

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

MARIANA ROMEU

NA JANELA DA CINESCRITURA DE AGNÈS VARDÀ
A IMAGEM-TEMPO DA MEMÓRIA EM *AS PRAIAS DE AGNÈS*

EXTENSÃO LATO SENSU EM SEMIÓTICA PSICANALÍTICA

SÃO PAULO

2023

Mariana Romeu

NA JANELA DA CINESCRITURA DE AGNÈS VARDA
A IMAGEM-TEMPO DA MEMÓRIA EM *AS PRAIAS DE AGNÈS*

Monografia apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para a conclusão do curso de Especialização em Semiótica Psicanalítica sob a orientação do Prof. Dr. Juan Droguett

SÃO PAULO

2023

A lei formal mais profunda do ensaio é a heresia

Theodor Adorno

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Patricia e Adriano, pelo suporte e por acreditarem que a educação é o melhor caminho.

Ao meu orientador Juan Droguett, pela troca e conhecimento compartilhado. Pela receptividade ao ouvir perguntas e generosidade para compartilhar conhecimento.

A todos os professores do curso de Semiótica Psicanalítica da PUC-SP, por todo o aprendizado.

Ao meu professor Mario Sagayama, por escolher passar *Ulysse* em uma de nossas aulas e mudar o curso de todo este trabalho. Pela leitura carinhosa desta monografia.

Aos meus irmãos, Juliana Romeu e Pedro Henrique Romeu, por serem meu porto seguro.

As minhas pessoas no mundo, Filippo Cassano, Ananda Zeron, Lucas Santana, Camila Cassano, Beatriz Montenegro e Isabel Rodrigues, pela paciência, escuta e cuidado.

A Agnès Varda, pela obra produzida e inspiração para este trabalho.

RESUMO

Agnès Varda foi uma artista que pensava a própria identidade de forma plural e que jogava com a percepção do espectador em relação a sua imagem. Esta monografia tem como **objetivo** examinar *As Praias de Agnès* para entender como a cineasta recria memórias e identidades a partir da cinescritura. **Problematiza** sobre a forma que a artista compõe uma obra de sobreposição de imagens, encontros e tempos, de modo que a **questão da pesquisa** formulada será: como Agnès Varda utiliza a cinescritura para reescrever sua identidade no olho do Outro? Assim, formulou-se a **hipótese** que as pulsões escópica e invocante participam subjetivamente do processo de confecção da obra, proporcionando assim uma construção de múltiplas identidades e verdades para sua realizadora. A **fundamentação teórica** ancora-se no conceito de imagem-tempo de Deleuze, em uma leitura de sublimação na arte a partir de Jacques Lacan e François Regnault, nos escritos de Jacques Lacan sobre o Estádio do Espelho em correspondência a utilização de espelhos na obra e na interpretação de erotismo de Bataille, com o objetivo de costurar a sublimação as figurações do real na obra. O **procedimento metodológico** se dá em uma extensa revisão da obra de Agnès Varda e outros artistas da Nouvelle Vague, juntamente com levantamento bibliográfico necessário para embasamento deste trabalho. Desta maneira, os **resultados** refletem em um passeio pelos três registros lacanianos, iniciando-se no simbólico pela biografia e mudança do nome de Varda no primeiro capítulo, um segundo dedicado exclusivamente a análise de *As Praias de Agnès* e a operação da memória e do tempo na obra e no imaginário, finalizando com um terceiro capítulo que aborda o erotismo e a figuração do real na obra como reflexo da sublimação na arte e impressão do desejo da artista, que se imprime desde a mudança de seu nome próprio.

Palavras-chave: cinema e psicanálise – memória – identidade – imagem-tempo – *As Praias de Agnès* – Jacques Lacan – Agnès Varda

ABSTRACT

Agnès Varda was an artist who thought about her own identity in a plural way and played with the spectator's perception of her image. This paper's objective is to look into *The Beaches of Agnès* to understand how the filmmaker recreates memories and her own identity stem from the *cinècriture*. It **problematizes** on how the artist crafts an artwork by overlapping images, encounters and times, having in place the following **research problem**: how does Agnès Varda use the *cinècriture* in order to rewrite her identity in the Other's eye? That way, the hypothesis is that the invocative and scopic drive participate subjectively on the work, providing the building of multiple identities and memories for its director. The **theoretical basis** anchors on Deleuze's time-image concept, in a sublimation in art's interpretation from Jacques Lacan and François Regnault work, on Jacques Lacan's papers about the mirror stage and narcissism corresponding to the usage of mirrors on the film, as well as the interpretation of eroticism from Bataille. The **methodological procedure** relies on an extensive reviewing of Agnès Varda's and other directors from the Nouvelle Vague's work, along with a bibliographic mapping for this work's basis. Therefore, the **results** reflect in an observation through the Lacanian registers, from the symbolic as looking into the artist's biography and change of given name, a second one dedicated exclusively to *The Beaches of Agnès* analysis and how the memory and time operates on her imaginary, finalizing it with a third chapter that approaches the eroticism and the real's figuration on the film as a reflex of the sublimation in art and the printing of the filmmaker's desire, that is predominant since the change of her given name.

Keywords: cinema and psychoanalysis – memory – identity – time-image – *The Beaches of Agnès* – Jacques Lacan – Agnès Varda

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1	
ARLETTE, AGNÈS E OS DESTINOS DO NOME.....	11
1.1 Uma imersão na vida de Agnès Varda.....	18
1.2 O nome como símbolo do destino.....	24
CAPÍTULO 2	
A MEMÓRIA ICONOGRÁFICA DE AGNÈS VARDA.....	34
2.1 Memórias dissolvidas em paisagens.....	37
2.2 A retrospecção em <i>As Praias de Agnès</i>	43
2.3 Eco e encontros.....	56
CAPÍTULO 3	
TEMPO DE EROS.....	63
3.1 A escrita do desejo.....	65
3.2 O grão de areia.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	87

INTRODUÇÃO

A construção deste trabalho foi movimentada pelo interesse em compreender a obra de Agnès Varda como uma obra plural, de caráter identitário e seu traço autoral. Ao passo que a cineasta se coloca como uma artista da observação da vida, *As Praias de Agnès* entra em um campo fértil para a observação de sua própria trajetória. A passagem do tempo, as memórias e a reconstrução do passado tomam corpo de forma diferente na obra, movimentando afetos e encontros por meio do caráter iconográfico que acompanha toda a filmografia da cineasta, de modo que as praias guiam este exercício reflexivo em busca do que mais parece ser a colagem de múltiplas identidades do que, de fato, a reconstrução de um passado em sua integralidade.

Visto que o tempo e a memória tem lugar privilegiado na obra da cineasta, o percurso do que se escreve neste trabalho é fruto de uma extensa pesquisa sobre a forma que Varda reescreve estes encontros e afetos, desde o entendimento da mudança do nome próprio da artista como o caráter fundador para seu destino na arte, passando pelo caráter iconográfico de *As Praias de Agnès* e entendendo, por fim, as figurações do real na obra a partir da melancolia e da passagem do tempo.

Pensando que a obra faz com que o espectador passeie pelas praias da vida de Varda em uma narrativa que, a princípio, se coloca de maneira descompromissada e simples, o problema de pesquisa que se coloca é “*Como Agnès Varda utiliza a cinescritura para reescrever sua identidade no olhar do Outro?*”. Esta pergunta durante a formação do projeto de pesquisa nos levou a pensar muito sobre como a artista pensa a partir de imagens e redesenha sua narrativa de forma extremamente iconográfica e sonora, levantando como hipótese que as pulsões escópica e invocante participam de forma efetiva do processo de construção intersemiótico da obra de modo a proporcionar uma construção de múltiplas identidades e verdades para sua realizadora.¹

Ao longo do trabalho, o objeto voz e olhar são trabalhados distintamente, observando a partir dos três registros lacanianos como a artista lança mão dos recursos cinematográficos para

¹ As pulsões escópica e invocante estão dentro das chamadas pulsões parciais sexuais, pensando no olhar e na voz como o objeto da satisfação da pulsão. No caso da pulsão escópica, Lacan expande os estudos de Freud no Seminário 11 (2008b) e coloca que esta é a própria sexualidade, ligada diretamente ao desejo do Outro, o desejo do olho do Outro, da implicação do fascínio do olhar perdido da mãe. Já a pulsão invocante toma a voz como o objeto do desejo, neste lugar de “ser chamado” e “se fazer chamar”, de modo que nos ditos e não-ditos o sujeito busca o desejo do Outro.

conjugar o discurso com seu espectador. Assim, a pulsão escópica e invocante de certo modo tomam um plano secundário no desenvolvimento deste trabalho, mas sempre pensando pelo viés dos objetivos específicos definidos pelo projeto.

Desta forma, o primeiro capítulo se propõe a analisar a mudança de nome próprio da cineasta, incursionando na biografia e no estilo do cinema autoral de Varda como esta mudança é propulsora para a mudança do destino de seus caminhos artísticos. A narrativa dada pelo simbólico do roteiro é também um paralelo ao exercício reflexivo que a artista pensa a partir de seus tempos. Em uma leitura sobre a biografia da artista, é que se faz um mergulho em dados históricos sobre sua família, amigos e passado na arte, o que será essencial para entender como a cineasta pensa e se coloca a partir de uma narrativa que muitas vezes fica paralela a autoficção.

Entendendo o nome próprio como o significante primeiro, marca do desejo do Outro, há uma proposição clara entre a oposição da forma que Varda produz uma arte não-conformista desde seu princípio, desde seu caráter fundador – o nome. As praias que a guiam inflexionam na natureza a possibilidade de criar novas possibilidades para o eu se manifestar.



Velha roliça e tagarela?

O cinema de Agnès Varda é repleto de transgressões aos padrões ou quebras de expectativas para uma senhora que, de antemão, se coloca como uma velha roliça e tagarela. É esta senhora que constrói sua própria identidade e que observaremos ao longo do primeiro capítulo, a partir de seu nome, como uma tecelã do destino que apaga encontros e palavras (e nomes) escritos na areia, que vem e vão, assim como o movimento da memória, que lembra e esquece, repetidamente.

Já no segundo capítulo, buscaremos compreender o aspecto iconográfico da obra por meio de uma análise aprofundada. Entendendo o traço e o estilo da cineasta, também falaremos de como o tempo e memória fazem parte integral de *As Praias de Agnès*, principalmente observando o conceito de imagem-tempo de Deleuze, visto que esta comunhão entre passado,

presente e futuro contém em si gestos de reminiscência, mantendo vivo o que existe de mais sagrado no cinema vardista: o encontro.

Observando o filme como uma realização do movimento retrospectivo da cineasta a partir do gesto de caminhar para trás ao longo de toda a obra, o imaginário e a estética do gesto serão o foco para entender como esta colagem de registros funciona como um jogo entre o arquivo pessoal e arquivo fílmico de Agnès Varda, o que apresenta um interessante traço do enlace de outros universos referenciais na obra, como a pintura, literatura e música, que são utilizados como recurso de diálogo pela artista.

Além disso, neste mesmo capítulo observamos as mudanças de proporção de janela utilizadas pela artista como uma forma de conjugar estas tantas identidades que coloca em trânsito em *As Praias de Agnès*. Em uma análise profunda das mais de 130 mudanças de janela que a cineasta faz ao longo da obra, observaremos o fluxo de passagem entre os momentos documentarista/cineasta/contadora de histórias, assim como a preferência da realizadora pelo uso de espelhos para ressaltar o anti-ilusionismo da obra e se comunicar lado a lado com seu espectador.

Por fim, no terceiro capítulo faremos um mergulho no tempo da obra por meio de uma revisão em *Jacquot de Nantes*. O tempo do erotismo, que passeia entre vida e morte quando a artista fala sobre melancolia e desejo é um rito de passagem entre a sublimação na arte e as formas que os estatutos do tempo operam na obra de maneira a ressaltar a mortalidade dos corpos, através do conceito de descontinuidade dos corpos de Bataille.

O cinema de Agnès Varda pode ser tido como uma arte do encontro, da memória e do tempo. O que motiva este trabalho é entender como a cineasta trabalha e conduz o espectador em seu imaginário estético por meio de paisagens, reencenações e multiplicidade de identidades. O convite final é que este seja um exercício reflexivo de *As Praias de Agnès* como uma síntese da vida e da obra de Varda enquanto artista, mulher e realizadora – que reclama para si todas estas identidades ao produzir e montar esta colcha de retalho aos 82 anos.

CAPÍTULO 1 ARLETTE, AGNÈS E OS DESTINOS DO NOME

*enterro aqui, nesta terra roxa,
o órgão cru
puro sumo do presente
pena e pedra e alguma palavra
falada com fumaça
enterro aqui
o meu próprio destino
ainda transparente
enterro os desenhos pré-históricos
os calendários verticais do tempo
branco espaço negro
enterro o futuro mel das frutas
nestas páginas o tempo
sempre irrecuperável de sol
as futuras gerações de aves
os dias ainda não experimentados
o mar, a mãe, o espaço*

Ana Estaregui – Dança para Cavalos

“O mar sempre tem a última palavra. E o vento, a areia. A imagem desapareceu. Nós vamos desaparecer também” (Varda, 2019). Estes dizeres estampam a cena final do último filme realizado e produzido por Agnès Varda, *Varda por Agnès* (2019), em alusão a uma das cenas mais simbólicas de sua obra, presente em *Visages, Villages* (2016). Curiosamente, nesta afirmação há uma costura de toda a produção criativa da artista, mas de certa maneira, também do que se propõe este capítulo.

Varda cria uma arte baseada em um devir-sensível dado pela montagem de seus filmes, processo que se constrói a partir da existência de uma consciência que se instaura pela arte (Deleuze; Guattari, 2010). Da mesma forma, o que nos inspira a escrever este capítulo não é a complexidade ou profundidade do fazer cinematográfico, mas sim de suas possibilidades a partir de uma mediação artística pela função paterna e os desdobramentos que se abrem pelos

destinos dados pelo nome próprio, pensando a partir de uma leitura na qual os processos criativos se dão por sua entrada no mundo simbólico da linguagem.²



Varda relaciona a imagem levada pelas ondas com a morte do corpo – que desaparecerá também

Esta forma de introduzir o mundo simbólico da linguagem a um referencial imagético, imaginário, que se transpõe na filmagem das obras da artista é o tema do segundo capítulo deste trabalho (p.34) e apresenta uma costura na forma com a qual a cineasta utiliza a arte como um exercício de seu pensamento, colocando a paisagem e o tempo como corpo de suas memórias. A obra de Agnès Varda sintetiza a narrativa de uma vida reencenada, que traz o espectador para o centro de um imaginário desconhecido – talvez até mesmo pela própria cineasta. Esta historicização é colocada de maneira intencional e pictórica ao olho de quem assiste seus filmes e documentários; estes, repletos de referências a pintura, literatura e fotografia. A utilização destes recursos propõe a imersão em um universo simbólico que se diz autorreferencial, e que ao mesmo tempo brinca com a ficção a todo instante, sendo este o ponto de partida para a mudança do nome próprio da artista.

A proposta deste capítulo é se aprofundar em um passeio que se dá entre Arlette e Agnès, e toda a arte que cintila ao seu redor, fazendo uma observação destes fantasmas primitivos que acompanham a produção de sua obra e seus significantes.

² Este capítulo pensa em uma leitura da mediação artística da produção de Varda a partir do simbólico, pensando nesta existência que é antecedida por este registro, visto que os processos criativos se dão, neste caso, a partir da linguagem. Ao longo do trabalho, os três registros lacanianos serão abordados, costurando simbólico, imaginário e real na observação e análise de *As Praias de Agnès*. A intenção deste capítulo é, portanto, se colocar a partir do viés da mudança do nome próprio da artista como um propulsor para a multiplicidade de identidades encontrada na obra de Agnès Varda.

O nome próprio é o significante primeiro e carrega, por si só, ideais e desejos de um Outro. É por meio dele que o sujeito é inscrito no Simbólico e forma sua identidade a partir de laços identitários a ele pré-determinados (Lacan, 2003). Mais que isto, o nome se apresenta ao sujeito feito um signo que denuncia a si mesmo, sustentado pela linguagem dentro da lógica de "um discurso em que é a morte que sustenta a existência" (Lacan, 1998, p. 816).

Buscamos entender quem é este sujeito que se revela à luz do véu do nome e que busca desenvolver uma multiplicidade de identidades para sua origem e destino. Existe a possibilidade de subverter a imposição do desejo do Outro por meio de um novo nome? A satisfação dos desejos deste sujeito, que se colocam através da mediação artística, é embebida em subjetividades afetivas que permitem a partilha da obra enquanto experiência, transformando em memória a passagem do tempo e a lembrança de passagens, tema este que será abordado ao longo deste trabalho.

O entendimento de destino é passível de diferentes leituras, mas utilizaremos aqui sua concepção a partir da mitologia grega, que o coloca como imperativo e autoritário, estando este acima de qualquer tipo de desejo, entendido que não há escapatória de sua implacabilidade. Assim como todas as crenças e normas sociais que nos são impostas antes mesmo de nascer, o destino não falha para a mitologia, sendo este o fim de nossa origem.

O mito grego das *Moiras* nos conta que Nix, a Deusa da Noite, teve três filhas – conhecidas como *Moiras* – que receberam a responsabilidade de tecer os fios da vida dos mortais. Alguns estudiosos entendem que estas criaturas estariam até mesmo acima de Zeus, já que trabalhavam incansavelmente ao lado da Roda da Fortuna e que, nem mesmo o maior dos Deuses tinha o futuro dos homens em suas mãos. Geralmente, nos poemas, as *Moiras* traziam consigo uma conotação negativa por simbolizarem a morte como destino final da existência humana.

A palavra grega *moira* provém do verbo *meiresethai*, obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir, onde *Moira* é parte, lote, quinhão, aqui que a cada um coube por sorte, o destino. Associada a *Moira* tem-se, como seu sinônimo, nos poemas homéricos, a voz árcado-cipriota, um dos dialetos usados pelo poeta, Aisa. Nota-se logo o gênero feminino de ambos os termos, o que remete à ideia de fiar, ocupação própria da mulher: o destino, simbolicamente, é "fiado" para cada um (Brandão, 1986, p. 140).

Estas mulheres aparecem em algumas obras de Homero, como a *Ilíada* e a *Odisséia*, entrelaçando em mãos femininas a escolha dos fins. Mas não somente isto: as *Moiras* também representam a liberdade que existe em cada fatalidade dos nós do destino. De certa forma, aqui também falamos de uma fiandeira, que, por feixes de luz, tece memórias suas e de muitos

outros. Os fios do destino de Agnès Varda começaram sua própria tecelagem emaranhados no nascimento deste novo nome, e enraízam-se na cineasta ao longo de sua extensa produção artística.

Este mito traz em si o mistério da existência humana e deixa aberto um caminho para pensar a partir da conotação imaginária que o destino imprime no inconsciente humano. Ulisses, ao escolher escutar o canto das Sereias, realiza sua Moira e atravessa, em si mesmo, seu próprio destino. São estas eleições a caminho de um destino endereçado à liberdade que se observam no cinema de Varda. Pelas lentes de outros que perpassam sua passagem, Agnès conta e reconta memórias a partir da observação do que há de belo na banalidade de observar – sejam as praias de sua infância ou os açougueiros que lhe vendiam carne na rua em que viveu boa parte de sua vida, tricotando lembranças que carregam o mesmo mistério das Moiras fiandeiras.



As mãos e batatas desgastadas em *Os Catadores e Eu* reforçam o cinema como gesto

As mãos filmadas por uma câmera digital que anunciam a morte do corpo da artista em *Os Catadores e Eu* (2000) transformam a passagem do tempo em gesto, fazendo um paralelo deste mesmo tempo com batatas que, por não serem de uma determinada forma, são descartadas pela sociedade. Este processo de construção de uma imagem-tempo (Deleuze, 2018) traz à tona a possibilidade da percepção do cinema como afirmação do estilo de seu diretor, fazendo com que a imagem projetada transforme-se em instantes captados do corpo que também filma – tema que será abordado no terceiro capítulo, passando pelas figurações do real na obra por meio de uma viagem no tempo (p.63).

Estas novas propostas artísticas dadas são o que diferem a *Nouvelle Vague* de outros momentos e movimentos da história do cinema. Em uma tentativa de oposição a chamada “tradição da qualidade francesa”, a política dos autores parte do estilo do diretor como afirmação da produção cinematográfica, em contraponto a um rigor ou fórmula já existente, que colocava a literatura como uma arte mais pura e qualificada. Desta mesma forma, dentro da própria *Nouvelle Vague* havia uma separação simbólica entre os cineastas da *Rive Droite* aos

da *Rive Gauche* (ou margem direita e margem esquerda, em português), da qual eram parte Varda, Demy e Marker. Os cineastas do segundo grupo, como lembra Yakhni (2014), se aproximavam pela origem menos burguesa de suas famílias, o que permitia um cinema influenciado por outros referenciais, como a fotografia e as artes plásticas.

Esta "desfronteira" entre gêneros e práticas adotadas na maneira de produzir a obra abria uma janela de possibilidades para uma confecção poética e ensaística. Adorno escreveu, dentro do contexto literário, um artigo afim de especificar o gênero do ensaio chamado *O ensaio como forma* (2003), pensando o desejo como ponto de partida para a reflexão com o ideal da renúncia das certezas. Em contrapartida, a imagem poética é aquela que busca simbolizar algo por meio de sua composição visual, verbal ou figurativa (Bachelard, 1958/2008). Desta forma, a narratividade do cinema de Varda se aproxima do que se pode chamar de filme-ensaio, dito um cinema que perambula a partir das motivações pessoais da cineasta.³

A introdução de novas formas, feitas por um cinema que utilizava o aspecto financeiro desfavorável como meio fértil para a criação, fez com que a *Nouvelle Vague* se colocasse para os diretores como um propulsor para a inovação, apostando na utilização pouco usual de recursos estéticos e fonográficos como um caminho de assinalar a obra como marca de seu autor.

