores e “condenado à reinvenção de lugares impossíveis” (SALZSTEIN, 2009, p. 153) a partir de experiências idílicas longe da França, ou em um esforço de reconstituição daquelas visões em sua temporada em Nice. Nessa ocasião, Matisse

pintava interiores como artistas orientais pintavam paisagens, sem sombras, retratando um cenário como fruto de uma luz estática e contínua, sem pistas de procedência e efeito. Desse tipo de concepção, Agnès Varda evoca a composição, os arabescos, detalhes decorativos, desenhos, formas que estampam tecidos, cortinas e também as cores primárias em tonalidades variadas. Como em Matisse, Pauline trouxe adereços do Irã e adornos para aquela experiência de reencontro. No filme, como na obra do artista, há um colorido de um lugar distante reinventado através dos interiores. Por trabalhos como esse, Henri Matisse foi “acusado” de fazer uma arte feminina. Ou conforme observa Sônia Salzstein,

Em 1912, André Salmon concluía com sarcasmo, tendo antes elogiado jocosamente a “habilidade feminina” que a pintura de Matisse exibia: “É um gosto de uma *modiste*, cujo amor pela cor equivale ao amor pelo chiffon”. Em oposição ao “feminino” Matisse, o modelo do “artista público” para Salmon e muitos outros era, por excelência, Picasso – um topos que marcou profundamente a literatura sobre arte moderna e condicionou o exame cruzado da obra de ambos, as facetas “femininas”, pusilânimes e denunciadoras de conformismo burguês recaindo, claro, sobre o primeiro. (SALZSTEIN, 2009, p. 152)

O “feminino decorativo” incômodo em Matisse, para nomes como André Salmon, se torna fértil em uma reflexão sobre os caminhos traçados pelas protagonistas de Agnès Varda em *Uma canta, a outra não*. A saturação, o caminho em direção aos vermelhos e azuis quase primários estão presentes no filme nos momentos em que está assinalada uma sobrevivência, uma luta, um encontro profundo de lugar no mundo pelas personagens e, acima de tudo, o colorido e a visão decorativa matisseana emolduram uma solidariedade mais fortalecida entre elas.

A relação que Agnès Varda estabelece com as cores em seu cinema, e de forma específica nesse filme de 1977, indica uma atitude cromofílica, ou de reflexão profunda em torno da cor em suas medidas plásticas e simbólicas, contrariando aquilo que David Batchelor define como a atitude cromofóbica.

A cromofobia se manifesta nas inúmeras e variadas tentativas de purgar a cor da cultura, de desvalorizá-la, de diminuir sua significância, de negar sua complexidade. Mais especificamente: esse expurgo da cor costuma ser alcançado de duas formas: Na primeira, a cor é interpretada como a propriedade de um corpo “estrangeiro” - geralmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o insólito ou o patológico. Na segunda, é relegada ao âmbito do superficial, do suplementar, do supérfluo ou do cosmético. Numa, a cor é vista como alienígena e, portanto, perigosa; na

outra, é percebida meramente como uma instância secundária da experiência e, portanto, indigna de consideração mais séria. A cor é perigosa, ou trivial, ou ambas as coisas. É típico dos preconceitos aproximar o temível do superficial.) De um jeito ou de outro, a cor é habitualmente excluída das preocupações mais superiores da Mente. É alheada pelos valores mais altos da cultura ocidental. Ou talvez a cultura seja alheada pelos valores mais altos da cor. Ou talvez a cor seja a corrupção da cultura. (BATCHELOR, 2007, p. 27)

Os interiores de *Uma canta, a outra não* (1977) e de Henri Matisse em *Os vestidos amarelo e xadrex* (1941) e *Sill life em Sevilla* (1909-1910)

Suzanne na passagem final de *Uma canta, a outra no* (1977)

A cor no cinema de Agns Varda tratada como linguagem ou como uma possibilidade significativa do seu cinema, de modo que possa ser mais uma instncia do mostrar e do dizer. Ao final de *Uma canta, a outra no*, antes dolorida, Suzanne caminha para um lugar de autonomia e de alegria a partir das relaes que desenvolve com outras mulheres, com sua filha, seu filho e com as possibilidades alegres de uma nova relao amorosa. Quando o filme se aproxima do seu fim, Agns Varda a veste de vermelho, como anunciando o seu interesse pela cor em um espectro de alegria e de liberdade. O vermelho que veste Suzanne sinaliza uma ruptura, sensorialmente nos projeta para um novo nimo e novo estado de coisas na vida da personagem. O vermelho da nova fase, que alegre, convive com a austeridade do fundo presente nas fotografias de Jerme. As tonalidades das duas fases convivem, podem conviver, como na vida e nas memrias.

3.2.4 *Sem teto e sem lei* e o rastro vermelho da liberdade

O vermelho, tal qual o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada. No entanto, ele no tem o carter dissipado do amarelo, que se espalha e se desgasta de todos os lados. Apesar de toda sua energia e intensidade, o vermelho d prova de uma imensa e irresistvel fra, quase consciente de seu objetivo. Nesse ardor, nessa efervescncia, transparece uma espcie de maturidade macho, voltada para si mesma, e para o qual o exterior no existe.