É por meio de um mergulho imaginário nas vias simbólicas de seu cinema de autor que Agnès Varda faz um percurso por uma linguagem que, todo o tempo, quer dizer "Eu". Este Eu é constantemente emaranhado em nós - ou Nós que são constantemente apresentados como uma proposta de reivindicar uma presença em cena. A voz que fala e o olhar que guia são construídos por um saber coletivo que conduz a cineasta, sussurrando em seu ouvido, o que dirige um caminho de enlace entre o aqui e o agora.

³ Neste espaço, a artista autodenominou seu cinema como cinescritura, algo que orbitava em seu próprio lugar na esfera cinematográfica, ainda que se aproximasse mais do filme-ensaio em termos de classificação formal. O filme-ensaio um campo de atuação do cinema que permite a exploração de pensamentos que não estão dados nem no campo da realidade, nem no campo da imaginação, existindo dentro de um processo criativo que se dá tanto no poético quanto no experimental, o que faz com que seja difícil para os realizadores o enquadrarem em uma categoria específica de gênero cinematográfico. Para Varda, sua *cinescritura* tem muitos aspectos que estão dentro do âmbito do filme-ensaio, mas consegue extrapolar ainda mais esta conceptualização. Em entrevista virtual para o Fórum de Belo Horizonte, a cineasta diz "entre a "caméra-stylo" de Astruc e minha "cinécriture" há uma grande diferença de sentido. Astruc sonhava com uma filmagem tão livre e pessoal quanto a escrita de um romance ou de um ensaio, e eu falo do estilo de um filme. Frequentemente quando evocamos um filme bem escrito, nos referimos ao roteiro ou aos diálogos. Para mim um filme está bem cinescrito quando o cineasta fez todas as escolhas que indicam uma escrita de cinema: filmagem em cenário natural ou estúdio, com atores (e quais atores) ou não profissionais, com esta ou aquela objetiva, com movimentos de câmera ou não, qual estilo de montagem, qual música, qual mixagem etc. Um filme é escrito, cinescrito por todas essas escolhas"

In: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/entrevista-com-agnes-varda>. Último acesso em 05/07/2023

Arlette não poderia ter caminhado pelos mesmos caminhos que Agnès, ainda que estivesse ali nos Nós de seu nome. Este jogo entre realidade e ficção é transposto também para sua arte, como a forma de brincar com a concepção de cinema como arte mais popular e próxima das artes circenses que é apresentada pelo mágico que conduz *Daguerreótipos* (1976).



O constante jogo entre cinema e a magia das artes circenses de *Daguerreótipos*

Para Lacan (1966-1998) “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, o que faz com que o sujeito seja constituído como falante e marcado pelo significante primeiro. Este sujeito, assinalado pela linguagem, se lança em um vácuo no qual é possível circunscrever uma multiplicidade de significantes, já que “o Outro é o lugar que se situa a cadeia do significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer” (Lacan, 1964/2008b, p.193-194).

A partir desta lógica, podemos pensar que o nome dado ao sujeito transfere a ele uma bagagem antes mesmo de seu nascimento, assinalado pelo desejo daqueles que lhe conferem este primeiro significante. Isto quer dizer que o recém-nascido é inscrito em um romance familiar pré-existente, que parte e tem seu fim no desejo daquele Outro que o nomeou. Neste ponto, em uma experiência totalmente dada por um real, não há escolha, senão, colocar-se nesta novela familiar, com suas regras, convenções e costumes.

Freud (1921-1981/2011b) indica que a identificação é o vínculo mais primitivo do sujeito, sendo esta responsável tanto pela formação do Complexo de Édipo quanto pela sua dissolução.⁴ Ainda assim, estas eleições primitivas marcam o sujeito e são sutis guias de suas escolhas de caminhos e desejos. Desta forma, o nome é a primeira marca do corpo. O que se sustenta é que, para além da matéria, há a linguagem. Pensando assim, a ruptura com o nome é

⁴ Em Laplanche e Pontalis (1992), o Complexo de Édipo é descrito como um “conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais [...] O Complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano”. De maneira resumida, esta definição traz este conceito fundamental da obra de Sigmund Freud (2011b) como estrutura e parte significativa dos processos de identificação do sujeito.

escolher se lançar em um mistério que vai muito além do Outro. É escolher um desvio na lógica padrão, ainda que persistam a sombra e os fantasmas quase como uma tatuagem.

Pela estrutura edípica a manifestação do desejo também se concretiza e no conflito entre ser e não-ser o falo, a criança encontra uma condição que se impõe em diversos momentos de sua identificação enquanto sujeito (Lacan, 1999). É por meio deste pensamento, que o capítulo aqui apresentado, mostra uma proposta de leitura da função paterna como uma via essencial para os processos de simbolização nas obras artísticas de Agnès Varda. É pelo Nome-do-Pai que, neste caso, seu cinema se toma de objetos e lhes dá novas significações e destinos.

O caminho mais usual para argumentar sobre as mediações artísticas se embasa no conceito de histeria como ponto de partida, correlacionando esta arte que se organiza ao redor do vazio a uma estrutura histérica a partir das operações do inconsciente (Regnault, 2001). Ainda que esta seja a noção mais comum acerca das neuroses femininas e da arte, principalmente pensando que Freud diz em *Totem e Tabu* que “uma histeria é uma caricatura de uma obra de arte” (2012, p.79), a proposta aqui é justamente organizar a arte produzida por Varda ao redor do simbólico, pensando em sua mudança de nome como o destino de seu caminho artístico. Já no terceiro capítulo deste trabalho (p.63), trabalharemos a sublimação pela lógica de Regnault como o contraponto dado entre linguagem e corpo, entendendo como a artista circunda o vazio em sua obra e trabalha a percepção estética a partir de uma leitura de ambos os registros lacanianos.

Pensar que a linguagem é caminho fundamental para a produção da cineasta, principalmente no que tange a eleição do nome próprio da artista como forma de reencenar uma realidade fictícia aos olhos de seus espectadores é a via que utilizaremos para tecer nossa narrativa, a partir de uma leitura da obra da artista.

A função paterna é, portanto, aquela que nos torna seres desejantes. Mediada pela linguagem e sua estruturação no Simbólico, é por esta via que a artista Agnès Varda se manifesta a partir de sua arte ao passo que elege um novo nome. Cada capítulo deste trabalho se propõe a fazer um mergulho em cada um dos registros do inconsciente para compreender de que modo estes estão presentes na obra da artista e quais são suas manifestações. Assim, podemos pensar que a eleição do nome dentro do processo artístico se coloca além da simples significação do nome próprio.

É um processo dinâmico que antecede e acompanha o sujeito por ela estruturado. A construção e a emergência da função paterna, seja ela competente, ou não, ocorrem no emaranhado das tramas do romance familiar que contribui com os elementos que povoam o imaginário e o simbólico de cada sujeito (Monteiro, 2001).

É a partir disso que a arte vardista, em Nome-do-Pai e das vias do Simbólico, busca organizar o destino das pulsões do sujeito, sendo estas os seres míticos que inspiram o sujeito da arte, por meio de significantes imaginários a tecer memórias pictóricas em praias e paisagens. O capítulo apresentado busca fazer um passeio não só a estes fantasmas, mas também a lembranças, vilarejos e personagens constituintes que levaram os caminhos de Arlette aos de Agnès. A proposta é que, pela palavra, seja possível costurar os fios do acaso como se cada encontro fosse também uma das linhas que teceu esta colcha da personagem-cineasta.

1.1 Uma imersão na vida de Agnès Varda

Antecedendo a entrada no imaginário estético de Agnès Varda, é necessário fazer um mergulho em achados biográficos para entender a vida da artista como pano de fundo para sua produção cinematográfica. A verdade é que muito pouco se sabe de sua vida íntima além dos lampejos que são mostrados em seus filmes-documentário. Tudo é um mergulho em suas memórias e o que ela gostaria que o espectador visse e ouvisse de um passado e uma reconstituição de uma Agnès – e é desta Agnès, que se tira de cena para falar de si mesma, que vamos falar.

Em 30 de maio de 1928 Arlette Varda nasceu em Ixelles, uma das pequenas comunas de Bruxelas. A terceira dos cinco filhos da francesa Christiane e do grego Eugène Jean Varda, tem seu nome dado pelo local em que foi concebida por seus pais – Arles, uma cidadezinha francesa conhecida pelo céu azul e campos de girassóis, que se tornaram famosos por inspirar algumas das pinturas de Van Gogh.

Durante a segunda guerra, a família Varda se muda para a cidade natal de sua matriarca, Christiane. Sète é uma cidade costeira francesa que viria a inspirar memórias e cenários para a fotógrafa e cineasta. A família, em um determinado momento, viveu em um barco e o mar, as praias e temas ensolarados acabam sendo motivos recorrentes na obra da artista por fazerem parte de uma composição afetiva e trazer referências de um imaginário familiar.

Nos anos 40, a ainda menina Arlette começa a participar de um coral de garotas e viaja para os Alpes com suas companheiras de canto. Esta talvez seria sua primeira inspiração artística mais palpável, já que durante este verão ela passaria um tempo em Pointe Courte – cenário de seu primeiro filme. Ali, sua trajetória criativa passa a se misturar com a vida comum de pescadores, amigos da família e qualquer outra coisa ou pessoa que lhe chamasse a atenção e inspirasse. É naquele momento, seis anos antes de sua maioridade, que talvez o desejo de se tornar Agnès tenha começado a se tornar mais próximo.

Aos 18 anos, já residente de Paris, Arlette muda seu nome para Agnès. É neste ano também, em 1946, que sua mãe a presenteia com sua primeira câmera fotográfica, no modelo *Rolleiflex* de segunda mão (Peary, 2014, p.21). Esta câmera se tornaria um instrumento simbólico não somente de seu trabalho enquanto fotógrafa teatral, mas também se faria presente na composição artística de seus filmes. Não coincidentemente Agnès manifesta seu desejo pela arte através deste instrumento, trazendo ali, como um rito de passagem, um corpo marcado por um novo nome – e consigo novas possibilidades de identificação e destino.

Paris funciona como uma catalisadora de sua independência profissional e pessoal. Iniciando os estudos na Sorbonne, Agnès Varda passa a ter aulas com Gaston Bachelard sobre literatura e psicologia, mas mantém contínuo o vínculo com o aprendizado de história da arte e fotografia na Escola do Louvre no período noturno, trabalhando como restauradora de registros nos períodos disponíveis. Neste momento, Agnès também se reencontra com um velho amigo da família, o ator Jean Vilar, que a convida para fotografar sua trupe de teatro em Avignon.

Marcada por um sentimento de insatisfação com a vida acadêmica, a jovem decide seguir na companhia de Vilar como fotógrafa no *Théâtre National Populaire* (TNP). “A fotografia se tornou consistente ao acompanhar a aventura de Vilar e ao aprender a olhá-lo, seu ocupar de espaços e devoção aos personagens” (Negreiros, 2018, p.11). É neste momento que Varda, de fato, se consolida na carreira e começa a chamar a atenção como um expoente entre produtores culturais e artistas, como Alain Resnais.

Em 1954, Alain Resnais coloca Agnès Varda em contato com os membros da *Cahiers du Cinéma*, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut e Jacques Doniol-Valcroze. A *Nouvelle Vague*, até então, era uma política de produção artística marcada majoritariamente pela presença masculina e Agnès se coloca como uma grata adição após seu primeiro filme, *La Pointe Courte* (1954). A quebra de paradigmas da obra trouxe consigo uma liberdade poética que conversava de maneira interessante com a produção dos nomes da *Cahiers du Cinéma*.

Selando a sua estreia como cineasta, o filme vai repercutir entre as ideias de um cinema mais livre, sem as restrições dos grandes estúdios e produtores que começava a tomar forma para uma parcela dos críticos dos *Cahiers du Cinéma*. São os jovens que vão dar corpo à *Nouvelle Vague* e passariam eles mesmos, alguns anos depois, a exercer a realização tendo em perspectiva tomar o cinema como escrita pessoal, em que a figura do diretor assume a autoria da obra em suas múltiplas funções (Yakhni, 2014, p.17).

O que a artista nos conta é que havia assistido apenas cinco ou seis filmes até dirigir, *La Pointe Courte*. A partir desta perspectiva dada pela cineasta, a obra contava com alguns recursos

daqueles que não precisavam da técnica ou de um estudo aprofundado das grandes escolas do cinema para confeccionar uma obra envolvente. Agnès carregava consigo o olhar e ouvido atento de uma fotógrafa experiente que, capturando a alma do teatro, já entranhava também uma das matrizes do cinema – carregando a possibilidade de transformar em gesto o banal em extraordinário.



La Pointe Courte (1954), de Varda e *Persona* (1966), de Bergman

Desta forma, a cineasta situa seu interesse a partir da imagem, refletindo suas escolhas estéticas a partir de uma produção de sentido que evoca memórias e contextos próprios. Sua forma de pensar e produzir, que se apresenta como o percurso do encontro e do acaso, funcionou como referência para grandes cineastas, como no caso da icônica cena de *Persona* (1966) de Bergman, que faz reverência ao jogo de fotografia de *La Pointe Courte*.

O acaso como guia de suas escolhas produzia um efeito interessante em suas obras e muito disso se dava pelos estímulos familiares que Agnès encontrava na arte, já que “diferentemente da maioria dos membros da *Nouvelle Vague*, a sua formação se deu longe das cinematecas e cineclubes, numa família pequeno-burguesa que valorizava a pintura, o teatro e a poesia como repertório cultural” (Yakhni, 2014, p.21). Sua introdução ao universo cinematográfico veio tarde, por meio de Alain Resnais, fazendo com que o guia de sua produção fosse a intuição e o desprendimento de grandes técnicas mediadas pelo fazer poético.

Há um mistério em *La Pointe Courte* que nunca consegui explicar: o que me levou a fazer um filme? Eu não sabia nada sobre cinema, até porque eu nunca havia ido ao cinema; aos meus vinte anos eu havia assistido, no máximo, vinte filmes. Nem ao menos eu convivia com pessoas que estavam envolvidas com cinema. Eu realmente acredito que eu levei *La Pointe Courte* da mesma maneira que se leva quando se escreve um romance, sem me importar se seria publicado ou não. (Varda In: Peary, 2014, p.64, tradução nossa).

Alain Resnais, como um padrinho dos grandes encontros na carreira de Varda, a apresenta ao ensaísta e também diretor Chris Marker, que figura como presença importante no percurso da cineasta e se apresenta como referência do que, posteriormente, a artista chamaria de *cinescritura*, o que engendra o formalmente conhecido filme-ensaio.

Um dos grandes acontecimentos da vida da artista acontece em 1958, ano em que Agnès Varda conhece Jacques Demy, aquele com quem se casaria alguns anos depois, no ano de 1962. O também cineasta Demy se tornava naquele momento não apenas um grande companheiro, mas uma inspiração em seu trabalho e obra, já que Varda deixa claro, principalmente em *As Praias de Agnès*, que o amor por Demy e pelo cinema sempre foram indissociáveis.

A obra de Agnès Varda é extensa e merece um detalhamento que vai muito além do objeto de estudo deste trabalho que, por enquanto, trará apenas algumas pinceladas de aspectos emocionais e íntimos de obras que fazem possível entender como a obra caminha com a vida da artista de forma tão pessoal e não nos permite distinguir quais destas memórias são um destino contado e quais são um destino inventado. São estes pequenos detalhes que dizem de um Eu e de um Outro de maneira tão intrínseca que se faz um mosaico de um imaginário do qual o espectador é convidado a fazer parte e mergulha em memórias afetivas pelos olhos e pelos ouvidos.

Bernard Bastide (2007) chama a atenção para o fato da formação não-cinematográfica de Varda trazer um caráter extremamente iconográfico para sua obra, o que faz com que aspectos da fotografia e da pintura estejam presentes constantemente, como em *Os Catadores e Eu* (2000), *As Duas Faces da Felicidade* (1965) e no curta *Ulysses* (1982).

Este aspecto experimental de seu trabalho trouxe oportunidades e desafios na carreira, que também são retratados ao longo da obra. Em *Varda por Agnès* (2019), ela comenta as dificuldades financeiras em sustentar suas produções por manter-se mais acerca de uma marginalidade no que tangia a lógica Hollywoodiana de roteiro e montagem, já que “o filme se apresenta ele mesmo como uma ferramenta de produção de realidades que engendram significados dentro de seus contextos próprios” (Yakhni, 2014, p.36).

Apesar disso, havia ali quase que uma improvisação dos singelos gestos cotidianos que pouco importava se eram banais ou não. Era em seu som, em seus movimentos, em seus dizeres que vivia a criação do novo – sem um padrão de repetições. É sempre possível saber que um filme de Varda é de Varda, mas cada um carrega em si uma narrativa única e cheia de significados.

São estas mesmas dificuldades apresentadas pela limitação financeira que permitem que a *Rive Gauche* da Nouvelle Vague explore outras formas de criar e se expressar pela arte, ainda que não exista ou padrão ou consonância entre as escolhas e formas. A de Agnès Varda é marcada, particularmente, pelo encontro. “Alguns filmes de Varda se transformam em territórios de encontros, de presenças que se ligam umas às outras num fluxo promovido pelo

filme” (Yakhni, 2014, p.139). A sobreposição entre realidade e ficção, mais uma vez, é imposta pela existência dessas personagens e redes de afeto.

Ao longo da carreira, Agnès encontrou grandes companhias na arte. De Jacques Demy a Jane Birkin. De Alain Resnais a Chris Marker. São artistas como Andy Warhol e Pasolini que se entrelaçam com a cineasta e abrem possibilidades para uma escrita poética em seus filmes, tecendo uma rede de afetos e composição referencial para a construção imagética da artista. Desta forma, pode-se dizer que o cinema de Varda é uma arte do encontro, feita pelo enlace do olhar daqueles que passaram por seu caminho ao longo da vida, o que faz com que sua obra se diferencie de outros realizadores e a coloquem em uma posição de ouvinte atenta, contadora de histórias que se retira de cena para falar de si neste jogo entre “eus” e outros.



A arte feita de encontros de Agnès Varda. Nas fotos estão Jane Birkin e Jacques Demy

É por meio destes encontros que a costura subjetiva entre a obra e quem a produz torna-se, cada vez mais, um traço particular do cinema vardista. Em seu curta *Pier Paolo Pasolini - New York* (1967), o diretor diz que não há diferença entre realidade e ficção no cinema, sendo esta arte uma expressão da realidade dentro de outra realidade.

É por esta realidade ficcional que Varda nos convida a observar a historicização de seu imaginário. “A história que nos conta Agnès Varda é a mais simples do mundo, uma história de amor” (Yakhni, 2014, p.18). São suas memórias afetivas que nos levam a um passeio imaginário por um universo que nos parece tão habitual quanto as histórias de família contadas por uma tia velha que nos conhece muito antes de sabermos quem somos. Esta imagem que a cineasta pinta de si mesma, na verdade, vai além – uma vez que se sabe o papel fundamental da artista no cinema francês enquanto mulher e realizadora.

O ano de 1985 é marcante na carreira da cineasta com a produção da ficção *Os Renegados*, também conhecido em português pelo título *Sem Teto e Sem Lei*. Conquistando o Leão de Ouro no Festival de Veneza, o Prêmio George Méliès e o Prêmio da Crítica Internacional, o filme reafirma Agnès Varda como um grande nome do cinema francês. Nesta obra, a raiva é espalhada na tela sem pudor como uma renúncia a qualquer imagem pré-

concebida de um feminino. O vazio é o que se coloca como a certeza da morte e rejeita a submissão de um corpo que questiona o que, de fato, é ser livre naquela sociedade.

Esta obra traz Agnès Varda mais uma vez para o campo da realidade posta como ficção. É por sua composição que, mesmo em obras de ficção, a diretora fala de seu mundo, um mundo político e urgente por meio de gestos e movimentos. É uma realidade poética e que, até mesmo em ficção, se usa de toques de realidade.

Realidade esta que, por muitas vezes, é mesmo dura. Em 1990, seu marido Jacques Demy já se encontrava muito debilitado em decorrência de uma doença que no mesmo ano o levaria a óbito. Em homenagem às lembranças de sua infância, a cineasta lança uma de suas mais belas obras que fala sobre a passagem do tempo, luto e memórias: *Jacquot de Nantes* (1991). Falar sobre a morte e a partida de um grande amor é uma marca na obra e na vida pessoal de Agnès Varda e transforma sua forma de fazer cinema, colocando a melancolia em pauta de forma a pensar neste afeto como um exercício de assimilação de passagem do tempo, repetidamente recorrendo a perda real para incutir em um imaginário o que permanece em seu corpo. Esta melancolia como propulsora da obra e a conexão de *Jacquot de Nantes* com as figurações do real em *As Praias de Agnès* é um dos temas que será abordado no terceiro capítulo deste trabalho (p.74).

Em um salto de 20 anos, com algumas produções e movimentos neste meio tempo, chegamos então à obra que nos propusemos a analisar neste estudo: *As Praias de Agnès* (2008). Em um movimento retrospectivo, a cineasta-ensaísta traz sua obra de cunho mais pessoal para criar o que fica entre a autobiografia e o autorretrato, a partir da ótica do filme-ensaio.