Wassily Kandinsky – *Do Espiritual na Arte*

A cor acima de tudo, talvez ainda mais do que o desenho, uma libertao. A libertao o alargamento das convenes,

os meios antigos renovados pelas contribuições da nova geração.

Henri Matisse - *Escritos e reflexões sobre arte*

O corpo de Mona é encontrado logo na primeira sequência de *Sem teto e sem lei*. Morta de frio, sem documentos, a ser enterrada em uma vala comum. Uma montagem alternada mostra o recolher do corpo da andarilha por policiais e, simultaneamente, como moradoras e moradores da cidade vão limpando as marcas vermelhas do ritual vivenciado por Mona no dia anterior. Ainda não sabemos do que se trata. O vermelho parece sangue e lembra também rastro de vinho. Há um esforço de apagamento daquelas marcas. Neste filme de Agnès Varda, em alguma medida, o que ela propõe é o contrário do que fazem os personagens do filme nessa sequência inicial: o esforço da cineasta é de uma persistência do vermelho.

As marcas vermelhas do dia anterior à morte de Mona e o esforço desse apagamento. *Sem teto e sem Lei* (1985)

“Morreu de forma natural sem deixar rastro.” Diz o comentário de Agnès Varda ao fundo, não condizente com o que vemos na sequência e com o que o próprio filme vai tratar de ressaltar. E aqui, como hipótese, em uma reflexão sobre a relação de Agnès Varda com os estudos sobre cor e a pintura, defendo que Agnès Varda propõe um rastro vermelho deixado por Mona e seu caminho de liberdade. São marcas invisíveis: alguma medida de afeto, de inquietação, algo de intrigante que Mona, em seu caminho, trouxe para aquelas pessoas que encontrou e que, Agnès Varda, em sua relação cromofílica com o mundo se propõe a tornar material através do uso da cor.

“Me pergunto se quem a conhecia, quando criança, ainda pensaria nela. Mas quem a tinha conhecido recentemente lembrava-se de dela. Foram estas testemunhas que me ajudaram a contar a história das últimas semanas, do inverno dela”, comenta Varda, sobre um

fundo de areia quase abstrato que convive com essa colocação. A partir daí é a sua trajetória que nos será contada a partir das impressões causadas nos outros. Em uma das primeiras paradas da protagonista, para conseguir um pouco de água, Mona encontra uma jovem que a ajuda e a questiona sobre o que estaria a fazer ao relento em pleno inverno. O gesto de se lançar sozinha, no frio, intriga a garota que enche sua garrafa de água. Antes vestida em tons mais sóbrios e amarronzados que se confundiam com a passagem, após a passagem de Mona, a jovem está em cena vestida com um tricô vermelho enquanto dá suas impressões. Seu olhar revela um comentário interiorizado, conforme ressaltam as figuras a seguir:

O vermelho que recobre o peito comovido (*Sem teto e sem lei*, 1985)

O tricô vermelho cobre seu dorso, seu coração. É ali que Mona fica, em um desejo de liberdade que permanece. O azul vestido pelo homem em cena contribui para o ressaltar da presença daquele vermelho significativo no entendimento do que aquele curto contato representou.

Mais tarde, no filme, Mona pega carona com uma mulher. Acompanhamos as duas no carro enquanto aquela que dirige faz algumas perguntas à carona: “Por opção ou por que você não tem escolha?” “Você tem família?”. Mona responde sem rodeios. Até ali, mesmo com o olhar intrigado que a motorista dirige à andarilha, ainda não é possível saber da forte impressão que esse encontro lhe deixaria.

O vermelho que cerca. *Sem Teto e Sem Lei* (Agnès Varda, 1985)

Já em casa, após uma experiência extrema de quase morte, a mulher confessa um vínculo e um assombro desde o encontro com a personagem. Enquanto comenta também trazendo no rosto um olhar interiorizado, o vermelho a cerca. No segundo caso, o vermelho vem de fora, é mais escurecido, quase um bordô que emoldura a personagem e a acua, assim como a lembrança de Mona. A cena não é longa como também não foi o encontro. São poucos os elementos mas que nos fazem pensar sobre toda a vida dessa mulher e sobre o peso de suas escolhas. Agnès Varda não se detém na personagem mas sinaliza que por ali Mona passou.

Na seção dedicada ao encontro com o catador tunisiano, o azul retorna como ferramenta de contraste para destacar o vermelho que a personagem representa. A partir de uma composição entre ambiente azul e o vermelho que veste Mona, há um realce dessa cor definidora de sua passagem pelo filme. Primeiro como sua blusa ou colete, depois como o cachecol, que vai ser visto sozinho, abandonado, em meio ao cenário deixado por ela após seguir o seu caminho.

Mona e o homem mantiveram conversas de poucas palavras, ele lhe mostrou seu ofício, questionou se ela não desejaria se juntar a ele. Nada é de fato dito, mas alguma medida de ternura surge. Mona demonstra mas logo parte seguindo o seu caminho. Fica o vermelho do seu cachecol, ressaltado frente ao fundo cinza da casa e dos sacos de alimentos que foram recolhidos.

O vermelho que vai ser tornar rastro. *Sem teto e sem lei* (Agnès Varda, 1985)

Israel Pedrosa, em seu esforço de caracterização das cores, analisa o vermelho a partir de sua tendência cêntrica (2009), especialmente o vermelho mais escuro, ou aquele que chama de noturno. É esse vermelho que vemos nas cenas analisadas de *Sem teto e sem lei*, dotado de um caráter centrípeto que interessa a Varda especialmente nessa sequência do cachecol. Além da falta de importância dada por Mona para as coisas ao abandonar ou esquecer o objeto, mais uma marca dela tinge a tela e é elemento de composição de planos pensados por Agnès Varda. A mulher, que está sempre de passagem, carrega alguma coisa dentro de si que comove aqueles que conhece. Esse dentro se torna fora através do vermelho.

3.2.5 O gesto recortado e a pintura misturada com o mundo em *Os Catadores e Eu*

A pintura *As Catadoras (Des glaneuses, 1857)*, de Jean-François Millet introduz o filme *Catadores e eu*. Após uma breve passagem pela definição de “catar”, esmiuçada a partir de um close dado ao texto escrito em uma enciclopédia, é a citação ao quadro do artista que ganha espaço. No Museu d'Orsay, ao fundo, quase tomando o plano inteiro, entre passantes que somente a fitam e alguns que se detém, Agnès Varda nos mostra a pintura de Millet em meio às pessoas. Vai ao museu para devolver a pintura ao mundo através de seu filme. Quadro este que recortou o gesto a que a cineasta se dedica.

A relação que Agnès Varda estabelece com a pintura em *Catadores e eu* está bastante relacionada com a presença desta arte em *As praias de Agnès*. Os dois filmes são estruturados de modo a representar a singularidade de um olhar lançado ao mundo em que ao mesmo tempo importa o que se vê e quem vê. Aquela que mira, mobiliza suas próprias referências de modo a relacionar os temas a que se dedica. A pintura faz parte da sua formação e da mediação do seu olhar lançado ao mundo e, em *Catadores e eu*, é o ponto de partida perfeito para falar do ato de catar em sua diversidade. As mulheres que colhem, retratadas por Millet, se colocam como o ponto de partida ideal para Agnès Varda sempre retornar enquanto dirige o olhar para aquelas pessoas que colhem alimentos hoje no campo ou no lixo das grandes cidades. A pintura faz parte da convivência diversa da sua imaginação que a cineasta mimetiza e compartilha conosco.

Em *Catadores e eu*, as mulheres retratadas por Millet logo estarão acompanhadas, através do trabalho de montagem, por outras catadoras, uma delas registrada pela própria Varda no campo e outras vistas através de materiais de arquivo em preto e branco. A heterogeneidade se impõe. E nesse caminho, a pintura estabelece um constante retorno como que buscando um gesto primordial e seus desdobramentos.

É através da comparação com pinturas de catadoras que Agnès Varda faz uma conexão fundamental para distinguir o gesto de colher antes e nos anos 2000. Antes catava-se em grupo e nos anos 2000 da atualidade do filme isso se faz sem companhia. Novamente, obras que retratam o gesto tomam a tela. O incomum registro de uma mulher catando sozinha chama atenção de Agnès Varda. É na relação com uma catadora pintada por Jules Breton que a cineasta se associa como uma catadora de imagens. Para evidenciar ainda mais essa relação, em uma passagem já mencionada neste trabalho, ela vai até o museu onde a pintura de Breton

está exposta e repete o gesto segurando uma câmera. A cineasta encontra em planos *tableau*, menos ou mais preocupados na reconstituição, ferramenta de intersecção de trajetórias e também de linguagem. Este vínculo entre ela e a catadora permeará todo o filme e abre espaço para que a obra se estruture através de uma alternância cada vez maior anunciada desde o título: o movimento que vai do eu ao outro.

Três vezes catadoras. (*Catadores e eu*, 2000)

Em um instante Agnès Varda se filma de extremamente perto usando uma câmera digital, em outro se devota para catadoras e catadores no campo, nas cidades, aos que colhem comida e aqueles que procuram objetos e comida nos grandes centros urbanos. Por fim, o retorno à pintura. Após deter-se na comovente figura do biólogo e professor que dá aula para imigrantes, que é também um catador de comida e aquele que ela não consegue parar de filmar e acompanhar, a pintura retorna, como que para o fechamento de um ciclo que o filme comporta. No museu de Villefrance sur-Saône, Agnès Varda mobiliza uma equipe por lá para que uma outra obra retratando catadoras possa encerrar seu filme. Para finalizar, a cineasta evoca *Catadoras fugindo da tempestade* (*Les Glaneuses fuyant l'orage*, 1857), de Edmond Hedouin.

As pessoas emolduram a pintura *Catadoras fugindo da tempestade* (*Les Glaneuses fuyant l'orage*, 1857), de Edmond Hedouin. (*Catadores e Eu*, 2000)

Esta obra em nenhum momento se torna um *frame*, isolada. Está emoldurada pelas pessoas. Em *Catadores e eu*, Agnès Varda cria uma moldura-mundo para os quadros a que decidiu se voltar. Algo totalmente compreensível dada a aproximação que a cineasta deseja fazer entre o gesto retratado e as cenas da vida.