O objeto principal do filme é Agnès, ainda que ela deixe claro que falar de si não é o que a interessa. É por meio de um outro que a cineasta reconta suas memórias, mesmo que esteja boa parte do tempo em cena. “Esse estar em cena permanente para falar de si implica que pensemos nas peculiaridades do cinema do *eu* da cineasta” (Negreiros, 2018, p.13). Este eu, inserido em um drama familiar, que há muito procurou subjetivar um novo destino pelos caminhos da identificação dada pelo nome, se interessa pouco por sua infância, não nos detalha quem são seus pais e deixa muitas lacunas. Quem é esse eu? Que biografia é esta que tentamos aqui escrever?

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 (Negreiros, 2018, p.34).

É pela mesma caneta de tinta invisível dos fios do destino de Agnès que esta narrativa, pouco a pouco, vai se contando, reconstituindo e acomodando de acordo com detalhes e memórias, como uma verdadeira colcha de retalhos imaginária. Assim como na cena inaugural de *Daguerreótipos* (1976), “para além do que o mágico diz, está o que o mágico simboliza” (Yahkni, 2014, p.72). Somente o gesto simbólico da linguagem trará, ao toque fictício da realidade, uma experimentação de *As Praias de Agnès* como uma releitura identitária da vida e do traço autoral de um dos maiores expoentes femininos do cinema francês.

1.2 O nome como símbolo do destino

Não à toa a mudança de nome de Arlette coincide com o início de seus caminhos artísticos, simbolizando um encontro da recriação de fatos pela forma poética. A realidade material se fagotizou frente aos interesses estéticos e criativos da artista, recriando significados e trazendo uma nova historicização a seu destino que agora, pela máscara de um novo nome, faz possível a magia de reconstituir memórias. É pelos olhos de Agnès que o percurso do desejo vai se remontando ao longo de sua arte e nos traz o mistério de simplesmente ser, longe das aspirações do Outro.

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 e de seus caminhos. Esse desnudar também é um modo de dizer *eu*. O *eu* da realizadora e de suas opções (Negreiros, 2018, pp. 18-19).

No ano de 1946, pouco antes de sua primeira aproximação com o cinema, Agnès muda oficialmente seu nome ao se tornar maior de idade. Esta marcação temporal é de importância simbólica, já que é também neste ano que a artista é presentada com sua primeira câmera fotográfica por sua mãe. Este fato será mencionado algumas vezes ao longo deste estudo, por ter lugar de destaque não apenas na carreira de Varda, mas também nesta narrativa que aqui se constrói. Ainda que o destino tenha se dado pelas escolhas de Agnès, a arte e a criação vieram pelas mãos de sua mãe. E é extremamente simbólico se considerado o caráter de potência feminino colocado intencionalmente na obra vardista.

Guardemos este tema para mais tarde, pois este muito se conecta com os fios invisíveis das tramas do destino escolhido pela artista. Mas, como o nome enquanto significante pode ser aquele que faz com que a experiência humana se transforme pelas vias simbólicas da linguagem?

O nome é aquele que caracteriza o sujeito e, ao mesmo tempo, o que marca sua falta já que este é dado e assinalado pelo desejo de um Outro. Ainda que se diga “eu” pelo nome, quantas são as reivindicações possíveis por meio de um significante que já veio carregado pelo simbólico e inscrito em uma novela familiar já muito delimitada? O trânsito entre quem nomeia e quem de fato é nomeado confunde-se numa dança conflituosa na qual, na verdade, apenas a falta e o desejo prevalecem.

O sujeito do inconsciente não somente é o sujeito falante, que tropeça na linguagem. É o sujeito das possibilidades, da cadeia de significantes – é este que traz à vida o sujeito da arte, da poesia. É este sujeito que permite que Arlette se torne Agnès e tome as redes de seu destino pelas mãos, como uma pescadora de pequenos fragmentos perdidos de contos e lembranças. Como aqueles mesmos pescadores por quem tanto se encantou em *Pointe Courte*, na primeira vez em que decidiu experimentar ser cineasta, já que ao ser fisgada pelos olhos por aquelas histórias, pôde experimentar recontar a de sua vida também.

Quando se fala em Agnès Varda é tudo parece ser muito meticuloso e, ao mesmo tempo, casual. Pela arte do encontro, a cineasta reconta por suas lentes memórias escritas em um jogo de presença. Ao mencionar o catar memórias, o tecer das redes de pescadores e as conversas com vizinhos, este trabalho também se coloca de maneira intencional. Não haveria o destino de Agnès sem tantos encontros. Talvez só haveria o nome. E nome por nome, talvez Arlette bastasse. Sem a arte, talvez Arlette fosse o suficiente – mas já se sabe que não foi.

A mediação de uma construção narrativa baseada no conhecimento de outras artes, carrega Varda para escolhas e paralelos entre cinema, fotografia, artes plásticas e literatura. Esta dança entre referências e formas de criar são o que guiam o espectador por um caminho estético repleto de subjetividade e representações poético-afetivas.

O nome, como esta instância psicanalítica da letra, é o que faz o furo no simbólico colocando o sujeito neste lugar de sujeito do inconsciente. “Pura marca distintiva no real, a ser contornada pelo Outro, ou seja, pelo Simbólico, e revestida por sentidos, pelo imaginário” (Mariani, 2014, p.135). Isto quer dizer que o nome próprio, apesar de trazer este sentido de “eu”, é a marca do desejo do Outro.

A partir de uma leitura de *A subversão do sujeito* (Lacan, 1998), é possível ter uma compreensão dos efeitos deste nome próprio nas formas de gozar do sujeito, já que se coloca como correnteza em uma cadeia de significantes que se repete e insiste em retornar. São os furos e o vazio do sujeito que revelam, nesta relação com o Outro, onde reside o desejo, investindo no corpo material a posição de significante.

"Esse Outro, distinguido pelo lugar da Fala, impõe-se igualmente como testemunha da Verdade" (Ibid., p.821). O desejo do Outro marca o sujeito, sendo este uma insígnia de onipotência e o leva de encontro à imagem especular, trazendo uma opacidade à substância do desejo, levando a esta constante relação de "o que quer de mim o Outro?" (Ibid., p.832).

A verdade é que pouco se sabe da infância e dos pais de Agnès Varda além dos fragmentos mostrados em seus documentários e algumas frases soltas em entrevistas. É a banalidade da vizinhança que a interessava e proporcionava o prazer de compor narrativas complexas a partir de pontos de vista incomuns. Então, não é possível dizer de onde vem o desejo de nomear Arlette em homenagem à sua cidade natal, mas a verdade é que uma marca Arles deixou: os mares e as praias, traço comum de muitas de suas obras, fosse este ou não traço primordial do Simbólico de seus pais.



O nome de batismo apagado na paisagem artística de *As Praias de Agnès* como marca do Real

O nascimento da artista só poderia ser inscrito neste romance familiar e, ainda que ela tentasse se desinteressar pela casa em que cresceu ou até mesmo esta forma de colocar a si mesma como uma construção de um conglomerado de pessoas e ideias, seus nomes se entrelaçaram e sempre a levaram de volta à praia, motivo que a inspirou diversas vezes – a força feminina da natureza a chama e faz com que retorne para a origem do nome dado por seus pais.

Pensando no conceito de projeção-identificação de Morin (2014), o cinema de Agnès Varda se lança à projeção afetiva do olho do espectador. Ainda que não seja escondido do espectador que há ali a observação de uma realidade fictícia, é pelo antropomorfismo assumido por seus personagens comuns, nada mais que atores de uma realidade recontada, que o espectador interage com o imaginário estético de Varda. Dali, nada escapa, e tudo se circunscreve em meio a afetos de uma autoficção que convida este mesmo espectador a participar, não apenas como espectador, mas como crítico desta corda bamba entre realidade e imaginário de sua obra.

O imaginário estético, como todo imaginário, é o reino das carências e aspirações do homem encarnadas e colocadas em situação, tratadas no âmbito de uma ficção. Ele se alimenta das fontes mais profundas e mais intensas da participação afetiva. Por isso ele mesmo nutre as participações afetivas mais intensas e mais profundas também (Morin, 2014, p.124).

Esta proposta de alma do cinema se entrelaça com uma percepção do conceito de sentimento oceânico, trabalhada por Freud (2011a). É o entendimento um sentimento primitivo, a memória da experiência cravada no que há de mais profundo e visceral. É a comunhão da natureza com a carne, é o retorno de Agnès às praias em sua bricolagem de memórias recontadas a partir de olhos que, atracados em portos de outras histórias, escreviam personagens e suas vidas que desaguavam em imensos oceanos.

A obra também permite uma imersão neste universo pictórico e singular, no qual as praias se apresentam como elemento iconográfico e atravessam os trabalhos realizados por Agnès Varda, ressoando o desejo primitivo pela arte, o que demonstra o aspecto extremamente imagético que a artista utiliza para processar suas memórias a partir de lugares, sendo este lugar a praia, principalmente. No segundo capítulo (p.34), veremos mais a fundo a questão iconográfica da obra e seus efeitos sobre a memória da artista, o que movimenta a obra como uma caderneta de anotações que se repete, como o movimento das ondas que bate e quebra na areia.



A areia, o corpo da praia, em *Documentira*

É desta forma que a artista compõe sua forma de pensar com os elementos da natureza e se funde com o que a cerca. Transformando o gesto em movimento a partir da passagem do tempo, Agnès Varda se permite entrar em comunhão com o espaço que ocupa, o que se relaciona com o conceito de sentimento oceânico, que foi utilizado por Freud para tentar explicar enigmas do mundo, enigmas estes que fazem com que o sujeito se conecte com a totalidade do universo.

Esta mística envolve, inclusive, o nome escolhido pela cineasta visto que entrando em profundidade no nome Agnès, há algo de interessante e místico na eleição deste significante

para marcar um corpo já adulto e no caminho da arte. O nome Agnes é a forma latinizada do grego “Αγνη” (Hagne) e, em francês, leva o acento grave na letra e. É o meio do caminho, o encontro, entre Christiane, Eugene e Arlette Varda, mesmo que inconscientemente.

Este é um nome que significa “casta” ou “pura” que é largamente utilizado pela Igreja Católica, principalmente em sua versão masculina, remetendo ao termo *Agnus Dei*, que significa “cordeiro” e simboliza Jesus Cristo.⁵ Jesus Cristo este que é produto de várias culturas, sendo simbolizado e interpretado de diversas formas. Strauss publica em *A vida de Jesus* (1835) a ideia da construção de um homem ao redor dos mitos da fé cristã. Para o autor, a fé religiosa se investe na sociedade em mitos e tradições que se contradizem, mas o cerne permanece no apego da performance de Deus em carne humana, afirmando que a historicização dos fatos, neste caso, pouco importa, já que a realidade cristã também se embebe em ficção e performance para sustentar a ideia de um Jesus-produto construído gradativamente.

Pensando na origem grega do nome de Cristo, a ideia é que o nome seja veículo para a performance da ressurreição, a partir da perspectiva que o nome é o que media as vias para o renascimento. O nome grego Χριστός, lido como *Khristós*, apresenta em si o significado “Ungido”, o que traz mais uma vez para o nome a intenção de existir por meio de gestos e movimentos. Na narrativa performática cristã, é em sua autoridade por meio dos óleos sagrados que o nome se estabelece como significante para a construção do Cristo de fé.

Fazendo este paralelo, a escolha do nome de Agnès se torna interessante quando pensamos na produção artística da cineasta enquanto um ritual místico para encontrar-se com o passado e, ao mesmo tempo, se enxergar logo ali, no futuro. “As narrativas de Varda são assim, cheias de pequenos *détours*, ou digressões que se incorporam na narrativa. Essas interrupções no fluxo narrativo trazem à tona a dimensão de construção do filme, de processo, em que reflexividade e performance caminham juntas” (Yakhni, 2014, p.184).

Não há nada de casto na obra de Agnès Varda. Há uma marginalidade, uma arte quase profana, que saboreia no ensaio e na poesia a beleza de brincar de fotografar a alma de quem é banal. É neste momento, que em sua arte feita de encontros e reencontros, a cineasta abre os caminhos para uma sublimação que só existe mediada por este sujeito, antecedido por seu simbólico. Na obra e em vida, o inconsciente é imortal e se embasa na arquitetura de um universo que entende de mistérios e se toma de formas místicas para se conectar com a totalidade do que há de mais visceral em ser humano.

⁵ In: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/agnus-dei>> Último acesso em: 02/01/2023

“O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha” (Agamben, 2007, p.55). Em *Profanações* (Id.), o filósofo traz o profano como aquilo que é tocado pelos homens comuns, livre de pureza ou castidade. Este jogo entre sagrado e profano se inicia na obra de Agnès Varda com seu nome, nesta dança entre símbolos e significados de sua novela familiar, mediada por rituais e cerimônias artísticas que a aproximam de uma forma de sublimar pouco divina, mas mais humana.

Desta forma, é possível fazer uma interpretação do nome para a artista como uma possibilidade, um vazio tão performático quanto o legado que carrega este nome intencionalmente religioso e de origem grega. Vazio este que a lança na experiência que é a vida como uma tela em branco para criar, por meio de encontros e afetos, um novo semblante para este Eu que se apresenta como um coletivo. “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” (Negreiros, 2018, p.82). Isto faz com que as relações apresentadas em cena se tornem significantes performáticos e colaborem para esta ideia de uma arte próxima ao que é mais humano, comum e profano.

Sob o véu dos efeitos do nome próprio nos modos de gozar, a sublimação de Agnès Varda se dá pelo investimento libidinal no fantasma familiar que se enraíza no olhar da Coisa.⁶ O estranho que se ocupa deste universo simbólico de sua *mise-en-scène* parte de um nome sublime em si mesmo, que se desfaz e refaz, criando uma brecha que separa a alucinação da realidade. É neste universo quase psicótico que a criação se faz presente para que esta mulher possa se colocar como vaso para que o vazio dê espaço para florescer seu cinema primitivo e selvagem.

Para Lacan (1959-60/2008a, p.151), o vaso configura a presença humana, caracterizado pelo seu vazio. É este vazio que o coloca significante de outros significantes, mas nada com um significante em particular. É neste lugar que propomos uma leitura do nome próprio para Agnès Varda, na tentativa de se colocar para o mundo como um vaso a ser preenchido pela experiência coletiva humana, sendo esta mulher excêntrica que desaparece a partir do Outro. É pela

⁶ No terceiro capítulo, em que observaremos a teoria da sublimação a partir do registro do real, entraremos mais a fundo no conceito da Coisa como o que se “situará entre o real e o significante” (Regnault, 2001, p.17). Ainda que neste capítulo tenhamos utilizado dentro das possibilidades da linguagem e do simbólico, no terceiro capítulo fazemos a amarração dos três registros lacanianos, a partir da leitura de arte pela psicanálise de Regnault, que falando da arte como o que faz o furo no real, no nome – no Nome-do-Pai. Desta forma, abordaremos ao longo de todo este trabalho a leitura da psicanálise da arte em torno do vazio desde a mudança do nome da artista como a primeira inscrição no discurso para que assim transite para o discurso propriamente dito de *As Praias de Agnès*, este se relacionando com o imaginário e o real, a partir da mediação deste simbólico.

operação da própria significação da arte que a artista se entende como sujeito, pois "ela é o que se produz toda vez que o nome próprio é pronunciado. Seu enunciado iguala-se à sua significação" (Lacan, 1960/1998, p.833).

O significante, a seu modo, envolve o sujeito e se coloca como aquilo que não se revela. É a mística performance de tecer um significante a partir de sua relação direta com um signo e sua ausência. Envolvendo o sujeito, o significante é o não-dito, signo de ausência e opacidade que produz a revolução pelo simples fato de existir e materializar a carne a cada nome próprio pronunciado.

É o olhar escancarado do vazio da Coisa que faz com que o cinema da artista se torne único a partir desta perspectiva de uma construção coletiva mística. É necessário um desprendimento para encarar a beleza dos instantes quase perdidos. Em *A subversão do sujeito*, Lacan apresenta um novo jogo de palavras para a colocação "*Wo Es war, soll Ich werden*" de Freud: "*là où c'était, là je dois devenir*" (idem, p. 816), o que em português pode ser traduzido livremente para "lá onde isso estava, o Eu deve advir". O momento em que o desaparecimento quase pode ser tocado com a ponta dos dedos, mas que ainda não chegou é o que faz eclodir a existência do sujeito.

"Varda cria uma personagem que é um *olhar*, uma lente que vê o mundo de maneira singular, afirmando um ponto de vista único" (Yakhni, 2014, p.47). Na sensibilidade de um inconsciente escópico, pulsa um sujeito que se inscreve a partir do Outro e se entremeia em uma tecelagem de memórias coletivas, pois só assim poderia fazê-lo. Revivendo alucinatoriamente a experiência do prazer, busca o vazio da Coisa em seu próprio vazio.



A afetividade de enxergar o outro pelos olhos de Varda e JR

Por meio de análise de algumas cartelas de filmes de Agnès Varda, há um ponto comum: a confecção colaborativa de suas obras não é velada e se impõe de forma que a diretora não seja

a personagem principal da produção, funcionando como veículo de elaboração de afetos e encontros que se dão a partir de produtos artísticos. A artista, enquanto mulher, novamente se coloca como uma figura excêntrica que desaparece aos olhos do Outro e afirma sua existência na construção coletiva.

Abaixo, faremos uma interpretação semiótica de símbolos e ícones visuais e tipográficos como a manifestação deste sujeito que reivindica sua existência por meio de outros, utilizando quatro cartelas de filmes-documentário produzidos em diferentes momentos da carreira de Varda.

A estética de cada uma das cartelas funciona como mais um recurso estilístico de Varda para ambientar o espectador da temática que perpassa suas obras. Ao escolher quatro diferentes filmes, de diferentes momentos da carreira da cineasta, salientamos que a partilha e o encontro são a tônica de narrativas que entoam a presença de um coletivo que permite que esta mulher-fantasma transgrida as convenções de um cinema dirigido ao espectador. Assim, a cineasta se permite criar uma imagem de si mesma de quem cria em conjunto com aqueles que a assistem, colocando-os em cena ao passo que também está presente a todo momento.



Em *As Praias de Agnès* (2008), a cartela é apenas mais uma das imposições da coexistência com estes outros que transformam o caminho em arte. A estrutura pictográfica da praia como este pano de fundo para o encontro atravessa a realidade ficcional da cineasta, sendo esta reconstituída ao longo do filme pela utilização de objetos performáticos como espelhos, conchas e fotografias manchadas pelo tempo atiradas na areia. Ao deixar seu nome opaco, acompanhado de um agradecimento à sua equipe de produção, se revela a natureza de uma construção coletiva – não podendo ser o passado nada além de testemunha de momentos mortos.

Morte esta que é evocada em *Jacquot de Nantes* (1991), intuindo a experiência humana em gesto poético de observar a passagem do tempo. Interpretação escrita e realizada por Agnès Varda, que apenas se coloca em movimento pela permissão de mergulhar nas memórias de Jacques Demy. O vermelho das cortinas de teatro, neste caso, são a pura qualidade do sentir.

Estas não avisam que o espetáculo da vida se encerra ao roubar desejos e memórias nunca vividas, mas colocam na plateia a materialidade sensível de um olho atento que, ainda que não queira que o relógio continue a se mexer, é também levado a observar um destino implacável narrado de maneira lúdica e amorosa.

Ambas as cartelas trazem, em seus ícones e símbolos, uma afetividade escrita a partir de outros que perpassam pelo caminho artístico de Varda. É por meio destes encontros que a arte se realiza e a cineasta deixa, de maneira literal, que seus filmes e produções só poderiam existir em consonância com a existência destas memórias e recortes outros. É o avesso do diretor que se coloca como realizador máximo em uma obra, o que atinge uma intimidade genial com aqueles que assistem. “E *genialis - genial* – é a vida que distancia da morte o olhar e responde sem hesitação ao impulso do gênio que o gerou” (Agamben, 2007, p.14).

É pela arte do encontro espiritual e profano que Agnès Varda comunga com um mundo imaginário e estético que evoca, em sua potência criativa, possibilidades e novos caminhos para um cinema como lugar de mediações afetivas.



Estes mesmos recursos de extrema sensibilidade são utilizados em *A Ópera-Mouffe* (1958) que, de sobreaviso, convidam a passear por lembranças e anotações de uma mulher grávida e seu bebê. Intencionalmente, a tipografia utilizada nesta cartela remete à caligrafia de uma caderneta de notas, sendo este o motivo principal do filme. Varda, e seu bebê, desaparecem na multidão da rua Mouffetard – local de residência da cineasta por anos – em uma mistura de vizinhos, comerciantes e passantes. É clara a evidência de um registro de seu mundo a partir de dois pares de olhos, o que muito diz sobre sua maneira de se relacionar com o mundo e sua produção artística.

Por fim, a cartela de *Daguerreotypes* (1976) traz à luz mais uma vez a intenção dos gestos e movimentos banais que se traduzem pela existência coletiva. O nome do filme, que faz alusão ao processo de produção que gerou os primeiros autorretratos na história da fotografia e (coincidentalmente ou não) ao nome da rua que Varda passou sua vida com Jacques Demy, é

colocado como um acróstico para anunciar o nome de pessoas e produtoras essenciais para a confecção do filme e sobreposto a um amontoado de rolos de películas, como uma anunciação das analogias de um diretor e produtores de filmes a mágicos.

É pela utilização e repetição de elementos estéticos colocados como uma forma de assinalar sua arte feita pelo encontro que Agnès Varda evanesce entre pessoas, apoiadores, realizadores e atores que interpretam nada mais que pessoas comuns. Seu nome, significante eleito para carregar as vias de seu destino artístico, se faz tão espetacular quanto em sua origem. Não escapa nem a Agnès, a *Agnus Dei*, ou a *Khristós*, a performance como único meio possível de evocar a presença da materialidade do corpo pelo ato da partilha.