A relação que Agnès Varda estabelece com a pintura em sua obra pode ser sintetizada, em suas diferenças ao misturá-las a conteúdos mais próximos da vida cotidiana segundo a ligada pelo seu próprio olhar. As artes plásticas fazem parte da sua memória, da sua bagagem e a ajudam a comentar o mundo que ela vê e a toca. Trata-se de uma cineasta que não mede esforços em solicitar a mirada de outras pessoas para o compor a sua própria, aquilo que as artistas e os artistas pintaram deve ser misturado ao seu universo, aproximado das pessoas que conheceu e de si mesma.

CONCLUSÃO

O mais recente filme de Agnès Varda se chama *Visages, Villages* (2017), concebido em parceria com o artista JR. Unida ao seu companheiro de realização, Agnès Varda brinca, sai por aí a colar fotografias de pessoas em grandes murais, como em uma celebração daquelas existências até ali para ela desconhecidas. O que vemos são passeios pelo interior da França por um simples brinde pelo encontro, pelo prazer dele e pela fagulha que essas experiências podem trazer. A todo instante, a mobilidade de JR, em sua desenvoltura para subir e descer andaimes na colagem dos murais, se contrapõe ao corpo pequeno de Agnès Varda que já não atende a tudo que se pede. Há um peso do tempo: do que passou e do tempo que pode restar à cineasta, realizadora aos 89 anos. Peso que se revela no corpo frágil e também nos olhos que não veem mais como antes. Como resposta ao tempo e à falência do corpo, Agnès Varda dança em uma boate e se atira na estrada, em um gesto espontâneo de procura do novo que alimente sua existência e também sua arte.

Em um trabalho sobre *As praias de Agnès*, concluo aqui comentando um filme a que sequer me detenho nesse trabalho - já que foi lançado nos meses finais de escrita da tese - por perceber nele um arremate sobre o que *As praias de Agnès* representa: o gosto pelo encontro, pela brincadeira e o trabalho de autorrepresentação frente a passagem do tempo.

Comentar *Visages, Villages* também é um gesto em direção ao futuro. Um futuro de pesquisa em relação à obra de Agnès Varda e também do entendimento de como este filme se coloca como o futuro de *As praias de Agnès* - para além da simples sucessão temporal. Trata-se de uma obra que reitera a postura criativa e os postulados estéticos da artista, ao mesmo tempo em que lança uma luz nova sobre o que vínhamos acompanhando até aqui.

O esforço na tese foi de demonstrar como *As praias de Agnès* comporta elementos presentes em boa parte da filmografia de Agnès Varda e que foram reunidos neste filme com um propósito identitário. Ao caracterizarmos o cinema do “eu” concebido por Agnès Varda, foi possível concluir que *As praias de Agnès* é uma obra em que convivem a construção de caráter autorretratístico e autobiográfico. A relação impura entre o empenho narrativo de vida e o de falar de si através da concepção formal do filme já estava presente em demais obras de sua filmografia, como em *Os catadores e eu* ou *Ulisses*. Filmes que já sinalizavam para um

modo de construção heterogêneo que comenta o olhar da artista lançado ao mundo, a comoção dos encontros e como eles a mobilizam a criar.

A caracterização de *As praias de Agnès* esteve centrada na lógica do fragmento. Em um olhar lançado para o filme de 2008 e para demais obras da filmografia da cineasta, foi possível perceber esse trabalho de concepção formal quando o propósito foi de retratar também outras pessoas, algo a conferir em filmes como *Jacquot de Nantes* e *Jane B. par Agnès V.* A leitura feita é de que, quando voltada para propósitos retratísticos e identitários, Agnès Varda opta pela concepção de um conjunto composto de partes diversas em um esforço de dizer o outro.

Jacquot de Nantes reúne mais de um filme em um: aquele em preto e branco dedicado às memórias de infância do cineasta que convive com um filme em cores feito de registros seus atuais aliados ao comentário de Agnès Varda. Para explicitar o olhar que lança sobre a figura de Jane Birkin, a proposta é de um conto de fadas subvertido em que Birkin pode interpretar qualquer papel. Ela é a artista vestida de jeans cercada por fotógrafos, é um elemento de uma pintura Renascentista, um Ticiano, ou pode ser aproximada da figura feminina de um quadro surrealista de Paul Delvaux. Fragmentar, fragmentar é a ordem quando a questão é dizer uma outra pessoa ou associar o olhar da artista a uma figura outra e também sobre si mesma.

O que temos é uma aproximação do universo Agnès Varda de outros como algo que está no centro da sua obra. Trata-se de uma subjetividade constantemente posta em contato, friccionada de modo a observar o que da nova relação estabelecida brota. A conclusão é de que a conjunção aditiva que forma o nome de filmes como *Os catadores e eu* poderia ser repetida em muitas de suas obras, em algo como *Jacques Demy e eu* ou *Ulisses e eu* ou como já está revelado no título *Jane B. par Agnès V.*, que também poderia se chamar sem perda de sentido de *Jane Birkin e eu*¹⁵. Há alguma medida profunda de revelação de si através do olhar lançado às outras pessoas porque estabelece uma postura criadora direcionada ao mundo, assinalando um dado sobre o seu trabalho autoral.