Desta forma, é possível observar que, no percurso criativo da cineasta, o nome ocupa a função de significante que faz com que a identidade desta mulher performática se baseie em seus próprios fantasmas para o nascimento de novos “Eus”, mediados pela função simbólica da linguagem na figuração de possibilidades artísticas. Assim, Agnès Varda se permite caminhar entre Simbólico, Imaginário e Real, entrelaçando-os em uma teia de memórias, afetos e encontros que são capazes de mobilizar – desde o nome próprio, passando pelas paisagens e refletindo os efeitos do tempo do tempo no corpo – o espectador a se colocar como parte fundamental de uma obra que funciona como exercício do pensamento.

CAPÍTULO 2

A MEMÓRIA ICONOGRÁFICA DE AGNÈS VARDA

Uma concha, um túnel acústico, um espectro; a mensagem sendo empurrada para mais longe. E mesmo a sereia de sua alucinação, quando o nitrogênio envenenar seu cérebro e todo o oxigênio tiver ficado para trás, aquela que sussurra coisas estranhas, mesmo ela falará a minha língua.

Aline Valek – As águas-vivas não sabem de si

*Se abrissemos pessoas, encontraríamos paisagens.
Mas se me abrissem, encontrariam praias.*

Agnès Varda – As Praias de Agnès

O esforço de manter viva a memória por toda a obra é uma articulação que Varda faz não somente em *As Praias de Agnès*. Seus filmes, que também poderiam ser chamados de sua caderneta de anotações, são vislumbres de uma memória narrada que coloca em imagens e sons o passado que se faz presente pelo gesto de filmar. Este imaginário explicita um diálogo entre estes elementos primitivos, constituintes da artista. Sarah Kofman (1996) diz que a arte, como um sonho, se apresenta como um enigma, fruto da escrita do desejo.

Este capítulo busca mergulhar neste universo imaginário, a fim de examinar a importância das praias para que a cineasta consiga contar as histórias de sua vida. O campo de forças narrativo da artista se concentra em transformar a memória em gestos de reminiscências. São as praias, as paisagens – as imagens, no geral, que a fazem lembrar.

Várias propostas de estudo podem ser apresentadas acerca de *As Praias de Agnès*, visto que a obra permite diversas interpretações e abre espaço para a observação de campos que não dizem respeito apenas ao cinema e suas técnicas, mas também a algo muito mais simples: a vida e a passagem do tempo. De certo modo, a cineasta faz tudo isso como uma grande ode à

sua produção cinematográfica e seu percurso afetivo na arte, dissolvendo memórias aos olhos do espectador por meio de paisagens e encontros ao longo de toda a obra.

Ainda que a artista esteja nos contando sua vida, fica muito claro que estas lembranças vêm mais facilmente à beira-mar. O espectador, de forma alguma, é pego de surpresa. Ela comenta, logo na cena inicial: “Se abrissemos pessoas, encontraríamos paisagens. Mas se me abrissem, encontrariam praias”. As praias, neste universo, não são uma paisagem qualquer. São, no panorama criativo e afetivo de Varda, o grande significante de sua obra, guiando a tessitura de seus registros narrativos.

A etimologia da palavra paisagem, enquanto cenário, vem do francês *paysage*, e se diz que foi supostamente associada por Robert Estienne em 1549 ao gênero de pintura que buscava representar os campos e seus motivos (Wanner, 2018, p.30). Pensando assim, as paisagens ocupam um gênero pictórico, a fim de criar uma representação da natureza por meio da expressão artística. A partir desta reflexão, a qualidade simbólica da representação das praias para Agnès Varda faz com que estas sobreponham o próprio significado de paisagem.

As praias de, e para, Agnès foram mais. É pela representação dos fantasmas originários da costa de Sète e nas possíveis fantasias de recriar sua produtora na ruas de Paris que a artista se toma das praias como possibilidade narrativa. Esta é a forma que a cineasta escolhe, por meio do cinema, dialogar com a iconografia e criar uma via imaginária entre sua subjetividade e o espaço que habita e preenche suas memórias.



A praia para além da paisagem no cinema de Agnès Varda

A artista escolhe o que queremos ver, isto é claro. As praias também são vistas a partir de seus olhos. Na imagem acima vemos a praia, mas vemos em primeiro plano Agnès sentada em sua cadeira, nos dirigindo. Como quem reclama seu lugar e diz *veja, estou aqui*. “Aquilo que sei *mais ou menos* sobre mim” é uma frase que chama a atenção em um filme que se diz autobiográfico. É mais um aviso: são memórias, mas parte delas podem ser fictícias ou reinventadas.

Ainda que este fosse um tema recorrente em sua obra, os motivos litorâneos foram colocados de formas diferentes e utilizados como *contracampo* para narrativas plurais. O contracampo é uma ferramenta do cinema clássico-narrativo, que apresenta uma alternância de plano em relação ao plano predominante, gerando a falsa sensação de diálogo para o espectador. Aqui, utilizamos o termo como figura de linguagem, para que se utilize a praia como a interlocução entre memória e Varda, em campo e contracampo, como na cena que vemos acima.



Sète, a colina em forma de baleia, na qual a família Varda viveu o êxodo durante a Segunda Guerra

Se *As Praias de Agnès* é um filme sobre memória, a diretora nos leva por este processo recordatório de maneira a embarcar neste imaginário como – e quando – por ela for permitido. Cada praia ou beira de rio evoca para a artista uma memória que permite uma forma de narrar sua história. Na praia belga, a infância aparentemente desimportante. Em Sète, os horrores da guerra transformados em uma vida um pouco mais leve vivida à beira-mar. Mesmo na não-costeira Paris, o Rio Sena permitia que o curso das águas carregasse suas palavras.

A ideia é pensar as paisagens litorâneas como um recurso criativo do processo de sobrevivência da memória de Varda, que se faz do próprio jogo de câmeras e posicionamentos de espelhos na areia como uma forma estimular o pensamento e dialogar de forma lúdica com o espectador. “Uma produção de subjetividades artísticas é colocada em marcha, para além de uma identidade a que os filmes pudessem estar sempre retornando como um porto seguro” (Yakhni, 2014, p. 210). Isto reflete não só o que vamos falar sobre as praias em si ao longo deste capítulo, mas também sobre o trabalho e vida de Varda, que, ao que se sabe viveu por este “modo de produção de uma existência como forma de arte” (Id.).

A proposta é aceitar o convite de Varda e mergulhar em seu universo e imaginário para entender o aspecto fundador da artista que aqui queremos conhecer. A premissa é simples: encarar a análise da obra – e mais especificamente das praias e de suas memórias – como um passeio desprezioso. Fazer um mergulho nestas memórias é também fazer um mergulho psicanalítico no exercício de ouvir as verdades que habitam neste meio-dizer. Desta forma, analisaremos *frames* e sequências de *As Praias de Agnès* e de outras produções que são apresentadas ao longo do filme, de modo a observar como a utilização de outras imagens faz

com que a artista desenhe um mural afetivo de lembranças que são revividas em 82 anos de arte.

2.1 Memórias dissolvidas em paisagens

As Praias de Agnès é uma obra que sintetiza o modo criar narrativas e conduzir o espectador de Agnès Varda. Por meio de uma costura afetiva entre lembranças reconstituídas, fragmentos de outros filmes e interlúdios poéticos, a artista convida aqueles que a assistem a mergulhar neste mosaico de memórias e encontros. Em uma colagem de imagens, a cineasta nos indaga a encarar o filme-ensaio como uma arte do pensamento, que parte de referenciais culturais e pictóricos para recriar uma representação da realidade.

Agnès Varda é uma artista de imagens. São elas o ponto de partida para uma *mise-en-scène* que opera com o tempo e a memória e questiona o próprio estatuto da representação da realidade, transformando o campo artístico de criação de realidades e experimentações (Yakhni, 2014, p.17).

Quase como se os cenários cotidianos fossem parte de seu diário pessoal, Varda faz questão de inseri-los em seus filmes – assim como também a *Nouvelle Vague* o fez. O que nos conta a artista é que a importância das praias para seu cinema é tanta, que não somente ocupam o lugar comum de criar uma ambiência, mas de fato fazem parte de todo o processo de confecção e produção do filme.



A arte da memória aplicada como recurso narrativo

Nota-se que a fotografia tem grande importância na obra, seja na forma que Varda dispõe fotografias antigas na areia ou como narra que só possui um retrato completo da família, de modo que a maneira que escolhe narrar a lembrança a partir da imagem é constituinte da forma que a artista reflete e se coloca no mundo. Pensando no fotógrafo como aquele que utiliza de imagens para construir uma reflexão sobre a realidade, é possível entender o aspecto iconográfico da obra de Agnès Varda, visto que “uma das versões mais relevantes da semiótica da fotografia é realizada nas estratégias da fotomontagem, na qual são unidos os princípios da

fotografia e da colagem/montagem” (Wanner, 2018, p.129). É a partir deste mural de memórias que a artista faz um trabalho de se debruçar em um referencial imagético para recriar seu universo, reservando um lugar privilegiado para uma releitura lúdica e sensível de sua história.

Em entrevista para Melissa Anderson em 2001, Varda diz que “sempre que se faz um filme, se aprende algo. Você conhece novas pessoas, o trabalho das pessoas, paisagens que nunca notou antes. É como dar súbita vida ao que se vê e capturar a beleza disso” (p.182, tradução nossa). A artista deixa claro que o processo de feitura de seus filmes é como a vida: acontece em seu próprio curso e que sua montagem funciona como um jogo entre o que é previamente roteirizado, o acaso dos encontros e interferências subjetivas da pós-produção. A partir das palavras da cineasta, é interessante pensar o papel que tem a memória neste espaço. As paisagens são o lugar de sua memória e, ao mesmo tempo, são o lugar em que transforma sua vida em um jogo para o espectador, sendo o filme a construção coletiva de afetos e encontros.



Os rituais de passagem da infância e da morte transformados em elementos lúdicos

Os dois *frames* acima mostram o quanto este ambiente e seus elementos cenográficos proporcionam polos de interação opostos para a cineasta, transformando os rituais de passagem da vida em atos performáticos para sua narrativa. De um lado, a infância reencenada por duas crianças que vestem exatamente os mesmos maiôs que ela e sua irmã e, do outro, o memorial de seu gato *Zgougou* coberto de conchinhas. Mesmo na morte, há a possibilidade de fantasiar em um passeio à beira-mar.

O gesto da reconstituição do passado e o toque do lúdico, por mais simples que pareça, é a reminiscência de manter vivo algo que já não se sabe muito bem como aconteceu. É também, de certa forma, uma representação do cinema dentro do próprio filme, o *metacinema*.⁷ Ao passo

⁷ O *metacinema* é um método cinematográfico que faz referência ao próprio cinema e sua linguagem dentro de uma obra, fazendo com que a suspensão da realidade que narrativas convencionais buscam criar seja cortada. É uma maneira de criar a narrativa de forma que a linguagem seja construída ao redor dos elementos cinematográficos e da obra (Droguett; Miranda, 2021). *As Praias de Agnès* é um filme que a todo momento se utiliza deste método para dialogar com seu espectador de uma forma mais próxima por meio da utilização de recursos linguísticos e recursos estéticos.

que Varda diz, enquanto se senta ao lado das crianças que reencenam a cena de sua infância, “não sei o que significa reconstituir uma cena assim. Conseguirá ela levar-nos de volta ao momento? Para mim isso é o cinema, é um jogo”. As fotos na areia, o vento, as crianças e seus penteados antigos – tudo é encenação, até mesmo aquilo que faz parte da natureza. Novamente, Varda transforma em linguagem e se coloca em comunhão com o espaço que ocupa, assim como observamos no primeiro capítulo deste trabalho ao mencionar a relação do trabalho da cineasta com o conceito de sentimento oceânico (p.27).

Mesmo que as crianças estejam ali, como um *déjà-vu*, o que representam senão uma encenação de um momento morto? A artista faz questão de repetir, durante todo o curso de seu filme que esta é uma autoficção tecida a partir da coletividade e do encontro. É uma memória narrada, vistas pelos olhos da diretora que, presente em cena, também nos dirige. No memorial de seu gato, recobra o protagonismo da escolha de poder dizer como e o quê lembrar.

Os emaranhados fios da memória, embalados pelos sons das ondas – nos lembramos do que a artista nos diz ao fim de *As Praias de Agnès*: “*je me rappelle pourquoi je vis*” / “eu me lembro porque vivo”. A cineasta vivia por fazer arte e esta era, de fato, uma arte da memória. Vivia por lembrar e filmava para que muito depois dela não esquecessem.



O acaso do encontro: a exposição em Avignon e os amigos já falecidos

São as imagens que fazem a artista produzir sentido, como quando arrebatada pela emoção na exposição de suas fotografias em Avignon. Os amigos, já mortos, permanecem vivos em suas fotografias e enchem a sala de lembranças. É a partir disso que suas memórias tomam corpo e abrem caminho para uma nova significação, possibilitando com que a artista crie dentro deste universo autorreferencial um fluxo narrativo que permita ao espectador criar suas próprias associações, que são dirigidas por intervenções cuidadosamente colocadas no processo de pós-produção e montagem.

Desta forma, a cineasta faz possível criar uma amarração entre todo o processo de criação e produção de sua obra a partir de um referencial imagético e sonoro, guiando o espectador por suas memórias afetivas. As praias guiam o percurso da cineasta pela linguagem

e pelo simbólico, representando a confecção de roteiro apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. Já o processo de produção se dá a partir de um imaginário estético que se embasa em imagens e sons, que aqui apresentamos. Por fim, estas imagens e sons tem efeito no real – efeito este que será analisado no próximo capítulo a partir da montagem da obra.

É sem dúvida que a *montagem* é de certo modo uma análise, uma espécie de articulação da realidade representada na tela: ao invés de mostrar o conjunto de uma paisagem, o cineasta apresenta sucessivamente vários aspectos parciais, que são *decupados* e *organizados* conforme uma intenção precisa. Sabe-se que a característica do cinema é transformar o *mundo* em discurso. (Metz, 2019, p.136).

Esta ideia que Metz propõe de um cinema que transforma o mundo em discurso é a partir de sua visão Saussuriana de que o cinema se apresenta como uma linguagem, dizendo que esta arte recorre a cinco níveis de codificação, sendo um deles “o conjunto dos *simbolismos* e das conotações de diversos gêneros que se vinculam aos objetos, fora inclusive dos filmes, ou seja, na cultura” (Ibid., p. 79). A questão discursiva é o que define a autoridade do artista a partir da linguagem poética vinculada ao hibridismo das formas audiovisuais, o que faz com que a produção crie diálogo com contextos e códigos específicos.

Podemos dizer, portanto, que a linguagem de Varda ao longo de sua obra, é fortemente influenciada pela cultura e por outros tipos de arte – como as artes plásticas, a pintura e a fotografia – fazendo com que seu cinema seja rico em um universo referencial que se comunique com seu espectador de formas plurais, de forma que sua construção estética e sua forma de contar histórias seja constantemente pictórica.



O paralelo entre *As Catadoras*, de Millet, e *Os Catadores e Eu*, de Varda

A cineasta faz com que o gesto busque o espectador e se transforme em movimento. A ideia de uma imagem sobrevivente é o pensamento de elementos que se transportam de um momento histórico a outro, deixando pequenos vestígios de movimentos artísticos presentes em imagens posteriores (Warburg, 1895-1896). Isto é o que faz Agnès Varda quando traça um paralelo entre a pintura de Millet, *As Catadoras*, e o gesto de recolher batatas dos catadores que filma em *Os*

Catadores e Eu. É uma forma sobrevivente e fantasmagórica que retoma corpo, se fazendo memória personificada pelos seres comuns.

Tratar imagens de maneira que, em algum brilho ou movimento, apresentem alguma reminiscência daquilo que já foi é o que Warburg procurava entender para além da rigidez do convencional e não-convencional. É a ideia de que um movimento artístico não desaparece totalmente com o surgimento de outro, como o movimento dos cabelos da *Vênus* de Botticelli – símbolo do movimento Renascentista – e as fotografias de moda que ainda hoje usam ventiladores para evocar o feminino nas modelos. Isto é o que Varda faz em toda sua obra acenando a outros movimentos e artistas, de formas sutis ou não, trazendo a sobrevivência das imagens como parte de sua costura criativa.

A artista, em seu processo de criação, fabrica memórias e utiliza de recursos imagéticos para dialogar com estas lembranças e encontros do passado. É em sua sobreposição com praias que fizeram parte de sua vida que a cineasta narra uma autoficção. Este modo de cocriar a partir da natureza é curioso se pensarmos na sonoridade tão similar das palavras, em francês, *mer* e *mère*. Mar e mãe. A natureza intuitiva deste jogo linguístico nos faz pensar que este constante retorno à natureza como exercício da memória, se manifesta como o poder fundador de sua própria criação. Sua vida se deu à beira de mares e rios, e quem a presenteou com a primeira câmera foi sua mãe. Prestemos atenção às coincidências: mar e mãe também jogam, aqui e agora, um papel narrativo fundamental para o fluxo do entendimento de Varda como artista e como mulher.

Há uma articulação que Agnès Varda faz em seus filmes, incluindo aqueles que podemos tentar incluir na categoria de filmes de ficção (como *Sem Teto e Sem Lei* e *Documentira*), de uma necessidade latente de utilizá-los como veículo de reflexão. Neles, a artista repete, de formas diferentes, a importância da memória e da passagem do tempo. Como recurso, a associação entre paisagem, tempo e memória é frequente, criando polos de afeto que comunicam a experiência humana embebidas pelas observâncias da artista nas formas de viver e morrer, repetidamente, pela imagem e pelo som.



A história de amor de Patrícia Knop e Zalman King, Mona e a praia, Varda atravessada pelo luto na vastidão do oceano e a melancolia litorânea em *Documentira*

As praias, que usualmente são um lugar de diversão, criam a ambientação para filmes sobre a melancolia. Sobre o amor. Sobre morte. Sobre felicidade. Acompanham Mona, e sua rebeldia, no horizonte. Se tornam, para a artista, um mural de recortes no qual ela pode redesenhar e reescrever possibilidades – relembrar encontros, e reencená-los da maneira que fizer mais sentido dentro de seu panorama criativo.

Desta forma, *As Praias de Agnès* apresenta os arcos pulsionais da obra da cineasta como uma forma de religar o passado e as memórias a paisagens, de maneira com que estas criem representações entre o arquivo pessoal e o arquivo fílmico de Agnès Varda. É como se as praias fossem uma página em branco na qual a artista escreve e celebra suas vivências. A onda arrebenta e vem lavar o nome de Arlette na areia, apagando vestígios de uma memória que não lhe serve mais. Como em um Bloco Mágico, num movimento repetitivo e inconsciente, é na praia que Varda vem nos contar sua história.⁸

Estas constantes pontes entre passado e presente só são possíveis pela articulação feita pelas paisagens. São elas que criam a atmosfera e permitem com que Varda imagine suas narrativas. São elas que permitem com que a memória crie voz, corpo e vida aos olhos do espectador. As paisagens da cineasta são seu recurso afetivo para recriar memórias de seu passado artisticamente e dizer “eu” ao longo de sua obra.

⁸ *Uma nota sobre o bloco mágico* é um curto texto de Freud (1925/2011b) que traz uma interessante percepção acerca da memória. Segundo Freud, existem duas possibilidades da função da memória, sendo que, de um lado, é possível preservar informações por tempo indefinido, mas estas podem não apresentar mais utilidade e o sujeito pode querer descartar esta memória, não conseguindo mais utilizar este “espaço” em seu bloco. Por outro, em uma superfície na qual informações podem ser apagadas, seu traço de impermanência não permite uma conservação garantida, ou seja, é uma memória evanescente. Já o bloco mágico apresenta um terceiro caminho entre estes dois traços, fornecendo uma superfície receptiva que pode ser facilmente apagada, mas também apresenta o traço permanente do caderno, combinando as duas funções e dividindo-as em duas partes.

2.2 A retrospectão em *As Praias de Agnès*

Em entrevista para David Warwick (2009), Varda comenta que pensou no processo de montagem de *As Praias de Agnès* como uma colagem na qual o espectador não conseguiria muito bem distinguir a imagem real da paisagem real. Interessante pensar que este arranjo entre realidade e ficção perpassa por todas as etapas de confecção do filme, fazendo parte de seu arco narrativo como condutor do olhar o espectador.

A cena inaugural do filme é uma conversa, direta e honesta, que instaura a tônica da obra. Varda fala diretamente com seu espectador e diz que, ainda que este seja um filme sobre sua vida, seu interesse sempre foi filmar o outro, a vida cotidiana. A primeira imagem que vemos é uma praia, que depois aprendemos ser uma praia belga, assim como a origem da cineasta. A figura de Varda surge, caminhando para trás – movimento que vai se repetir ao longo do filme. “Faço o papel de uma velhota roliça e tagarela que conta sua vida”, ela diz. É uma espécie de aviso, como quem anuncia que vai contar meias-verdades.



O movimento retrospectivo no caminhar para trás que acompanha toda a obra

É desta forma que a cineasta utiliza sua obra para evocar uma possibilidade à reflexão. Quando diz “contudo, são os outros que realmente me interessam e que gosto de filmar”, é uma forma de entranhar o espectador em seu universo imaginário, abrindo a possibilidade ao diálogo com o cinema como uma arte do pensamento e do encontro. *As Praias de Agnès* é, antes de mais nada, uma declaração de amor ao cinema e uma forma de Varda, enquanto diretora e realizadora, reafirmar sua subjetividade a partir da arte.