É fecunda, e bastante comentada por Agnès Varda em *As praias de Agnès*, a relação estabelecida entre a diretora e as personagens femininas de sua filmografia. Trata-se de uma mulher cineasta que dedicou a maior parte da sua obra às mulheres protagonistas. A partir da

15 Mateus Araújo Silva, em seus estudos sobre o ensaio (2013) e em aulas sobre o tema, tem defendido esse aspecto da conjunção aditiva como definidor do ensaísmo de Agnès Varda. E foi em uma conversa com ele em 2015 que essa ideia passou a estar mais organizada para aparecer aqui.

caracterização desse cinema em contato com o debate em torno da relação entre Cinema e Feminismo, foi possível observar o modo como Agnès Varda filmou as mulheres na sua complexidade, contribuindo na ruptura com o regime voyeurístico de olhar vigente no cinema feito por homens.

As suas personagens mulheres são muitas vezes evocadas em *As praias de Agnès* de modo a constituir o caráter identitário do filme de 2008. As mulheres que Agnès Varda filmou também foram uma forma de dizê-la, como ela mesmo expressa em palavras ao comentar *Documenteur*: “Ela também foi um pouco eu.” Trata-se de uma lógica feminina espelhada de representação e também de identificação como caminho para empatia e para solidariedade. O cinema dedicado às mulheres é constituído a partir de uma proximidade ou de um desejo de aproximação qualquer, como é o caso da misteriosa Mona, de *Sem teto e sem lei*, e sua aventura de liberdade, que Agnès Varda comenta, e sobre a qual se debruça como quem se volta para um objeto misterioso prestes a ser um pouco mais revelado.

A cineasta mulher que filma outras mulheres também se filma, se coloca em cena e observa as dimensões de sua presença. Algo que foi fundamental na caracterização de *As praias de Agnès* e em seus demais trabalhos. Filmar, colocar-se em cena em diversos momentos constitui uma dinâmica entre interior e exterior posta no filme de 2008 e que faz parte da sua reflexão identitária.

O primeiro capítulo foi dedicado às instâncias do “eu” e abriu caminho para uma reflexão mais detida na estrutura de *As praias de Agnès*, de modo a questionar qual a lógica rege a articulação dos diversos materiais que compõe o filme. A conclusão foi de que a comoção a estimulou a fazer conexões bastante livres ao gosto do coração. *As praias de Agnès* foi caracterizado como um ir e vir em que as palavras e as imagens vão puxando outras palavras e outras imagens que muito pessoalmente se conectam para a artista e que ela deseja que vejamos. Comentário que lembra um lugar, lugar que lembra um filme seu, filme seu que faz pensar em determinado episódio da sua vida, e assim seguem as conexões infinitas que a cineasta compartilha. Aspecto presente em filmes de livre associações de pensamento como *Ulisses*, ou na articulação do cinema e gestos da vida feita em *Jacquot de Nantes*.

Da estrutura heterogênea de *As praias de Agnès* fazem parte fotografias vistas como planos, compondo colagens e também como objetos de cena de importância narrativa. Quadros de pintores famosos de várias épocas também compõe esse conjunto diverso. A relação com a fotografia e a pintura atravessa a obra da artista e é reiterada em seu projeto

identitário. A fotografia muitas vezes foi o centro de seus filmes e essa importância diz respeito aos aspectos constitutivos do dispositivo: o modo como demonstram a passagem do tempo e a distância do seu referente. Em filmes como *Ulisses* ou no seu projeto *Cinevardaphotos* essas relações são reiteradas e foram objeto da observação mais detida no trabalho.

Sobre a pintura, a importância na formação e na constituição do cinema de Agnès Varda pode ser percebida e é comentada por ela desde a seleção de atrizes e atores a partir de uma aproximação com figuras de quadros renascentistas até uma relação que se estende para o trabalho de enquadramento e direção de arte que faz referência principalmente à arte moderna francesa. Em *As praias de Agnès*, muitos de seus motivos inspirados nas artes visuais são comentados reforçando a tese que esses contatos também são um modo de Agnès Varda comentar seus postulados estéticos.

As praias de Agnès reúne elementos variados da obra de Agnès Varda e se alinha a um certo cinema seu que se dá pela absoluta liberdade das articulações como modo de partilha de um movimento interior emotivo e intelectual. É como complemento desse modo de cinema que *Visages, Villages* se coloca. Há alguma coisa que Agnès Varda vem incorporando no seu cinema e que ela deseja que vejamos, algo que acredito que seja um esforço de trazer a brincadeira, aqui pensada como a imensa liberdade de articulação e de desenrolar do gesto e do pensamento, como algo que não se deve perder de vista e que é constitutivo dela como indivíduo e como artista.

Desde *Os catadores e eu*, o tema da falência do corpo frente ao tempo já estava posto. O gesto autobiográfico e autorretratístico de *As praias de Agnès* em si já se coloca como uma relação com o tempo e sua passagem que estimula um gesto memorialista. Em *Visages, Villages*, face ao corpo que não mais obedece e frente ao olho que não vê mais tudo que ela gostaria, Agnès Varda se rebela, olha, contempla, se movimenta, lança-se, conecta-se, não para. Segue e intensifica o que gosta de fazer e vem mostrando no seu cinema que é o encontro e o registro disso (em um sentido ampliado do encontro com as pessoas mas também com os registros, documentos) de modo a extrair deles o que tem tudo a ver com essa artista que segue a criar aos 89 anos: a contingência. Agnès Varda a encara com bom humor e esperança. É essa a imagem sua que deseja que vejamos. Esses filmes são sobre o que dela gostaria que víssemos, sobre a sua imagem e seu olhar lançado ao mundo, oferecendo às outras pessoas que ela gostaria que permanecesse. Aspecto já existente em sua filmografia,

reiterado em *As praias de Agnès* e declarado sem nenhum rodeio em *Visages, Villages*. É o que pensamos dela, é a imagem que fica dela. Agnès Varda está viva, muito viva, e o seu cinema manifesta sua vivacidade em seu contato com o mundo registrado. *As praias de Agnès* poderia ter sido um último filme concebido aos 80 anos mas Agnès Varda ainda tem o que dizer e mostrar. Ainda bem.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO E CAPÍTULO 1

Études Cinématographiques: Agnès Varda. Paris: Lettres Modernes.1991.

Retrospectiva Agnès Varda. Rio de Janeiro, Banco do Brasil. 2006.

ARFUCH, Leonor. **Memorias y autobiografia: Exploraciones en los limites.** Buenos Aires: FCE, 2014.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea.** Rio de Janeiro: EDUERJ. 2002. BEAUJOUR, Michel. **Poetics of literary self-portrait.** New York University, 1991.

AUERBACH, Erich. O escrito Montaigne in. MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio.** São Paulo: Penguin-Companhia, 2010.

BARTHES, Roland. **O grão e a voz.** São Paulo: Martins Fontes, 2004

BASTIDE, Bernard. Agnès Varda fotógrafa ou a aprendizagem do olhar. In: **Agnès Varda : os filmes e as fotografias.** Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1993.

BEAUJOUR, Michel. **Poetics of the Literay Self-Portrait.** Nova York: NYU Press, 1992.

BELLOUR, Raymond. Autoportraits. In: **Communications**, 48, 1988. pp. 327-387.

BLOCH, Jean-Yves. *Cléo de 5 à 7: le violin et le métronome.* In: **Études Cinématographiques: Agnès Varda.** Paris: Lettres Modernes.1991.

BRUSS, Elizabeth. “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”. In OLNEY, James. **Autobiography: Essays Theoretical and Critical** Princenton Legacy Library, 1980.

BRUZZI, Stella. **New documentary: A critical introduction.** Nova York: Routledge, 2000.

CHION, Michel. **La Voz en el Cine.** Madri: Cátedra, 2004. .

CITRON, Michelle. Fleeing from Documentary: Autobiographical Film/Video and the “Ethics of Responsibility.” in: WALDMAN, Diane. WALKER, Janet. (editors). **Feminism and Documentary.** University of Minnesota Press. Minneapolis, 1999.

CLARK, T.J. Grottesco David com a bochecha inchada: Um ensaio sobre o auto-retrato. In: **Modernismos : ensaios sobre política, história e teoria da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- COSTA, João Bernardo. A felicidade e a alegria. In **Agnès Varda: Os filmes e as fotografias**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993, p.51-54.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CÓRDOVA, Ana Paula Pérez. Film as Autobiographical Essay; Mirror, Reenactments and Voice in **The Beaches of Agnès (2008) by Agnès Varda**. A Master's Thesis for the Degree "Master of Arts (Two Years) in Visual Culture". 2012.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas, SP. Papirus, 2015.
- DECOCK, Jean; VARDA, Agnès. Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot de Nantes. In **The French Review**. Carbondale: v.66, n.6, mai. 1993, p.947-958.
- DOANNE, Mari Ann. A voz no cinema: a articulação entre o corpo e o espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- DOSSE, François . **O Desafio biográfico – Escrever uma vida**. São Paulo: EDUSP. 2009.
- DUBOIS, Philippe. A Imagem Memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**. Vol.1. N.1. Junho de 2012.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAGNEBIN, Murielle & LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. **L'essai et le cinéma**. Seyssel: Éditions Champ Vallons, 2004.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Editora Vozes. Petrópolis, 2002.
- FINA, Luciana(dir.) **Agnès Varda : os filmes e as fotografias**. Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1993.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **To desire differently: feminism and the French cinema**. Nova York: Columbia University Press, 1996.
- HERCULES, Laura Carvalho. **Sob o domínio da cor: análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur**. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.27.2013.tde-06052014-105814. Acesso em: 2017-08-01.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1996.