Os próximos cinco minutos que se apresentam são Agnès e sua equipe posicionando espelhos na faixa de areia, alguns frente ao mar. O dia não é muito ensolarado e venta bastante, fazendo com que o lenço do pescoço da cineasta cubra seu rosto. Ela parece gostar da

brincadeira, usando da natureza, mais uma vez, como recurso estético. “Tenho esperança que fique assim e que só consiga me filmar desta forma. Era assim que queria a filmagem, essa era minha ideia”, ela diz.



O rosto coberto da artista que conta suas memórias a partir do encontro com outros

A natureza de brincar de se filmar em poças na areia ou com o rosto coberto por um lenço que, a princípio, parecem coisas que crianças fariam são o que dão movimento à obra. O próprio ato de descrever gestos cotidianos e relacioná-los com lembranças de algum momento de sua vida e da cultura, fazem com que a banalidade destas escolhas ganhem força e significado. É neste exercício narrativo que Varda convida o espectador a fazer um passeio em seu imaginário e abre a possibilidade de conexões a partir do referencial de quem a assiste, com o desejo de encontrar um modo de costurar passado e presente na autorrepresentação.

Dizemos aqui que a obra que é aberta a possibilidades pois Varda se lança de outras imagens, fazendo alusão a outros artistas – com gosto principalmente pelo surrealismo – e isto cria o diálogo com outros universos.⁹ “A pintura, em sua obra, é elemento mobilizado para um comentário de vida, obra e identidade” (Negreiros, 2018, p.125).

Estes primeiros seis minutos nos parecem, de fato, um anúncio sobre a condução do filme e obra da cineasta. Este desejo de recontar sua vida a partir de seu trabalho, se colocando como diretora – presente e imperativa em suas escolhas – é o que vamos analisar aqui. *As Praias de Agnès* é um trabalho de jogos com a imagens-tempo, brincando com formas que cintilam o percurso intelectual e criativo de Varda.

Os espelhos – significativo que interpretaremos na sequência, o movimento de andar para trás, o ato de fincar fotografias na areia, escrever o nome de batismo na areia e deixar que

⁹ O surrealismo foi um dos movimentos artísticos da vanguarda europeia que surgiu em Paris no início do século XX, tornando-se referencial para outras artes como cinema, literatura e teatro. Este movimento, ancorado no sonho e nas produções do inconsciente, estava pautado no momento entre guerras que vivia o mundo e buscava liberar o psiquismo de todo o possível autocontrole que pudesse prender o artista, fazendo com que sua produção cultural estivesse ao máximo libertada de preocupações morais e estéticas, partindo de uma expressividade espontânea e da valorização do inconsciente.

as ondas o apaguem e ser filmada enquanto filma a praia. Todos estes gestos e significantes contribuem para que a obra carregue em si uma fluidez, que funciona como movimento de retrospectção e deixem vestígios de uma vida contada entre fragmentos de arte, memórias e encontros.



O movimento de andar de costas em *As Praias de Agnès*

A forma de criar se apresenta com recursos estéticos bastante literais. Do gesto ao movimento, a cineasta escolhe o caminhar de costas com o desejo de dizer que *As Praias de Agnès* é um filme retrospectivo, de forma a se recriar a partir de seu objeto: a natureza. Ao repetir o movimento consistentemente ao longo da obra, a artista cria um efeito estético a fim de dialogar com seu espectador, dando um tom narrativo despreocupado a obra.

Desta forma, Varda se coloca lado a lado com quem a assiste. Se valendo das pequenezas da vida, a cineasta olha diretamente nos olhos de seu espectador, como num espelho. Se inscreve, ao longo de sua obra e carreira, como uma pessoa comum. É por esta construção coletiva que coloca o cinema no lugar de uma arte que pode dialogar com outras imagens para evocar memórias e sensações, conjugando o olhar do eu, do Outro e de outros como um só.

É um fluxo de vai-e-vem, que se assemelha ao movimento das águas que conduzem a tônica do documentário, que o espectador é levado a regressar ao passado sem tirar os olhos do hoje. Passado e presente, em sincronia, contados pela voz que protagoniza e entra em cena. Na primeira cena apresentada, Varda se transporta da praia belga a Sète – local em que sua família viveu o êxodo durante a Segunda Guerra Mundial. Suas roupas somem em meio à areia. Vemos somente a costa, salvo por seu cabelo acobreado. Mais uma vez, escondida na natureza, o que parece ser o foco é a memória.

Ela diz “em marcha à ré, como em todo este filme” ao caminhar para trás e a cena transiciona para Varda remando, também em marcha à ré. Neste plano, a cineasta apresenta o porto em que o barco de sua família ficava atracado, ligado por um cabo de energia e outro de água à vila, o que parece uma lembrança autorreferencial ao modo que produziu *Daguerreótipos* – que foi filmado com um cabo elétrico de 90 metros conectado em sua casa.

Esta forma de sinalizar por gestos, literais ou não, a conexão entre pensamento e corpo no cinema foi estudada por Deleuze (2018, p.231) e é o entendimento que esta é uma forma de teatralizar o corpo a partir de ações.¹⁰ É isto que Varda faz ao caminhar para trás, criando a sensação de volta ao passado, ainda que esteja olhando para a frente, para o presente.

É pela integração do pensamento na imagem que Deleuze mostra algumas formas de composição nas quais a metáfora corpórea pode não somente transmitir o que uma personagem sente, mas também quando uma imagem, ou neste caso a fluidez do corpo de Varda, pode apreender o sentido do que não está literalmente dado. O ato de andar para trás é a forma que a cineasta tem de integrar, pela via do pensamento na imagem, o passado.

O essencial é isso: como o novo regime da imagem (a imagem-tempo direta) opera com descrições ópticas e sonoras puras, cristalinas, e narrações falsificantes, puramente crônicas. É ao mesmo tempo que a descrição deixa de pressupor uma realidade e narração de remeter uma forma do verdadeiro: daí o *Documentiroso* [*Documenteur*, 1982], de Agnès Varda. (Deleuze, 1985/2018, p.197).

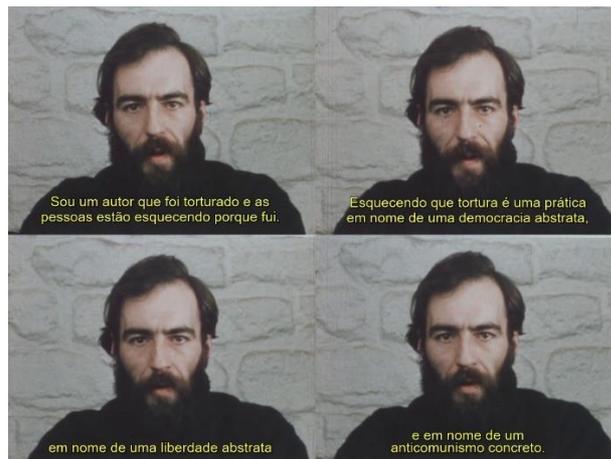
É por meio do diálogo com as praias que a artista se conecta com o todo e mitifica possibilidades de dizer “eu”. A partir do olho de seu espectador, escolhe dizer quem é e reclama esta identidade ativamente, fazendo um movimento entre intimidade e coletivo, passado e presente, realidade e ficção. Este limiar entre o movimento interior / exterior é uma forma que Varda encontra de confeccionar o ato narrativo por meio de gestos e imagens.

A artista nos transporta para diferentes momentos com a escolha de três proporções de tela ao longo da obra. Este é um recurso estético utilizado por alguns diretores no cinema, seja para levar o espectador a saltos temporais, mudanças de percepção da personagem ou até mesmo para criar um panorama cultural. As proporções utilizadas são 1.85:1 (*Vistavision/Paramount*), 1.33:1 (televisão de tubo ou *Standard Definition*) e 1.66:1 (padrão europeu, também conhecida como proporção de cinema clássico).

¹⁰ A imagem-tempo é a obra de Deleuze que discute crise da linearidade da imagem no cinema clássico em relação ao espaço e ao tempo. Ao entender que a imagem no cinema pós-moderno não opera sob estes moldes entendidos como o padrão de temporalidade até então, o autor propõe que emerge da descontinuidade do tempo uma experiência mais subjetiva que permite ao cineasta contar outros tipos de narrativas, já que o tempo não parte mais de uma dimensão objetiva e sim de uma força ativa que influencia na força e potência das imagens que se propagam em tela. Desta forma, é possível que o espectador interprete a obra de diversas maneiras, a partir de seu próprio referencial cultural e temporal, o que confere à obra uma complexidade narrativa. Neste trabalho, utilizamos diversas vezes *A imagem-tempo* de Deleuze, em alguns contextos, visto que a passagem de tempo em *As Praias de Agnès* não é linear e se apoia em um exercício de memória que brinca com passado e presente a partir do documental/fictício. Neste capítulo, trazemos o estudo de maneira a entender o filme como uma forma de “imagem-cristal”, ou seja, uma imagem que não decorre do movimento ou é controlada por ele. Ainda que a cineasta esteja literalmente se movimentando para trás, o que o gesto simboliza é uma cisão entre os tempos da imagem, falando sobre o presente que passa e o passado que se conserva, coexistindo com este presente. Já no terceiro capítulo, *A imagem-tempo* vem para falar do tempo enganoso, do documentiroso de Varda que se utiliza da passagem do tempo como uma forma de manipular o olhar do espectador ao redor de suas próprias memórias.

Incluindo imagens de arquivo, trechos de filmes de sua autoria e de Jacques Demy, reencenações de fotografias que são apresentadas e diálogos que a cineasta faz com o espectador, são 137 transições de janela que acontecem ao longo do filme, além dos momentos em que são apresentadas colagens de fotografias – momentos estes que não foram contabilizados, por não estarem na linguagem cinematográfica que visamos analisar neste capítulo.

É interessante observar que as proporções dos filmes e imagens de arquivo foram preservadas, com exceção da sequência de *Nausicaa* (1971). O filme de ficção conta a história de uma jovem artista, filha de pai grego, e das consequências do asilo político dos gregos na França durante o regime militar.¹¹ Por seu teor político, o filme foi exibido publicamente apenas uma vez, na Bélgica, e teve a maioria de suas cópias destruídas. A única cópia salva ficou na *Cinémathèque Royale de Belgique* e foi transformada em DVD, por isso a mudança de formato em *As Praias de Agnès*.



A origem grega de Varda e o teor político de *Nausicaa*

Dentro destas 137 mudanças de janela, Varda transita entre as imagens de arquivo e seus filmes com imagens produzidas exclusivamente para *As Praias de Agnès*. Em entrevista para David Warwick, Varda (2009) diz que o processo de edição do filme levou nove meses, principalmente por ter este aspecto de colagem, alternando passado e presente como uma colcha de retalhos.

A técnica utilizada para montar o filme foi a colagem, e muitos artistas fazem isso – pintores como Rauschenberg por exemplo. É uma forma de confundir o papel. A colagem pode ser um quebra-cabeças no qual você precisa descobrir qual a figura real ou a paisagem real, mas você pode fazer também com que seja uma figura que não

¹¹ Mais uma vez, Agnès Varda realiza um filme de ficção que se relaciona com sua vida pessoal. Desta maneira, a artista cria uma desfronteira entre a ficção e o documentário e em filmes como *Documentira* e *Nausicaa* propõe uma nova forma de colocar-se em cena, mesmo na ficção.

seja algo reconhecível no final. Você pode fazer uma colagem que seja apenas uma colagem (Varda, 2009, p.195, tradução nossa).

Por meio desta colagem, a artista cria formas de dialogar com o espectador a partir de um tempo ditado pela própria narrativa, que viaja entre espaços e paisagens colocados pela cineasta. Esta forma que a artista transita entre o espaço e o tempo é de extremo interesse deste estudo, já que também mobiliza os afetos que se manifestam na obra, e veremos mais à frente, no terceiro capítulo (p.63) como os efeitos do real figuram na obra a partir da montagem e criam um pano de fundo para afetos como o desejo e a melancolia.

É assim que Varda faz com que o corpo não seja mais um obstáculo para o pensamento (Deleuze, 2018, p.275) e consiga suprimir a barreira temporal a partir da imagem. Deste modo, a proposta é analisar somente as imagens confeccionadas pela cineasta para *As Praias de Agnès*, visando entender se há um eventual padrão no fluxo narrativo entre a escolha da proporção de tela e as cenas que são dadas dentro destas janelas.

1.85:1 – *Vistavision/Paramount*

A cena inaugural do filme utiliza a proporção 1.85:1 – o padrão americano a partir do fim da década de 50 e início da década de 60, trazido pela Paramount. Esta proporção, em relação as outras utilizadas no filme, tem um aspecto mais ampliado e próximo ao campo de visão humano, o que privilegia de certo modo a filmagem das paisagens. Ao que a cena se inicia, a câmera faz um movimento panorâmico da direita para esquerda, mostrando apenas a praia, ao som de uma música clássica e ondas arrebatando ao fundo.



A paisagem como a protagonista da obra

Ainda que a câmera esteja buscando Varda, caminhando em marcha à ré, é a paisagem que inaugura a cena como forma de colocar este significante como protagonista da obra. Estes pequenos fragmentos da natureza capturados pela câmera são o que a cineasta faz questão que vejamos antes de tudo, antes mesmo de sua própria imagem – a imagem da narradora deste filme.

A proporção de tela escolhida para iniciar *As Praias de Agnès* parece ser o ideal, visto que o padrão americano, ou a proporção 1.85:1, é uma das opções de aspecto *wide* que foram criadas pela indústria cinematográfica para competir com as grandes redes de televisão, já que estas conseguiam reproduzir a maioria dos filmes produzidos até a década de 50.¹² Sua vantagem, em contraponto ao aspecto 1.37:1, é justamente esta ampliação do campo de captura da imagem, se assemelhando ao campo de visão humano.

Esta escolha poderia priorizar a paisagem ao passo que se assemelha a visão panorâmica humana, mas um de seus princípios no momento de sua criação foi a ideia de uma conexão mais íntima com o espectador, sendo utilizada muitas vezes em filmes de drama e de comédia romântica, como *Forrest Gump* (1994). O objetivo desta nova técnica era, além da expectativa de voltar a trazer as pessoas de volta aos cinemas, criar uma experiência mais próxima e sensível.



A contadora de histórias que enche os olhos do espectador

É com esta intimidade que Varda assume o papel de contadora de histórias, presente e autobiógrafa, que narra memórias, em tom despreocupado com a formalidade ou rigidez na forma com que estes fatos se apresentam. Muitas vezes, estas memórias são descritas e reencenadas, como nesta cena em que Varda se senta no cais. Crianças brincam e mulheres passeiam pela rua, enquanto um homem mostra o pênis para quem estava ali.

Uma cena que poderia ser traumática, é contada de maneira informal, sem grandes alardes. Fazendo parecer ser um acontecimento corriqueiro e em uma forma de autoconsciência formal, Varda posiciona cuidadosamente uma das pessoas de sua equipe técnica no meio da rua, interditando seu diálogo entre a reencenação e a narração.

Esta é a forma que a artista tem de convidar o espectador a olhar sua intimidade. Por dentro de seu trabalho, pelos bastidores. No aspecto mais íntimo da produção cinematográfica, cria o vínculo com quem a assiste e dramatiza de formas por vezes lúdicas, por vezes emotivas,

¹² A proporção 1.85:1, criada pela Paramount, foi inventada quase que paralelamente com o CinemaScope (2.55:1), tecnologia criada pela Fox e licenciada para outros grandes estúdios. A diferença entre estas duas proporções se dava meramente por especificações técnicas, o que fazia com que a 1.85:1 fosse ligeiramente mais adaptável e rentável para as salas de cinema da época.

por vezes engraçadas ou até mesmo infantis suas emoções. É sua forma de dividir seu afeto pela memória e, acima de tudo, pelo cinema. *As Praias de Agnès*, apesar de um filme retrospectivo, é antes de tudo um filme que declara seu amor por quem teceu os fios da memória com Varda: o espectador.



A praia no centro do processo

É com esta proporção de tela que a cineasta mostra o que “vê de dentro”, os bastidores. Não é apenas sobre sua intimidade ou um quadro que pinta suas memórias ao longo de sua vida e obra. Varda escolhe mostrar seu fazer criativo também, no aspecto mais burocrático da coisa. Desta vez, a praia toma forma como cenário: montada em frente à sua casa em Paris, toma o corpo de sua produtora Ciné-Tamaris por alguns dias.

Neste teatro mostra sua equipe pedindo fundos para a realização deste filme e filma alguns prêmios na areia. É uma conjugação entre a dificuldade de querer criar e encontrar barreiras financeiras, sendo este um filme que conta justamente com o apoio financeiro de um canal de televisão. A utilização da proporção de tela, tipicamente utilizada pelo cinema americano, em uma produção financiado pela televisão francesa.

É mais um jogo entre cinema e televisão, fazendo contraponto entre estes dois universos por meio de recursos estéticos e sonoros. A cineasta escolhe justamente falar sobre isso em uma praia cenográfica, lembrando mais uma vez que as paisagens que filma são apenas uma fração daquilo que podemos ver da natureza. Não é todo, mas é o que quer que vejamos do todo.

Parece ser um jogo que a cineasta faz com o movimento cultural *Paris Plages*, que tem como ideia levar a praia para a cidade durante a temporada de verão. A primeira edição, feita em 2002, apareceu com a intenção de trazer atividades para os parisienses que não pudessem viajar durante as férias. Hoje, diversas atividades são oferecidas para locais e turistas para transformar a cidade durante o verão. Mais uma vez, Agnès brinca com polos opostos: a burocracia, dada como algo difícil e ruim, e a praia, o lugar da diversão.

É com esta proporção de tela que vemos a intimidade ficcionalizada de Varda. Vemos um pouco mais, aqui não temos espelhos, não temos lenços cobrindo seus rostos. Aqui podemos mergulhar em encontros com sua família, seus amigos. Nos encontramos com Jacques, seu

amor pela arte, seu desejo de fugir com o circo. Parece que, ainda em um viés de um balanço entre um cine-ensaio e autoficção, a cineasta derruba um pouco mais o véu e expande o que podemos ver.



A intimidade e o imaginário imagético da artista

Desta forma, a artista sintetiza sua forma de pensar por meio de recursos estéticos, jogando com os olhos do espectador. A atenção, que talvez não seja neste contexto histórico e cultural, é na forma e movimento em que é levado a acompanhar a narrativa por meio das mudanças ao longo da obra.

1.33:1 – *Standard Definition*

Aos 00'49'' acontece a primeira mudança de janela. A cena inaugural do filme é, então, uma mistura entre a proporção *wide* 1.85:1 e a proporção 1.33:1, o que parece ser uma proposta de um diálogo entre cinema e televisão, principalmente por todo o contexto histórico entre as dificuldades financeiras trazidas para o cinema pela ascensão das televisões de tubo e sua possibilidade de veicular os primeiros filmes produzidos por Hollywood.



Cinema e televisão: quem conta histórias e quem as observa

Essa mudança se apresenta como um contraponto entre o cinema e a televisão, mas também como uma forma de conduzir a tônica da narrativa. Esta proporção, entendida como a proporção *Standard Definition*, ou seja, a proporção adotada em 1932 como o padrão pela *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences* e posteriormente como o padrão das televisões de tubo, para que estas pudessem transmitir os filmes da época.

As primeiras câmeras familiares também foram feitas para filmar nesta proporção, já que a lente de 35mm se ajustava melhor a este formato na época de sua invenção – o que vamos falar um pouco mais a frente, já que é um recurso narrativo aproveitado pela cineasta para que o filme tome um caráter documental mais caseiro, ou familiar para o espectador.

É com esta proporção que conseguimos perceber algumas sutilezas que Varda nos diz que está assumindo seu papel de diretora, a partir de alguns elementos que são colocados em cena, assim como a forma que o tom da narrativa se dá. A intimidade dos primeiros 48 segundos de filme não parece mais tão íntima. Com esta transição de janela, já fica evidente que este filme, ainda que autobiográfico, é um documentário.

A sequência na qual a diretora posiciona os espelhos com sua equipe de produção na areia se dá toda com esta proporção de tela, e isto se mostra de maneira que não parece ser necessariamente atuado, ainda que seja roteirizado. São várias as vezes que isto acontece quando o formato de televisão de tubo está colocado diante dos olhos do espectador, como se dissesse que, a televisão está ali, mas que ainda o cinema se coloque de forma autoritária.



O programa de auditório e a plateia

A cartela que apresenta os nomes da equipe e os agradecimentos da diretora, traz à memória a abertura de um programa de auditório dos anos 90. Os surfistas, a música, as risadas ao fundo com as brincadeiras da cineasta. Tudo isso, mais uma vez, parece ser um jogo com a televisão – e é claro, com a sua plateia. A utilização da música como recurso é uma forma também de conduzir o espectador a se sentir desta maneira, pensando que “o som é a máscara de uma imagem vazia” (Chion, 2008, p.11).

A ideia de pensar imagem e áudio como indissociáveis é o conceito de *Audiovisão* de Michel Chion (Id.) e é algo que Varda faz constantemente em *As Praias de Agnès*, seja pela utilização da música na cartela de abertura do filme, pela narração em voz *over* para trazer uma camada adicional de sentimentos ou até mesmo sobrepor o som do mar em cenas específicas para que os motivos litorâneos acompanhem toda a obra. Desta forma, áudio e visão criam uma percepção uníssona e são capazes de evocar emoções no espectador. Mais à frente,

exploraremos mais a fundo este caráter específico da obra ao analisar a cena dos espelhos, fazendo uma correlação ao mito de Narciso e Eco.