- LEVIN, Tatiana. “**Cinescrita**” de Agnès Varda: A Subjetividade Incorporada ao Campo do Documentário. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- LEVIN, Tatiana. “ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÃO: as vozes de Agnès Varda no documentário Os catadores e eu”. In: MAIA, SERAFIM (orgs.) **Ouvir o documentário vozes, músicas, ruídos**. EDUFBA. Salvador, 2015.
- MACHADO, Arlindo. **O filme ensaio**. Concinnitas. Rio de Janeiro, 2003.
- MALUF, S. W.; MELLO, C. A. de; PEDRO, V. Políticas do Olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Ed. SENAC, 2005. p. 47-67. v. 2.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus. 2005.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (org.) **Ensaaios sobre a Autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- RENOV, Michael. The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video. In: **The Subject of Documentary**. University of Minnesota Press. Londres, 2004.
- RENOV, Michael. **History and/as Autobiography: The Essayistic in Film & Video**. *Frame/Work* 2:3 (1989), 6-13.
- RENZA, Louis A. The Veto of the Imagination: Theory of Autobiography. originally appeared in **New Literary History** 9 (1977): 1-26.
- RICH, Ruby. B. In the Name of Feminist Film Criticism. **HERESIES** 9 (Spring 1980): 74-81.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP. Editora Unicamp, 2007.
- SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Nova York e Londres: Routledge, 1988.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SMITH, Alison. **Agnès Varda**. Machester University Press, 1998.
- STEIN, Gertrude. **Autobiografia de Alice B. Toklas**. São Paulo: Cosac Naify,, 2009
- STEIN, Gertrude. **Autobiografia de todo mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- TAVARES, Denise. Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e História. **Doc On-Line: revista digital de cinema documentario**, v. 15, p. 111-142, 2013.
- TAYLOR, Charles. **As fontes do self: a construção da identidade moderna**. São Paulo. Ed. Loyola, 1997.
- TIGOULET, Marie-Claude. Voyage en pays féminin. in: **Etudes Cinématographiques: Agnès Varda**, Lettres Modernes. Paris, 1991, p. 57-70.
- TINEL, Muriel. L'autoportrait du cinéaste au travail. **ETC**, (68), 25–28, 2004.
- TINEL, Muriel. Le Cinema et L'autoportrait: de l'expression de soi à l'expérience d'un support. **Hors Camp**. Disponível no endereço: <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article220>. Abril, de 2006. Acessado em maio de 2015.
- VARDA, Agnès. **Agnès Varda: 'Memory is like sand in my hand'**. Londres: The Guardian, 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2009/sep/24/agnes-vara-beaches-of-agnes>. Acessado: Fevereiro de 2018.
- XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. **Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, América do Norte, 1, jan. 2014. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52>>. Acesso em: 02 Mai. 2016.
- YAKHNI, Sarah. **Cinensaio: O documentário como escrita para além de si**. Hucitec Editora. 2014.
- YOURCENAR, Marguerite. Cadernos de Notas de Memórias de Adriano. **Memórias de Adriano**. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CAPÍTULO 2

- AMIEL, Vincent. **A estética da Montagem**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2010.
- ARAÚJO SILVA, Mateus . 'Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros'. **Devires (UFMG)** , v. 10, p. 108-137, 2013.
- ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde : A caméra-stylo. In: **L'écran français** n° 144, março, 1948.
- AUMONT, Jacques. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia. 2004.

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus editora, 2005.
- BARTHES, Roland, O Terceiro Sentido. in: **O Óbvio e o Obtuso**, trad. de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 45
- BAECQUE, Antoine de & DELAGE, Christian (dir.), **De l'histoire au cinéma**, Bruxelles, Éditions Complexe. 1998.
- BAECQUE, Antoine de. **L'Histoire Camera**. Paris: Gallimard, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film**. Verso. 2002.
- BURCH. Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992
- CANDIOTTO, César. NOTAS SOBRE A ARQUEOLOGIA DE FOUCAULT EM AS PALAVRAS E AS COISAS. **Rev. Filos., Aurora**, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 13-28, jan./jun. 2009
- CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento: meditação, retórica e construção de imagens**. Campinas. Editora da Unicamp, 2011.
- CORRIGAN, Timothy. **The Essay Film: From Montaigne**, After Marker. Paperback, 2011
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GODARD, Jean - Luc. “ Histoire(s) du Cinéma: À propos de cinéma et d'histoire”. Discurso de recepção do prêmio Adorno em Francfort-sur-le-Main, 17 set de 1995. Reproduzido em **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Éd. Des Cahiers du Cinéma, 1998. t.II, 1984-1998, pp.401-405.
- GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo. Martins Fontes, 1989
- HOBBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991**. São Paulo. Companhia das letras, 1995.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- McFADDEN, Cybelle H. **Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Maiween**. Fairleigh Dickinson University Press, 2016.
- MELLO. Cecilia. Permanência e desaparecimento: a cidade e o cinema de Tsai Ming-Liang.
- REBECA - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual** | ano2. No3. Janeiro-

junho 2013.

NINEY, François. **Les documentaire et ses faux-semblants**. Klincksieck, 2009.

RAMOS, Clara Leonel. Tese de Doutorado Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. **A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo. : autorrepresentação, performance e estratégias narrativas**. São Paulo, 2013. 264 p.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História Memória, Literatura- O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.) **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro. Zahar.

SMITH, Alison. **Agnès Varda**. Manchester: Manchester University Press, 1998.

WEINRICH, Harald. **LETE: Arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2001.

YATES, Frances. **A Arte da Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

CAPÍTULO 3

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT. Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia. 2010.

AUMONT. Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nova Fronteira, 2015.

BATCHELOR. David. **Cromofobia**. São Paulo: Senac SP. 2007.