É neste aspecto mais documental que Varda conta sua trajetória, por meio de encontros, viagens e momentos históricos, de uma forma mais estruturada, o que faz com que o filme ganhe corpo. Desta forma, as mudanças de janela parecem ser uma forma que a cineasta utiliza para transitar entre o ensaio e o documental, o eu e o outro. É a maneira que encontra para pontuar o limite entre a memória e a ficção, se colocando como espectadora do próprio filme em determinados momentos.



A filmadora de mão e a proporção de tela 1.33:1

Logo quando falamos sobre a transição para este tipo de proporção, mencionamos que as primeiras filmadoras caseiras eram feitas nesta proporção, já que a lente de 35mm se adaptava melhor a ela e era possível reproduzir a filmagem na televisão de casa. Este é um aspecto que percebemos também que, provavelmente por serem imagens de arquivo da época, permaneceram assim.

Faz sentido que esta seja uma escolha arbitrária da cineasta, visto que as imagens poderiam facilmente ser alteradas durante a montagem, e que a artista brincou com formatos de tela para algumas colagens de fotografia que apresenta na obra. É aqui que, novamente, percebe-se o aspecto documental desta proporção de tela, mas sob outro ângulo. Como a mãe que documenta os primeiros passos de seu filho com aquela filmadora empoeirada, Varda guardou no fundo da memória estas imagens-lembrança que resistiram ao tempo, pensando que “o próprio presente só existe como um passado infinitamente contraído que se constitui na ponta extrema do *já-aí*” (Deleuze, 2018, p.146).

Para o autor, este *já-aí*, nada mais é que o passado, que volta vez ou outra. É aquela coceira em algum lugar da cabeça que vasculha por alguma lembrança, mas que, de alguma forma se distingue desta lembrança pela possibilidade da constância dos acontecimentos e de novas memórias.

É desta forma que a cineasta faz uma escolha estética de utilizar duas proporções que criam um diálogo entre televisão e cinema. A partir do contexto histórico da proporção *wide*, é interessante pensar que ainda assim Varda deposita na televisão um olhar sensível, pensando no movimento documental como uma forma de pensar a fabricação de memórias dentro da família, não somente como algo que se faz com recursos profissionais. É a maneira que tem de dizer que a filmadora de mão também é uma forma de documentar a vida, que é um constante presente feito de *já-aí*.

1.66:1 –Padrão clássico europeu

Por fim, a diretora utilizou o formato 1.66:1, também conhecido como padrão europeu ou padrão do cinema clássico. Esta proporção de tela foi utilizada em uma única cena que, em tem a duração de 00'06''. Esta cena é combinada com imagens de um curta, que utiliza a mesma proporção de tela, chamado *Sete quartos, cozinha, banheiro.. Imperdível!* (1984).

“Para mim, imaginarmo-nos como crianças é como andar para trás. Imaginarmo-nos como idosos é divertido, como uma piada porca”, diz ela. E então mostra uma senhora andando com um andador na praia, e na sequência imitando seu movimento. Há uma quebra na proporção de 1.66:1, da senhora, para a de 1.33:1, de Varda.



Quebra de tradições

Até a metade do século XX, o padrão europeu era considerado o padrão ouro pelo mercado cinematográfico, considerado que grandes clássicos do cinema utilizaram esta janela em seus filmes como *O Iluminado* (1980), *Laranja Mecânica* (1971) e *Janela Indiscreta* (1954). Esta proporção é ainda utilizada, para diferentes motivos e recursos estéticos, por diretores contemporâneos como Robert Eggers em *A Bruxa* (2015). Este padrão, em maior parte da análise por críticos cinematográficos, beneficia a beleza natural e o *close-up*, por trazer em seu aspecto simbólico a tradição do cinema clássico europeu.

Ao se posicionar lado a lado com uma senhora mais velha, Varda joga com as convenções e o passado, olhando para o cinema como uma forma de quebrar paradigmas. A

senhora apresenta a tradição e Varda seu contraponto, ainda que à época da realização de *As Praias de Agnès* a diretora já fosse conhecida como “a avó da *Nouvelle Vague*”. Parece ser um esforço contínuo de marcar o tempo e entrelaçar os corpos passado, presente e futuro, lembrando de quem já foi, de quem é e de quem será, assim como mencionamos na análise da cena dos Amantes de Magritte, no terceiro capítulo (p.72).



Sete quartos, cozinha, banheiro.. Imperdível!

Por outro lado, *As Praias de Agnès* utiliza a técnica da colagem, emprestada da fotografia, para montar o filme de forma que estas janelas funcionem de maneira a beneficiar o fluxo narrativo da obra. Entendendo das proporções utilizadas e seus melhores aspectos, a cineasta, ao passo que diz amar filmar a beleza de idosos, escolhe uma cena de um curta-metragem seu que, utilizando a mesma proporção de tela, valoriza a beleza natural da senhora ao retratar uma narrativa sobre passagem do tempo e esquecimento.

A escolha desta cena para fazer um jogo com a sequência anterior faz pensar na conjugação imagética que a cineasta consistentemente desenha ao longo de *As Praias de Agnès*. Ao passo que a senhora se funde aos elementos dados em cena – as penas brancas, que parecem neve como seus cabelos e seu corpo, a casa vazia – o foco é seu rosto, a bengala apoiada na parede. O resto parece desaparecer, fazendo com que o corpo e o tempo imperem em cena.

Esta maneira de fazer com que a personagem se conecte aos elementos utilizados em cena é algo que Agnès repete consigo mesma em suas aparições ao longo da obra, o que abre interpretação não somente para os motivos desta repetição, mas também sua forma. Ao passo em que a cena da senhora parece ser para exaltar sua beleza, ao fazer consigo mesma Agnès sempre parece tentar desaparecer na paisagem, priorizando o diálogo com o espectador. É a utilização do mesmo recurso estético para dois fins distintos.

É desta forma que, utilizando mudanças de janela ao longo de *As Praias de Agnès*, Varda consegue criar flutuações narrativas e dialogar com o espectador sob diferentes pontos de vista: o de diretora e o de contadora de histórias.

As Praias de Agnès é um filme sobre saborear a memória presentificada e fazê-la uma extensão de si e de seu corpo físico, transpondo as barreiras entre objeto e discurso de forma a criar um panorama criativo para que sua produção cultural seja também uma extensão de seu pensamento e afetos.

A partir dos aspectos do filme como uma possibilidade de autoficção e da categoria do filme-ensaio, que discutiremos no terceiro capítulo, Varda captura os sentidos do espectador pela simplicidade de viver e lembrar, repetida e ciclicamente.

2.3 Eco e encontros

- "Aproxima-te!" - exclama o jovem
 - "Aproxima-te!" - repete o eco.
*Olhando para trás de si e em torno, surpreso, sem ver
 ninguém se aproximando, indaga:*
 - "Porque foges de mim?"
 - ".foges de mim" - ressoa Eco.

Ovídio - Metamorfoses

Já mencionamos algumas vezes ao longo deste texto a sequência dos espelhos na areia na primeira que é apresentada em *As Praias de Agnès*. Esta seção do texto busca interpretar a escolha dos espelhos como recurso narrativo, assim como fazer uma interlocução da conversa que Varda faz com estes espelhos e os estudos da psicanálise acerca do mito de Narciso.

Como ecos do momento, o espelho é uma ideia mítica da humanidade de aprisionar uma imagem, mesmo que por instantes. O objeto, utilizado de diversas formas e em diversos filmes para simbolizar a eternidade, aqui é uma possibilidade que a natureza seja um meio de passagem para a expressão da memória.

A obra de Varda não parece ser puramente a ideia mais comum do espelho como veículo de obsessão pela própria imagem, já que este mesmo trabalho vem propondo um caminho diferente, que possibilita uma leitura do filme da cineasta como a iluminação do encontro, por meio de tudo aquilo que remanesce.

Trazer os bastidores para os olhos do espectador é um ato coletivo em *As Praias de Agnès* e a diretora transforma a cena inaugural do filme em um momento de diálogo com o espectador para que este perceba que aquilo que vê é um fragmento da natureza, das memórias da artista e de seus encontros. É desta forma que utiliza o cinema como universo de partida para a produção de seu próprio filme, fazendo um exercício de caráter discursivo que parte de

técnicas reflexivas e autorreferenciais – o metacinema, anteriormente mencionado no primeiro capítulo deste trabalho.



Montagem e produção da praia

A partir disto, vamos fazer uma leitura do olhar da diretora encarando o espectador, pelos espelhos. Esta será uma viagem por um imaginário que mostra uma fração não somente de suas memórias, mas também de uma artista que se baseia em imagens e sons para guiar seu processo recordatório.

A utilização de espelhos é um recurso constante nos filmes de Agnès Varda que focam em personagens femininas, como *Documenteur* (1981) e *Cléo de 5 à 7* (1962). Mas, de certa forma, em *As Praias de Agnès* a intenção é diferente. Ao passo que nos filmes anteriores a ideia é pensar no espelho como recurso narrativo para simbolizar um olhar para o interior do feminino, neste filme parece muito mais uma brincadeira sobre a espacialidade do campo de visão do espectador e até onde é possível chegar e ver.

A questão que se coloca é “o cinema documental é, de fato, uma verdade?” ou “o que estou te mostrando é tudo que você poderia ver?”. Agnès Varda é uma artista que transita entre a realidade e a ficção, o que faz com que seu espectador embarque em um universo imaginário sem grandes pretensões de encontrar verdades absolutas. O filme, que é descrito na obra como uma autobiografia, é uma forma de ensaio – uma escrita que vai para além da própria memória da artista.



Identificação e espelhos

É nesta forma de meditação identitária que Varda se identifica como realizadora pelos espelhos. Expressando seus desejos pela forma que se movimentem ou que se posicionem, desejando que as manchas de um vidro antigo cubra seu rosto já marcado pelo tempo. São pequenos acenos que se assemelham a forma de identificação primária do sujeito que se coloca no Estádio do espelho (Lacan, 1949/1998).

“Para as imagos – cujos rostos velados é nosso privilégio ver perfilarem-se nossa experiência cotidiana e na penumbra da eficácia simbólica – a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível” (Id., p.98). Isto significa o momento no qual o sujeito assume uma imagem, a imagem do corpo próprio. De forma figurada, pode-se dizer que nesta obra os espelhos representam a imago do sujeito que ainda tem o poder da criação e realiza, frente aos olhos do espectador, uma obra viva e repleta de memórias.

É dentro deste universo imaginário que se cria um novo caminho para narrar a vida, a obra e os encontros, como se houvesse uma multiplicidade de identidades presentes. Este impulso de encontrar uma forma entre o documentário e a autoficção para contar a própria vida, faz necessário um certo desprendimento da verdade absoluta.



O imaginário de Varda

A cena acima é bem honesta. A diretora faz questão de filmar o rosto da sua produção nos espelhos para que mostre, no reflexo de suas imagens, quem foram aqueles que permitiram confeccionar esta colcha de retalhos. Quando diz que as pessoas “aceitaram entrar num imaginário do qual nada sabiam e nem exigiram saber”, é uma forma generosa de agradecer sua equipe e seus espectadores por a terem permitido criar este universo.



Eu é um Outro

Por isso, é importante que não vejamos seus rostos filmados diretamente. O reflexo é, antes de mais nada, a restituição do sujeito. Varda quer que eles se vejam, para que o espectador veja a imagem da pessoa se vendo sujeito. É desta forma que também se vê refletida em seus encontros, pensando que quando Rimbaud diz que “Eu é um Outro” e posteriormente Lacan se vale desta em diversas de suas aulas. Varda é um Outro, é outros.

O desejo de realizar as imagens de certa forma, posicionar os espelhos frente ao mar, é mais uma vez uma transformação de gesto em movimento que faz com que o filme ganhe um corpo singular. Em um determinado momento do filme, Varda diz que “se queremos olhar para o espectador, temos de olhar para a câmera”, o que faz ainda mais curioso o uso do espelho. É um jogo de olhares entre câmera, espectador, produção e até mesmo a própria Varda, de outro ângulo. O que fica não-dito é quem, de fato, olha o espectador.



Colocando o espectador em cena

Quebrar esse contato com o olhar e colocar o espectador em cena é uma forma de anti-ilusionismo, lembrando o espectador que o filme é, de fato, um filme. Ao ser encarado diretamente pela câmera, o espectador lembra que também é observado ao olhar. É assim que a arte cria mediações para trabalhar os arquivos da memória, tecendo lembranças por meio da linguagem e afetos simultaneamente.

Desta forma, *As Praias de Agnès* se constrói como um movimento fluido e coletivo, falando também sobre a identidade da realizadora que já prefere anunciar que, ainda que este seja um filme autobiográfico, o que é de seu verdadeiro interesse são os outros, tanto que o acaso leva o filme para o caminho de colecionadores mesmo quando visita a casa de sua infância.

O vínculo entre as personagens e a cineasta está colocado desde o início, sempre referido ‘a experiência da cineasta, circunscrito a uma rede de conexões, um “campo de forças” que articula diferentes configurações conforme essas relações vão se realizando pela narrativa. Nos filmes em que o encontro é o cerne, a experiência é alçada é *leitmotiv* de uma narrativa que perfaz o percurso das transformações de todas as personagens, realidade mutante que é o próprio filme em processo (Yakhni, 2014/2018, p.205) ¹³

Isto significa que demarcar o encontro entre importantes figuras de sua trajetória é uma forma de dialogar com seu universo pictórico e recriar representações imagéticas que refletem sua forma de pensar artisticamente. A escolha dos espelhos passa a ser, portanto, um recurso que serve ao imaginário como reforço de subjetivação de suas personagens.



O que vejo e quem me vê

As Praias de Agnès é uma obra que presta homenagem ao cinema, uma arte das imagens e de sons. O que intriga é como a realizadora escolheu fazer esta ode a *Audiovisão* (Chion, 2008). De modo geral, suas obras carregam extrema significação iconográfica, mas este filme, especificamente, faz refletir um caráter mais iconofílico da obra de Varda como um todo.

É possível traçar um paralelo com o mito de Narciso e a escolha dos espelhos nesta obra da diretora. Narciso, o filho de um deus-rio, era uma das mais belas criaturas e amado por todas as ninfas. Uma delas, Eco, amaldiçoada por Hera – foi fadada a viver repetindo a última palavra que ouvisse em um diálogo, pelo resto de sua vida.

Certo dia, ao se encontrarem em um passeio no bosque, Narciso e Eco se encontraram. A ninfa, apaixonada, queria declarar seu amor. Tomada pela maldição, apenas podia repetir as últimas palavras ditas por Narciso, que a rejeitou. Eco, envergonhada, fugiu para as montanhas e definhou, restando apenas a lembrança de sua voz.

Como punição, Nêmesis condenou Narciso a um triste fim. Ao ver a própria imagem, refletida em um lago, se apaixonou perdidamente por uma figura que nunca poderia correspondê-lo. Com o passar do tempo, assim como Eco, faleceu e no lugar de seu corpo nasceu uma linda flor.

¹³ *Leitmotiv* é uma obra de valor artístico ou literário, uma ideia ou fórmula com valor simbólico que aparece de maneira constante a fim de expressar um sentimento ativo.

Este mito, contado por Ovídio em *Metamorfoses*, foi usado por Freud (1914) para estudar o complexo de narcisismo que, posteriormente, foi estudado por Lacan como o Estádio do espelho (op. cit.). É possível fazer uma releitura deste mito nesta sequência de espelhos na cena inaugural de *As Praias de Agnès*.

Ainda que não seja uma interpretação tão literal do mito, é possível pensar que o espelho é onde o sujeito se encara ao ser encarado de volta. Ao colocar diferentes composições de cena com os espelhos, com alguns deles de frente para o mar, outros virados para a areia, outros para a diretora, a abertura para interpretação é ampla.

As três figuras colocadas acima são complementares. Ao passo que no primeiro pictograma temos alguns espelhos pequenos virados para o mar, um espelho um pouco maior virado para o espectador e Varda de costas para o espectador sendo filmada com a câmera apontada para o horizonte, no segundo a diretora está centralizada sendo filmada filmando o espectador e, já no terceiro *frame*, vemos a imagem dos espelhos que estão virados de frente para o mar com Varda sendo filmada ao fundo, também filmando a cena. É importante notar que a artista sempre está em cena enquanto realizadora, com a câmera na mão, mas o espectador *também* está em cena. É uma forma de salientar que esta produção é conjunta, e não mais apenas um dos lados observa ou é observado.

Realizadora e espectador em cena, servem de recurso para que a narrativa funcione como uma repetição das memórias da diretora – não apenas para quem a assiste, mas para si mesma. Por meio de imagens e sons, e pela própria imagem do espectador colocado em cena, a contadora de histórias escreve lembranças na areia e deixa que o mar apague, ciclicamente, para que continue a escrever.



“Se não posso tocar-te, deixe-me pelo menos admirar-te”

Varda fala em algum momento do filme que gostaria de ter partido com o circo quando jovem. Talvez teria gostado da casa dos espelhos que os circos brincavam os as proporções e rostos das pessoas. Talvez tenha sido isso que quis fazer aqui. O que é real? O que é uma representação

do real? Há um enlace entre os três registros: Real, Simbólico e Imaginário e a artista faz esta amarração por diferentes meios no processo de realização da obra.

O papel do som neste jogo é criar uma ambientação, interna e externa, contribuindo para o enriquecimento do universo imaginário da cineasta. É uma forma de subjetivar a cena e criar um panorama temporal para estas memórias. Tão intrínsecos quanto Narciso e Eco, imagem e som, influenciam diretamente o fluxo emotivo do espectador e da realizadora da obra.

Mediante numerosos exemplos, análises e experimentos, demonstramos que não se podia estudar o som de um filme independentemente de sua imagem e vice-versa. Em efeito, sua combinação produz algo inteiramente específico e novo, análogo a um acordo e seus intervalos musicais (Chion, 1999, p.277).

Para além do tempo e das paisagens, Agnès Varda costura um trabalho que faz com que o espectador se sinta parte de seu universo. Em gestos e movimentos, a artista emoldura afetos como a felicidade, a melancolia e a raiva feminina em um trânsito de memórias, costurando passado e presente por meio de imagens e sons que constroem esta colcha imaginária da diretora que, vezes se coloca como realizadora, vezes se coloca como espectadora em uma brincadeira entre realidade e ficção.

CAPÍTULO 3 TEMPO DE EROS

O verdadeiro objetivo da minha vida talvez seja apenas este: que meu corpo, minhas sensações e meus pensamentos se tornem escrita, isto é, algo inteligível e geral, minha existência completamente dissolvida na cabeça e na vida dos outros.

Annie Ernaux – O acontecimento

Quem deseja o que não foi embora? Ninguém. Os gregos deixaram isso bem claro. Inventaram Eros para expressar isso.

Anne Carson – Eros, o doce-amargo

As Praias de Agnès levou nove meses para ser montado. Para a cineasta, o filme não somente aconteceu no curso de sua filmagem, mas também contou com as intervenções de seu desejo no processo de costura das imagens de arquivo com aquelas que foram produzidas exclusivamente para a obra. Como uma colcha de retalhos, a criação precisou contar com a ocorrência do estatuto do tempo para acontecer. Da mesma forma, este capítulo vem sendo remoído a partir da percepção do filme, de maneira que estes estatutos sejam transmitidos a partir dos efeitos do real que ali se manifestam.

Mas como escrever sobre o indizível? Como encontrar um lugar, uma brecha, em que seja possível falar sobre “o que não cessa de não se escrever” (Lacan, 1973/2008c, p.101)? É neste lugar do mistério, fruto da incógnita, que a montagem de algumas cenas de *As Praias de Agnès* se coloca. A complexidade é entender como este real figura sobre a obra, pensando nos instantes captados como instâncias da imagem-tempo.

O que parece existir nesta sobreposição de tempos é um espaço para refletir a produção de Varda como uma justaposição da relação indissociável da artista com imagens de si, de paisagens e de encontros. A forma que escolhe pintar este autorretrato – em um *vai-e-vem* narrativo – cria um fluxo de cinescrita como ondas que apagam um nome escrito na areia,

repetidamente. De certa maneira, Varda brinca com a possibilidade da simplicidade ser inexplicável e parte de escolhas estéticas parecem óbvias e até mesmo simples demais, mas, ao tentar estruturar este capítulo, as palavras não deram conta – o discurso não pareceu suficiente para os efeitos do real figurando sobre o referencial imagético da artista.

É possível que fiquemos tropeçando entre palavras ou que talvez poucas conclusões sejam tiradas aqui. Talvez o pensamento esteja além do alcance da palavra, e o real deslize, entre a ponta dos dedos, do discurso. Se existem tantas camadas, então, qual seria o caminho que faria possível a escrita do indescritível?



As camadas do real-imaginário

Frente ao inominável, a cineasta se coloca como uma ponte entre o que fica dito entre as entrelinhas e a necessidade de enfrentar a dificuldade de transpor em discurso as barreiras da ficção. A artista trabalha como uma equilibrista. Esta corda bamba entre realidade e ficção que é posta em cena em *As Praias de Agnès* é um exercício do pensamento da cineasta.¹⁴ Não à toa, na cena acima Varda nos conta seu desejo adolescente de fugir com o circo – como se essa verdade escapasse em forma de arte, professada em um sonho manifesto.

Este percurso narrativo que a cineasta faz é o que, de alguma maneira, leva o espectador a cair em armadilhas e entender o tom discursivo da obra como uma simples conversa. Ainda que seja, há um refinamento na montagem da obra que se vale destes desvios do entendimento do que é simples ou não para o espectador para criar este universo fictício em que Varda se propõe a desenhar a Agnès que se inscreve no mundo do simbólico a partir de seu nome, que exploramos no primeiro capítulo (p.9), e estabelece seu diálogo com o mundo a partir de um referencial iconográfico, conforme abordado no segundo capítulo (p.34).

Pensando desta forma, as imagens produzidas pela artista produzem efeito na ordem deste real-imaginário e agem como um ativo de transformação pela mediação do simbólico, o

¹⁴ O real é um dos três registros lacanianos este se relacionando com a impossibilidade da relação sexual. O real, neste sentido, se dá como algo inominável, de sentido inapreensível - aquilo que se dá em uma ordem do impossível de ser simbolizado. Já a realidade, a partir da compreensão de Lacan, é simbólico-imaginária e se coloca em uma construção de fantasia, fazendo contraponto ao real.

que permite que Varda reconstitua, aos olhos do espectador, seus sonhos e desejos a partir dos recursos disponíveis na montagem. Em resumo, o esforço deste trabalho é entender como a obra amarra os três registros lacanianos por meio de todo seu processo de criação e, neste capítulo, vamos finalizar este passeio analisando como a artista utiliza as figurações do real na obra como uma forma de manifestar o desejo de demonstrar sua multiplicidade de identidades em *As Praias de Agnès*.

O filme sintetiza a vida e obra da artista, colocando, sob a impermanência do traço da memória, novas significações de sua forma de jogar com a *documentira*. O deslocamento criativo destas pequenas digressões engendram o que há de vivo na obra e abrem espaço para esta desfronteira entre documentário e ficção, fazendo com que o filme possua diferentes camadas interpretativas.

Este entrecortar de imagens de arquivo, filmagens e fotografias que são sobrepostas em uma dança entre passado, presente e um vislumbre de futuro criam um referencial que só faz sentido em seu próprio universo. A artista parte de processos que parecem ser simples. A princípio, são espelhos na areia, um nome apagado pelo mar, um casal nu que reencena *Os Amantes* de Magritte, a filmagem de um mexilhão. Separadamente, não há um refinamento ou grande significado – é a montagem do filme que cria uma cadeia de significantes que se desdobra para além destas escolhas colocadas individualmente. É um jogo também que parte do individual para o coletivo, desta vez com as imagens trabalhadas em cena, que fazem com que a obra passe um tom descontraído e simples se analisado individualmente, mas que, ao todo, ganha corpo e complexidade. Assim como Varda se coloca nesta cadeia de afetos, como um sujeito mais complexo se vista em meio a outros.

Este capítulo se propõe a falar de que formas, a partir da montagem de seu filme, Agnès Varda acessa polos afetivos tão distintos como o desejo e a melancolia por meio da figuração do real. O universo imagético das praias é o espaço-tempo que permite a artista recriar esta verdade com textura de ficção e tecer novos destinos e corpos para suas memórias. Deste modo, se faz necessário mergulhar neste lugar governado por Eros e Tânatos e observar os espaços deixados pelos sons e silêncios deixados pelo interdito.

3.1 A escrita do desejo

As Praias de Agnès se situa em um campo em que o desejo que move a cineasta se manifesta como um desejo plural, fazendo com que a composição da peça se assemelhe a um quebra-cabeça. Neste espaço, Varda abre brechas para o espectador se embrenhar em seu imaginário e

participar destas estruturas fictícias de modo a interpretar a obra de acordo com seu próprio repertório. As cenas selecionadas ao longo deste capítulo operam em um íntimo e se colocam neste balanço entre interdito e transgressão.

Varda permite ao espectador, pela montagem e por suas escolhas de roteiro, acessar o que parece ser mais sagrado – e o faz em um tatear entre o erótico e a melancolia, de forma a criar esta atmosfera da qual é tão difícil falar. Ainda que o filme pareça ser repleto de escolhas descontraídas, é em sua simplicidade que se coloca o silêncio daquilo que não pode ser dito.

O erotismo é ao menos aquilo de que é difícil falar. Por razões que não são apenas convencionais, o erotismo é definido pelo segredo. Ele não pode ser público. Posso citar exemplos contrários, mas, de alguma maneira, a experiência erótica se situa fora da vida ordinária. No conjunto de nossa experiência, ela permanece essencialmente apartada da comunicação normal das emoções. Trata-se de um assunto interdito. Nada é interdito absolutamente, há sempre transgressões. Mas o interdito atua suficientemente para que, no conjunto, eu possa dizer que o erotismo, sendo talvez a emoção mais intensa, na medida em que nossa existência está presente em nós sob forma de linguagem (de discurso), o erotismo existe para nós como se não existisse. (Bataille, 2021, pp. 278-279).

Pensando que para Bataille a relação do gozo com o interdito fala sobre o limite daquilo que é permitido, como se o gozo estivesse no lugar daquilo que ultrapassasse as normas da razão e sistemas de controle, algumas escolhas do filme podem ser lidas neste campo de tensão. O gozo fica nesta posição de quebra de paradigmas, já o interdito é aquilo que tenta controlar o impulso transgressor. Desta forma, transgressão e interdito são o que, organizados, definem a vida social.

Estas transgressões são percebidas na obra a partir das escolhas estéticas que a artista faz não somente nos objetos que escolhe retratar para reencenar sua vida, mas na forma de fazê-lo. Ao transformar o filme em uma experiência reflexiva, Varda escreve em luz estes não-ditos, como figurações do real que implicam em um paradoxo constituinte que retorce a realidade através do tempo e dos corpos que coloca em cena.

O tempo da obra dita a forma da composição de *As Praias de Agnès*, há uma sobreposição que ali acontece: o da voz, o da imagem, o dos sons que na imagem orbitam e o próprio tempo do espectador. A desintegração do tempo linear a partir de uma adição da complexidade narrativa à montagem cinematográfica é o que Deleuze apresenta como a imagem-tempo (2018), sendo esta também uma forma de transgredir a ordem cronológica natural esperada de uma narrativa.

A condução da obra, movida pelos interesses subjetivos da cineasta, distorce então a percepção temporal e abre um campo de criação de realidades fictícias, dialogando com a *persona* que Varda cria para se comunicar com o espectador a partir de sua arte. É pelo estatuto

da imagem-tempo que *As Praias de Agnès* é um filme que mistura técnicas e estilos de imagens em sua montagem.

A imagem-tempo direta é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas precisava-se do cinema moderno para dar corpo a esse fantasma. Essa imagem é virtual, em composição à atualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe a atual, não se opõe a real, muito pelo contrário. Dirão ainda que essa imagem-tempo pressupõe a montagem, tal como a representação indireta que a pressupunha. Mas a montagem mudou de sentido, ganhou nova função: em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, extrai desta as conexões de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. (Deleuze, 2018, p. 68).

O que o autor propõe é que a montagem confere a imagem autonomia em relação ao movimento, não mais tendo uma relação de subordinação, já que a montagem é uma das principais ferramentas que possibilita a criação de significado no cinema pós-moderno. Esta forma de organizar as imagens por justaposição, sobrepondo tempos e movimentos sem buscar uma fluidez de padrão narrativo é o que faz com que a imagem-tempo permita que Agnès Varda crie novos padrões e associações entre passado e presente, de modo com que seu fluxo de pensamento desafie e transgrida a convenção narrativa por meio da imagem e da palavra.

A palavra que pinta a tela compõe uma dinâmica entre o corpo do passado e do presente, que se relaciona simultaneamente com o desejo sexual e a morte. Estes registros em cena fazem parte do esforço da cineasta reencenar suas memórias a partir de outras imagens, o que diz respeito a maneira que Varda elege apresentar seus afetos para o espectador. É nesta experiência de subjetividade narrativa que a cineasta leva o espectador a ilha de Noirmoutier diversas vezes ao longo da obra e passeia, à beira-mar, por diversos afetos, os quais vamos explorar abaixo.



A ilha de Noirmoutier

A ilha de Noirmoutier é um cenário que se repete ao longo da obra. A memória sensível que orbita a paisagem parece, ao menos, ser diferente – assim como todas as cenas que registra algum tipo de lembrança do marido, Jacques Demy. Vemos uma imagem de arquivo do casal andando pela praia, ao passo que Varda conta um pouco da relação dos dois com a ilha. Sua

voz documenta cada detalhe, acompanhada do som de gaivotas e da trilha de uma música clássica.

Neste processo de transformar o roteiro em montagem, Varda reconstrói os arcos pulsionais que a levaram até as praias e se insere como parte integral neste trecho de seu filme. Ainda que, nos diga interpretar um papel em um documentário sobre si mesma, Agnès Varda ainda abre brechas para que o espectador conheça partes de um íntimo que deseja revelar.

A cineasta, então, mostra imagens alternadas. São imagens de arquivo e recentes, entre filmagens e fotografias. A cena transita para o que parece ser voltado para o cultivo de ostras, uma especialidade da ilha. Se dá um jogo de palavras “que linda ostra, que lindo mexilhão, que linda onda, a *Nouvelle Vague*”.¹⁵ Esta é uma forma que o filme transita entre erotismo e arte, dois campos análogos, de maneira entrecortada por meio da inserção do gato *Guillaume-en-Égypte*, na voz de Chris Marker.



Transformar a perda em arte

A temporalidade das imagens lançadas em tela entrega a existência de um vácuo que dança entre a angústia trazida pelo luto e um desejo latente, o desejo da artista de transformar seu luto naquilo que sempre soube fazer: cinema. O moinho abandonado, luvas emborrachadas, uma *linda ostra* – afrodisíaca. São significantes que compõe um mural criativo para que a cineasta pinte um quadro da forma que se conecta com a arte do cinema e a utiliza para assimilar suas próprias memórias e identidade por meio da sublimação.

¹⁵ “*La belle huître, la belle moule, la belle vague, la Nouvelle Vague*”. Em francês, há um jogo de palavras com a palavra *vague* (onda) e *Nouvelle Vague*.

A arte que emerge de Varda enquanto realizadora e mulher não se manifesta apenas por estes significantes de seu desejo, mas – e principalmente – do vazio. Circundando este vazio que escapa à palavra, Varda aborda a imagem da onda que se quebra na praia, repetidamente, como uma marcação temporal. A sobreposição de tempos na imagem deixa algo escapar. É o vazio de *das Ding* que escancara o cosmo em que a imagem que enche a tela só faz sentido em si própria, orbitando em um universo contemplativo de referenciais particulares da obra, dos quais apenas a artista poderia se valer para criar este panorama afetivo em relação a Demy e ao cinema.

O tempo da natureza, presente ao longo de toda a obra, se repete infinitamente e se coloca em relação ao tempo das imagens e do corpo da artista. Essa relação entre tempos parece ser fundamental para a composição do filme acontecer, já que coloca em jogo a praia como o plano do tempo eterno em contraponto com o corpo que marca um tempo que passa de forma mais implacável.¹⁶



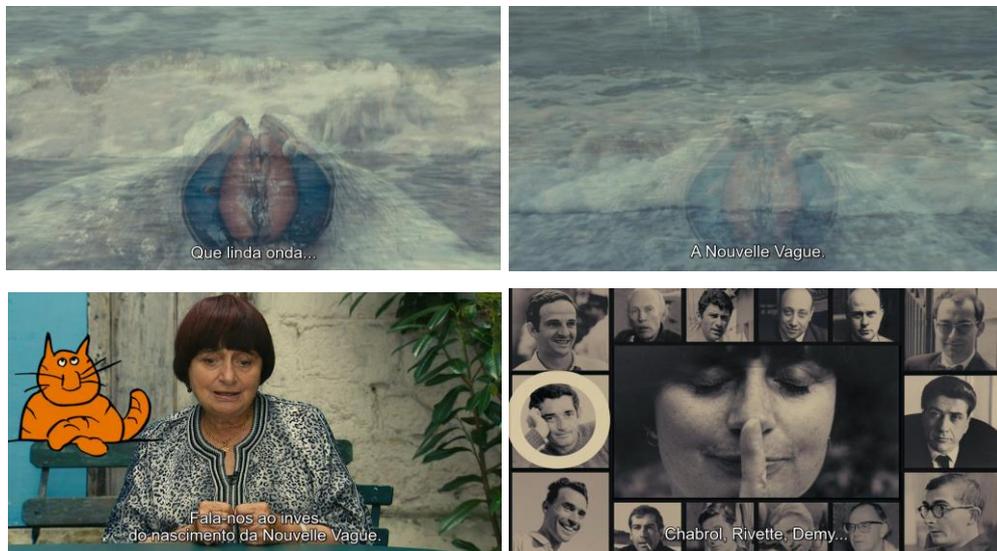
Os tempos da imagem

A fotografia de um mexilhão, que se assemelha a uma vulva, sobreposta a filmagem das ondas quebrando na praia de maneira a simular uma ejaculação feminina enche a tela. O som salgado das ondas coloca o espectador em um pequeno transe. É uma cena que acompanha um tom particular e, que acontece em um tempo próprio, de certa forma. A sequência tenta enganar o espectador desatento, que pode pensar que esta é uma imagem só. A ilusão da cena favorece o plano visto que a imagem se dá em um campo daquilo que não se diz, então a cineasta utiliza a ilusão do olhar para que de certa forma consiga transgredir esta organização de imagens e propor um novo padrão narrativo ao público.

¹⁶ Neste sentido, a praia (ou a natureza) pode ser lida como o tempo de Kairós e o corpo como o tempo de Khronos. Para os gregos antigos, Kairós simbolizava o tempo do “momento oportuno” e não necessariamente apresentava uma sequência linear, priorizando a qualidade do tempo e o plano infinito. Em certo momento, os cristãos o adotaram como o tempo de Deus. Já Khronos é o tempo cronológico, linear. O tempo que marca o acontecimento das coisas e assim como o Deus da mitologia, que comeu seus filhos, é cruel e impiedoso.

Pela transgressão dos interditos, triunfa o desejo (Bataille, 2021). Não há abismo entre a santidade e o erotismo. A imagem desvela a opacidade do véu que esconde o objeto olhar – o desejo manifesto na poética feminina se dá pela criação de um sujeito que assume uma nova relação com a ordem simbólica do mundo.

Neste espaço, a obra parece desenhar um panorama afetivo para uma relação com uma natureza que se entranha no sujeito, como se dele fosse parte mais indissociável. Em uma comunhão de tempos e jogos de imagens, o que Varda coloca em fluxo é o discurso da memória. Seja esta memória fictícia ou reinventada, a cineasta se embrenha nos espaços da imagem, da natureza e, da espuma da onda que quebra, a arte renasce.



O real da arte

Após 26 segundos de cena Chris Marker traz o espectador de volta, em um estalo, para falar da *Nouvelle Vague*. A condução deste arco pulsional transita entre a poética da sexualidade explícita de quem viveu um grande amor e de outro polo erótico: a arte. O corte da cena vem de forma brusca, transitando entre o luto e arte, como se indissociáveis fossem Demy e o cinema no universo de Varda.

Ao retomar a formulação freudiana escrita em *Totem e Tabu*, na qual Freud diz que “um caso de histeria é uma caricatura de uma obra de arte” (op. cit.), Lacan (1998) pensa que a arte é uma tentativa de circundar a Coisa em um estado centrado no objeto, ou seja, expondo o vazio de outro objeto que é colocado neste lugar. O que parece é que a tentativa de Varda ao fazer este corte com a inserção de Marker é exatamente indicar o vazio do luto a partir da arte, ao falar da *Nouvelle Vague*. É uma tentativa de relacionar dois campos que, para a cineasta, sempre

caminharam lado a lado de forma a construir uma estrutura narrativa de caráter opaco, indescritível.

Em complemento a esta ideia, Bataille relaciona o erotismo e a morte como uma tentativa de sobreviver à descontinuidade, em um desejo de aprovação mesmo na morte. A arte, sobretudo a poesia, vem como uma forma de relacionar este desejo de continuidade. Entre Eros e Tântatos, Varda presta uma homenagem a dois campos afetivos costurando vida e morte em suas escolhas estéticas, no esforço de sublimar a perda e transformar em algo que fique para além da materialidade do corpo.



O real do corpo

Dentro deste mesmo panorama, vemos a cineasta passear por um mercado de pulgas. Alguns objetos antigos chamam sua atenção. As mãos, envelhecidas pelo tempo, passeiam por fichas de filmes e cineastas. Varda encontra uma ficha de seu filme *Documentira* e outra do marido Jacques Demy, ela diz “antes de sermos fichas de cinema com cabeças em cartões, fomos seres de carne e osso, amantes, como os de Magritte”. Esta reflexão leva o espectador a um íntimo recontado – que corpos são estes que ela mostra ou que, ao menos, gostaria de mostrar? O de seu marido, que já não é vivo, e o seu, envelhecido pelas marcas do tempo, são corpos que marcam uma temporalidade e são castigados pela “descontinuidade dos corpos” que Bataille nos diz.¹⁷

Esta forma da cineasta pensar nos amantes de Magritte como um referencial de corpo é interessante, já que estes também não são um referencial de carne e osso. Quando Bataille fala desta necessidade de buscar uma continuidade dos corpos, da vida em pares, é de certa forma também mais fácil pensar assim a partir da arte. Os corpos que estão pintados na tela não

¹⁷ Em sua obra *O Erotismo* (2021), o autor fala do abismo que há entre os seres posto que existe a descontinuidade da vida. Frente a morte, os seres buscam se afastar da nostalgia causada pela continuidade perdida. A insignificância é assustadora, e este abismo vertiginoso – a morte – pode fascinar. “Esse abismo se situa, por exemplo, entre você que me escuta e eu que lhe falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma diferença primeira. Se você morrer, não sou eu que morro. Somos, você e eu, seres descontínuos” (Ibid., p.37).

morrem e são, para sempre, um par e Varda faz questão de transformá-los em amantes de carne e osso, nus.

Este registro do tempo é permeado de diferentes formas pela obra, seja pela paisagem ou pela forma que as imagens se colocam aos olhos do espectador. É deste modo que a realizadora encontra um meio de expressar o envelhecimento de seu próprio corpo e manifestar desejos em um passeio entre corpos passado-e-presente. Varda desenha uma alternativa aos próprios caminhos de uma velha roliça e tagarela, lançando mão de um vasto referencial artístico para engendrar novos significantes a sua própria ficção.



Como amantes de Magritte

“Fomos seres de carne e osso, amantes, como os de Magritte”. A reencenação da obra de Magritte com corpos jovens, corpos que já foram antes o que a cineasta observa nas fichas de cartão é um exercício reflexivo. Nesta busca por memórias do passado em uma cena reconstituída, a arte é uma alternativa para criar um caminho por meio da teatralidade.

Os atores estão nus, caminhando para trás, movimento que acontece de forma repetitiva ao longo da obra, conforme abordamos no segundo capítulo (p.41). Como se o desejo de retornar ao passado escapasse pelas beiradas, há também uma perda neste caminhar. Não são os corpos de Varda ou Demy que estão ali, mas representações dos amantes que um dia foram. A ereção que se faz presente em cena enuncia também uma falta.

Este corpo que permite, a partir da experiência artística, contornar o vazio do real. É o gozo impossível, indescritível. Nesta colocação “o vazio não tem somente uma função espacial, mas também simbólica. Ele é da ordem do real, e a arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente esse real. Ele está entre o real e o significante” (Regnault, 2001, p.30). O que

fica entre o corpo documental e o corpo ficcional é a possibilidade de reinventar a obra e criar multiplicidades de identidades para Varda. Desde um nome apagado na areia, a passagem do simbólico para o real é circundada pela estrutura imagética da artista, que parte da arte como meio para a realização da obra.

Desta forma, a arte revela o furo da Coisa, deixando para o espectador algo enigmático ao redor da obra. Isto quer dizer que a obra de arte, neste caso *As Praias de Agnès*, se coloca para seu admirador como representação de uma ficção. Os atores, que emprestam seu corpo real para que o discurso da teatralidade do filme de Varda se coloque na tela, também emprestam seu imaginário como veículo, fazendo com que o discurso do Outro tome função de verdade. Ao analisar a leitura da arte aos olhos da psicanálise, Regnault (2001) circunda três campos de observação principais: a pintura, a poesia e o teatro. Entendendo a estrutura de *As Praias de Agnès* como estruturalmente teatralizada, utilizamos acima os conceitos aplicados ao teatro de forma que o autor entende que os atores que participam da peça também são veículos que dialogam com o discurso do Outro. Neste jogo, o Outro colocado em cena é o discurso das memórias reencenadas de Varda – o corpo do desejo, seu corpo jovem e o corpo de Demy vivo.

O teatro personifica o discurso do Outro, seja sob a forma do personagem, seja porque o ator enuncia o discurso de um outro, o autor. A representação, diz ele, acrescenta ao teatro algo além de tornar o real o fato de que a verdade nele se apresenta sob a forma de uma ficção, o que em Hamlet o teatro dentro do teatro torna ainda mais evidente, ao tematizar a verdade como ficção. (Id., p. 32).

Em paralelo ao trecho utilizado, *As Praias de Agnès* também é um filme que se vale do metacinema como recurso discursivo, o que faz com que a teatralização de suas lembranças e desejos tomem o tempo e o espaço que ocupam outra forma e dimensão, distorcendo-os. Para que os amantes da cineasta possam se tornar amantes de carne e osso, emergindo do quadro de Magritte, foi preciso que seu desejo fosse colocado em cena, fazendo com que vivessem os corpos dos amantes, da vida e do cinema, Varda e Demy.



Tempo-espaço do desejo

A cena transita, então, para uma sequência de imagens de arquivo do quintal da casa do casal retratada pela jornalista e atriz Michèle Manceaux. De modo mais documental, se mostra o cinema vivo em todos os cantos da casa. Novamente, o filme faz um balanço entre o corpo e o cinema, demonstrando esta intersecção entre estes campos afetivos na vida da cineasta.