BAZIN, Andre. **Cinema: Ensaios**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991.

BELL, Julian. **Nova História da Arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2008.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.

BONITZER, Pascal. **DÉCADRAGES: peinture et cinéma**, Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile, 1985.

- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify. 1999
- BORGES, Cristian; JESUS, Samuel de. Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 65-72, 2010. Available from<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200005&lng=en&nrm=iso>. access on 14 Jan. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200005>.
- BRETON, André. Manifesto Surrealista. **The Marxists Internet Archive**. 1924. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>. Acessado em fev de 2018.
- COSTA, João Bernardo. A felicidade e a alegria. In **Agnès Varda: Os filmes e as fotografias**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993, p.51-54.
- CURÔT, Frank. Références picturales et style filmique dans *Jane B. par Agnès V*. **Études Cinématographiques: Agnès Varda**. Paris: Lettres Modernes.1991.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 2012a
- EISENSTEIN, Sergei. Cor e significado. In: **O sentido do filme**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2002. pp. 77-103.
- GOMBRICH, E.H. **História da Arte**. São Paulo: LTC Editora. 2013.
- FLUSSER, Vilem. **Filosofia da Caixa Preta : Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Editora Hucitec.São Paulo, 1985.
- HÉRCULES, Laura. C. Sob o Domínio da Cor: cinema e pintura em Le Bonheur (1965) de Agnès Varda. **O Mosaico: R. Pesq. Artes**, Curitiba, n. 6, p. 67-77, jul./dez., 2011
- HERCULES, Laura Carvalho. **Sob o domínio da cor: análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur**. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.27.2013.tde-06052014-105814. Acesso em: 2017-12-05.
- KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte: E na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KIAROSTAMI, Abbas. A arte da inadequação. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 de out de 2004. Caderno mais.
- LANEYRIE-DAGEN. Nadeije. **L'invention du corps**. Flammarion, 1997.
- LE BIHAN, Olivier. **La peinture hollandaise du XVII et du XVIII siècles au Musée des beaux-arts de Bordeaux**. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 1990.

- MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007
- McGUIRE, Shana. **Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda**. Initial(es)s. Dalhousie University. Disponível no endereço: <https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/viewFile/5160/4664>. Acessado em dez de 2017.
- NEUPERT, Richard. La couleur et le style visuel dans Le Bonheur. In: Fiant, Antony; Hamery, Roxane; Thouvenel, Éric (org.). **Agnès Varda: le cinéma et au-delà**. Rennes: PUR, 2009. P.79-87
- NOGUEIRA, Patrícia. Diálogo entre a Fotografia e o Cinema de Agnès Varda. In **Atas do III Encontro Anual da AIM**, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 66-74. Coimbra: AIM, 2014.
- PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**. São Paulo: Senac SP, 2009.
- PETHO, Agnès. **Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between**. [Cambridge Scholars Publishing, 2011](#).
- PETHO, Agnès. The Tableau Vivant as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema. **Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies**, 9 (2014) 51–76.
- ROCHA MELLO, Luis Alberto. OS MONSTROS DE YDESSA: Anotações sobre *Ydessa, os Ursos e Etc. Ydessa, les ours et etc.*, 2004. **Contracampo**. No 83.
- SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna Séculos XIX e XX - Ensaios Escolhidos**. São Paulo: Edusp, 2010.
- SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2009.

FILMOGRAFIA

AGNÈS VARDA

- La Pointe Courte* (1954)
- Les Fiancés du pont Mac Donald* (1961)
- Cléo de 5 à 7* (1962)
- L'Opéra-mouffe* (1962)
- Salut les Cubans* (1971)

As duas faces da felicidade (Le Bonheur, 1965)
Tio Yanco (Oncle Yanco, 1967)
Black Panthers (1968)
Nausicaa (1970)
Daguerreótipos (Daguerreotypes, 1976)
Uma canta, a outra não (L'une chante, l'autre pas, 1977)
Mur Murs (1981)
Documentaire (1981)
Ulisses (Ulysse, 1982)
Um minuto por uma imagem (Une minute pour une image, 1983)
7p. cuis., s. de b., ... à saisir (1984)
Sem teto e sem lei (Sans toi ni loi, 1985)
Kung fu master (1988)
Jane B par Agnès V. (1988)
Jacquot de Nantes (1991)
As cento e uma noites (Les cent et une nuits de Simon Cinéma ,1995)
Catadores e Eu (Glaneurs et glaneuse, 2000)
Ydessa, les ours et etc. (2004)
As praias de Agnès (Les Plages d'Agnès, 2008)
Visages, Villages (2017)

DEMAIS OBRAS

Os guarda chuvas do amor (Les parapluies de Cherbourg, 1964), de Jacques Demy
Nostalgia (1971), de Hollis Frampton
Pele de Asno (Peau d'âne, 1970), de Jacques Demy
Um homem em estado interessante (L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune , 1973), de Jacques Demy
Sem Sol (Sans Soleil, 1982), de Chris Marker
Um quarto na cidade (Une chambre en ville, 1982), de Jacques Demy
Chantal Akerman par Chantal Akerman (1997), de Chantal Akerman
História(s) do Cinema (Histoire(s) du Cinéma,1998), de Jean-Luc Godard