É como se dissesse que o cinema é parte integral de sua vida. Em uma obra que brinca com o autorretrato e fica em uma fronteira com a autoficção, Agnès Varda se permite dizer *eu* de diversas formas ao longo da obra. O desejo de inscrever-se em cena pinta um quadro que a coloca não somente como protagonista da obra, mas também como realizadora, mulher e ser desejante, que reivindica o poder da escrita de si tecendo imagens entre os tempos.

3.2 O grão de areia

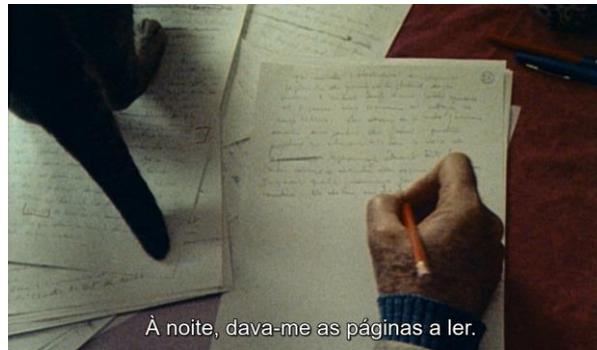
A montagem em *As Praias de Agnès* demarca o espaço que Varda cria para narrar a obra de forma a conversar com o espectador. Como se fosse prosa, a cineasta faz um movimento de passar por polos afetivos antagônicos e na voz desta personagem descontraída, quase descompromissada com as próprias memórias, é capaz de contar sua experiência pessoal com o luto de maneira poética – transformando-a em uma colagem de imagens e sons que se sobrepõe com o estatuto do tempo em cena.

Dentro deste contexto, Varda mobiliza a narrativa a partir do encontro. É anunciado desde o princípio que a artista se interessa mais pelo outro do que por si mesma, fazendo com que a obra seja também movida por este questionamento constante do encontro com o tempo e o espaço se desdobrando em imagens. A narradora que nos fala configura o andamento do filme como a experiência da subjetividade a partir de algo que já existiu em um lampejo de memória.

É neste espaço que a melancolia encontra terreno fértil para operar dentro dos modos de existência da produção de Agnès Varda. É um outro campo de erotismo, que encara a morte – e se fascina pela descontinuidade dos corpos como motor para mobilizar a produção, transformando o discurso em imagem. Ao inserir lembranças sobre a morte do marido e o processo de feitura de *Jacquot de Nantes* (1991), a cineasta faz uma espécie de meditação sobre luto, ainda em vida e também após a morte.

A partir de um esquema, podemos pensar que a artista se utiliza de recursos do simbólico (o discurso, o roteiro) para construir o objeto de sublimação (obra de arte, filme) de forma imaginária (o cinema) para explicitar a falta que vem do campo do real (a morte). Desta forma, a arte traz à tona o furo da Coisa, explicitando a falta, a melancolia que a morte traz.

Conforme falamos anteriormente sobre a sublimação (p.70), o vazio é da ordem do real, mas é conjugado a partir dos três registros, real, imaginário e simbólico no campo do inconsciente.



O processo de montagem de *Jacquot de Nantes*

Pensando na morte como esta falta explícita do real, há uma quebra da personagem que se coloca no início do filme. A ruptura com a senhora tagarela pode parecer inesperada se o espectador não tinha familiaridade com *Jacquot de Nantes* anteriormente. Estes trânsitos de identidade que Agnès Varda faz ao longo de *As Praias de Agnès* falam também sobre a maneira que a artista constrói a obra e dos recursos que lança mão para fazer isto, o que a transporta para um novo espaço-tempo ao falar da morte de Jacques Demy.

Não que anteriormente o filme não oferecesse momentos em que a cineasta se colocasse neste lugar próximo ao espectador, já que no capítulo anterior abordamos como a mudança de janelas é exatamente a forma que usa para se aproximar de seu espectador e ampliar o que “podemos ver” ao passo que a obra se desenvolve (p.46), mas a melancolia a coloca em uma posição de vulnerabilidade que é mais simples de acessar.

Jacquot de Nantes, não à toa, é escrito em conjunto com Demy. O filme sobre um garotinho que sonhava em ser cineasta é um sopro de vida em meio a morte iminente de Jacques. As lembranças escritas do marido são ficcionalizadas por Varda, que traça um paralelo entre sua vida e obra em uma produção que aborda um universo imaginário, e se aproxima da esfera erótica. A voz da cineasta fundida ao som das ondas. Os detalhes da pele, dos cabelos e dos olhos de Demy. O grão de areia que escorre entre os dedos. A praia é o pano de fundo que dá o tom para a obra instaurar a ficção na realidade.

A descrição do processo de produção de *Jacquot de Nantes* em *As Praias de Agnès* é contada de forma a entrelaçar a forma que a artista relaciona seu amor por Demy e pelo cinema. Amar Demy foi também amar o cinema. Então, a realização deste filme não é, por si só, trivial e conta com mais minúcia, cuidado. Conta com desenrolar em imagens a memória escrita de um marido ainda vivo, a morrer.



O registro da morte

O filme é uma sobreposição entre realidade e ficção, dando espaço também a registros dos últimos momentos de Demy. As imagens parecem se esforçar em guardar o máximo de Jacques na memória, como se o tempo da filmagem fosse uma preciosa manifestação da vida que se esvai aos poucos. A obra, todavia, não coloca isto como ponto central de nenhuma maneira, mas sim se aproveita destes registros para manter Jacques Demy eternizado em imagens.

O corpo se torna, então, veículo da memória e inscreve a história de seu próprio dono novamente. Nesta instância, há uma forma de tatear o tempo também: o tempo da vida e o tempo da morte. A imagem de Jacques guarda em si aquilo que falamos anteriormente (p.64), o estatuto do tempo desde o tempo da memória do artista ao tempo da montagem da versão final do filme, quando Jacques já não vivia mais. É neste momento que, fazendo menção a imagem-tempo de Deleuze, “duas pessoas se conhecem, mas já se conheciam e não se conhecem ainda” (op. cit., p.149). Isto quer dizer que passado, presente e futuro se retorcem no modo de construir a obra, pensando que Agnès Varda é uma artista que se vale da imagem-lembrança como recurso narrativo de *Jacquot de Nantes* e *As Praias de Agnès*.¹⁸

¹⁸ A imagem-lembrança, segundo Deleuze, é o que acontece nas pontas de presente e lençóis de passado. Para o autor, a memória existe no vácuo da antecipação e no desmembramento daquilo que é a atualidade, de maneira que não há sucessão entre passado, presente e futuro. Os acontecimentos são enrolados, simultâneos, há uma instância de tempo que acontece dentro de outros tempos, o que faz com que a vida seja inexplicável, única. Estes tempos se desmentem, se apagam, se retorcem, fazendo com que a vida não seja uma sucessão de acontecimentos e sim um desdobramento de memórias que se dão no plano real-imaginário. “Na bela fórmula de Santo Agostinho, há um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis. Do afeto ao tempo: descobrimos um tempo interior ao acontecimento, que é feito de simultaneidade dos três presentes implicados, dessas pontas de presente desatualizadas. É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes. Um acidente vai acontecer, acontece e aconteceu; mas também é ao mesmo tempo que ele vai ocorrer, já ocorreu, está ocorrendo; de modo que, devendo ocorrer, ele não ocorreu, e, ocorrendo, não ocorrerá... etc.” (pp.148-149).



Os fios de cabelo tecendo os fios da memória

No vácuo do tempo da filmagem, o recurso de utilizar o plano detalhe apreende cada centímetro do corpo de Jacques. Varda se lança mão de repetir as mesmíssimas imagens utilizadas em *Jacquot de Nantes* em *As Praias de Agnès*. Diz a artista, em entrevista para Andrea Meyer (2009), que a escolha de suas imagens de arquivo para compor a sessão em que fala de Demy em *As Praias* não foi intencional e que o acaso a levou a escolher os mesmos cortes utilizados em *Jacquot de Nantes*. Coincidência ou não, a cineasta se emociona quando o fato é trazido na entrevista.

Quando filmo, tento ser instintiva. Seguir minha intuição – essa é uma palavra? Seguir uma conexão, uma associação de ideias e imagens. E uma coisa leva a outra. Mas, quando estou na ilha de edição, sou rígida, metódica. Mas quando ele me disse isso [*que havia escolhido as mesmas imagens*], eu não havia pensado nisso. [...] Então eu pensei: que bom que eu trabalho seguindo minha intuição. Porque se eu houvesse estruturado estas imagens, não teria gostado tanto. Eu entendi que isto é ser uma artista, trabalhar seguindo a intuição. (Varda, 2009, p.200-201, tradução nossa).

A intuição que guia a artista no momento da filmagem traz também lampejos durante o processo de filmagem. Trabalhar a imagem e os efeitos produzidos no registro do real permitem que Agnès Varda se valha de momentos como este. Quando sua voz enche a tela e diz “Jacques morrendo, mas Jacques ainda vivo” é como nos conta o que abordamos em nosso segundo capítulo (p.34). A cineasta vive da arte das imagens e seu pensamento reflexivo se dá por meio do efeito discursivo que o cinema tem sob seu mundo e suas memórias, sendo guiada por encontros e afetos.

Neste caso, a artista não refreia o processo natural de passar pela melancolia em um filme que transita entre emoções. O que nos mostra é que as praias que guiam seu movimento criativo não são iguais – assim como as imagens que estão ali em jogo. Entre o arquivo fílmico e o arquivo pessoal, não existe uma hierarquia entre verdade e mentira. É o *documentiroso* que entra em cena e abre espaço para a dança entre real e imaginário dada pela obra.¹⁹ Neste espaço

¹⁹ O *documentiroso* se refere ao filme *Documenteur* (1985), realizado por Agnès Varda, que em português foi traduzido como *Documentira*. A obra é um dos filmes de ficção da cineasta, mas é filmado como se fosse um documentário, trabalhando esta desfronteira entre documentário e ficção que permeia a obra da artista. Isto se

crystalino, de paisagens sobrepostas e narrações que se colocam vezes como documental vezes como poesia, o tempo se encapsula no que parece ser algo que fica entre a alucinação e o sonho.

Para Deleuze (2018, p.190), ao levar a em consideração a história do pensamento, o tempo sempre colocou a noção de verdade em crise. Então a narração pode, portanto, aspirar à verdade para de certo modo se fazer falsificante. Levando em consideração como Agnès Varda utiliza os recursos narrativos e comprime o próprio estatuto do tempo para conceber seu modo de descrever suas memórias, é possível procurar nos pequenos momentos de desconexão da montagem respiros para a performance da ficção. Desta forma, a cineasta utiliza este fluxo de vai-e-vem da obra para beneficiar seu próprio discurso, assim como o fez em *Jacquot de Nantes*. Quanto mais filmava Jacques, quanto mais escrevia Jacques, mais sua memória e seu corpo mantinha vivos, mesmo que de forma imaginária.

É o que Susan Sontag diz quando propõe que “toda fotografia é um *memento mori*” (2004, p.14), no sentido que o ato fotográfico por si só é participar da mortalidade de uma foto ou uma pessoa. Por extensão, o cinema também se relaciona com a morte no sentido de apreender a vida, congelando um momento, neste testemunho da “dissolução implacável do tempo” (Ibid.). De certo modo, o cinema ainda se coloca de maneira privilegiada por conter a ilusão de movimento como um de seus princípios, o que traz ainda mais esta sensação de vida para o registro.

Ainda que *As Praias de Agnès* seja um filme que a todo tempo se proponha como anti-ilusionista e *Jacquot de Nantes* se coloque nesta mesma linha, dado que a cena inaugural e final são exatamente compostas por Demy encarando diretamente o espectador, este aspecto de apreensão da vida pela fotografia – e, conseqüentemente, pelo cinematógrafo – é uma forma alternativa que a cineasta encontra para manifestar o discurso da memória de Jacques por meio dos recursos oferecidos justamente pela arte que os colocava em maior conexão: o cinema.

Em contraponto, Sontag coloca que a fotografia é privilegiada em relação as imagens em movimento dado que cada momento capturado é único, por não poder encadear um fluxo específico de ideias ou precedentes morais. A interpretação é ainda mais aberta que quando colocada em relação a imagens em movimento. Deste modo, é interessante pensar na

conecta diretamente com o que Gilles Deleuze explora no capítulo As potências do falso, em A imagem-tempo (2018), trazendo como exemplo, inclusive esta obra em específico. Quando o filósofo fala sobre uma conexão entre real e imaginário, é pensando que a imagem atual e imagem virtual coincidem, mesmo que sejam distintas e operem em regimes diferentes. “Em uma descrição orgânica, o real suposto é reconhecido por sua continuidade, até mesmo interrompida, pelos *raccords* que a restabelecem, pelas leis que determinam as sucessões, as simultaneidades, as permanências: é um regime de correlações localizáveis, de encadeamentos atuais, concatenações legais, causais e lógicas. É certo que esse regime inclui o irreal, a lembrança, o sonho, o imaginário, mas por oposição. O imaginário, com efeito, aparecerá na forma do capricho e da descontinuidade, cada imagem estando despreendida da outra, na qual ela se transforma” (Deleuze, 2018, p.186).

iconografia do mistério da morte que é colocada no cinema de Varda, que também é, a seu modo, subjetivo. A forma que a artista escolhe trabalhar as imagens é em um fluxo de pensamento livre, para que seu espectador trabalhe a partir de seu próprio referencial e seja guiado pelo tempo da memória e do corpo que se desfaz através da imagem, como os grãos de areia que escorrem entre os dedos de Jacques Demy.



A vida escapa entre os dedos, como grãos de areia

O início de *Jacquot de Nantes* se dá por uma cena lenta, não no sentido de arrastada, mas uma cena que toma seu tempo. O tempo de Demy é valioso e a artista parece apreciar cada segundo em tela. Cada milímetro do corpo do marido, deitado na areia, é tratado como um tesouro que encadeia memórias que a cineasta nunca viveu. Memórias estas que a realizadora faz um esforço absoluto de honrar e retratar como se fossem suas.

O som das ondas enche a tela, ao passo que uma música clássica entra em cena. As ondas cessam e vemos apenas a imagem de Jacques, que passa a mão na areia ao som da música clássica. Um de seus quadros, de uma mulher nua, é filmado enquanto Varda recita *Varanda*, de Charles Baudelaire.²⁰ A areia é um marcador temporal e, ao passo que o grão escorre entre os dedos, é como se a vida escapasse um pouco também. Desta forma, a cineasta traz novamente a natureza como parte integral não somente do processo criativo, mas também de assimilação de significar a morte por meio da arte.

Há um certo erotismo na forma em que a morte perpassa a obra da artista, em uma expressão subjetiva da melancolia em que o gesto se traduz em poesia. O toque dos dedos na areia fina, que escorre pouco a pouco com o contato do vento, intercalado a voz da artista que fala sobre beijos infinitos. As ferramentas que Varda utiliza para construir sua narrativa fílmica são muito entrelaçadas entre *As Praias de Agnès* e *Jacquot de Nantes*, como se as memórias do

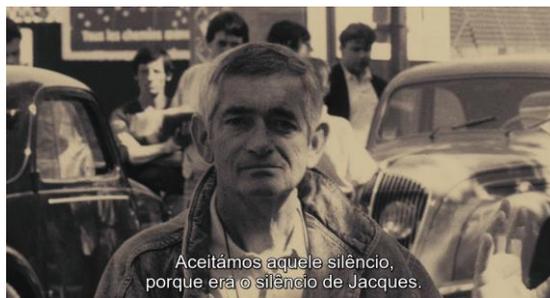
²⁰ “Juras de amor, perfumes, beijos infinitos,
De um fundo abismo onde não chegam nossas sondas
Voltareis, como o sol retorna aos céus benditos
Depois de mergulhar nas mais profundas ondas?
- Juras de amor, perfumes, beijos infinitos!”

marido já falecido e as suas próprias só pudessem ser contadas pelo fluxo entre passado e presente da imagem-tempo cinematográfica. É neste ir e vir que a realizadora busca uma forma de eternizar o vivido, mesmo que este vivido reescrito e reencenado, como se o esforço poético da cineasta fosse manter os corpos dos dois artistas eternos, contínuos e, acima de tudo, juntos pela forma que escolhe construir duas narrativas sobre memória e tempo tão indistintamente.

A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. É o mar partido com o sol. (Bataille, 2021, p.48).

Assim, os grãos de areia tomam a dimensão da perda como aspecto fundamental do erotismo dos corpos, que buscam se encontrar contínuos. A praia parece tomar um aspecto mais denso quando neste panorama, fazendo parte do corpo de Demy e, como veremos mais à frente, de Varda também. É um efeito, uma figuração do real, que permite a expressão do corpo por meio do espaço-tempo que o casal dividiu ao longo da vida.

Ao trazer os trechos do filme para a montagem de *As Praias de Agnès*, a cineasta reencena esta tentativa de manter vivas as lembranças escritas de memórias que nunca visitou. É uma forma de desafiar o tempo, de suprimir o passado e poder recontar a história de Jacques por uma perspectiva que, na época, era dita apenas pelos silêncios. A doença de Demy, estigmatizada, era outro interdito naquele tempo e não foi abordada em *Jacquot de Nantes*.



Jacques e o silêncio na obra

A montagem de *As Praias de Agnès* permite que a cineasta escreva uma outra melancolia, a da viúva. A viúva que viu seu marido morrer em silêncio em uma sociedade que não entendia uma doença que era pouco falada, visto que “o objeto angustiante que é para um homem o cadáver de outro homem. Para cada um daqueles que fascina, o cadáver é a imagem de seu destino” (Bataille, 2021, p.68). Neste movimento, poder trazer Jacques de volta às telas e falar sobre sua batalha contra a AIDS é uma forma de honrar sua memória e seu corpo. É uma forma de fazê-lo um viver mais um pouco, mais uma vez.

À época, o silêncio era um pacto entre os realizadores da obra. “Porque era o silêncio de Jacques”. No cinema autoral de Varda, que a voz ocupa um espaço tão significativo, se faz ainda mais significativo abrir espaço para o silêncio operar e estabelecer relação com a escrita como exercício do pensamento da cineasta. Neste lugar, o silêncio tem função de preencher a costura afetiva que circunda a passagem do tempo pois o filme se faz para além das telas. É na escrita, nas filmagens, na montagem e em seus respiros que a obra ganha corpo para projetar em imagens um memorial de passagem pela morte.

Assim, Varda encontra em *As Praias de Agnès* um quadro em branco para escrever sua experiência de assimilação do luto, anos depois. O tempo impregna a forma que a cineasta narra a história e as memórias vem, novamente, em gesto. Desta vez, não são os gestos de Demy que estão em cena, mas os seus próprios, que tem densidade o suficiente pra acompanhar o fluxo melancólico que a narrativa pede. A artista mostra o quanto a voz, o objeto voz, tem corpo não somente em *As Praias de Agnès*, mas também em *Jacquot de Nantes* – em seu encadeamento entre passado e presente desta elaboração do luto.



“Duas pequenas ondas para eu me afogar”

Ao mesmo passo que a artista silencia quando necessário, a voz também se faz presente na obra como elemento narrativo. A projeção da voz é um elemento de autoconsciência formal e ocupação do espaço, como uma forma de colocar-se em cena e dirigir-se ao espectador sem necessariamente estar de corpo físico presente. Diferentemente de *As Praias de Agnès*, que a artista de fato é parte integral da obra, em *Jacquot de Nantes* só sentimos sua voz encher a tela como uma textura de vida nos comentários *off* e intervenções que faz durante o filme.

Faz-se importante marcar a diferença das duas produções da diretora e como ambas se costumam no modo que Varda diz *eu* por meio da arte. *Jacquot de Nantes* traz um aspecto sensível da voz que narra o filme, como o desejo de quem quisesse participar daquelas memórias que conta. As inflexões que traz na voz apontam a marcação temporal da época que o filme foi realizado.

A cena final do filme verte poesia em tela. Assim como de início, vemos Demy na praia e ouvimos as ondas, mas desta vez não é a música clássica que nos inunda os ouvidos. Varda canta livremente, como uma canção de ninar, o poema *Sables mouvants* de Jacques Prévert. *Sables mouvants*, em português, significa areia movediça. A areia molhada, que encontra as ondas quebrando no mar, faz afundar o dedão do pé da criança que brinca na praia. Os grãos de areia escorrendo entre os dedos marcando o tempo que acaba, o corpo afunda – como areia movediça. A forma de costurar a palavra ao referencial imagético de Varda fala não mais de uma praia como memória pictórica, mas como fotografias interiores que tem de si, de Demy naquele momento. Afundando na areia movediça.

Demônios e prodígios, ventos e marés
 Ao longe, o mar já se retirou
 E tu, como uma alga docemente acariciada pelo vento
 Nas areias de suas cama, se agita, sonhando
 Demônios e prodígios, ventos e marés
 Ao longe, o mar já se retirou
 Mas nos teus olhos entreabertos,
 Ficaram duas pequenas ondas
 Demônios e prodígios, ventos e marés
 Duas pequenas lágrimas
 Duas pequenas ondas, para eu me afogar.²¹

Varda se permite deixar afundar e permite que o espectador afunde nesta areia movediça do luto também. A natureza aparece, mais uma vez, como o pano de fundo para a artista conjugar seus pensamentos ao redor de afetos complexos como a melancolia. Utilizando referências poéticas, como o poema de Jacques Prévert, obras como *As Praias de Agnès* e *Jacquot de Nantes* ganham uma corporeidade no sentido de colocar o cinema como uma arte que entrelaça outras artes, como a poesia e a música – a palavra cantada por Varda que enche os ouvidos do espectador e toma forma de música, de maneira que o som tome este aspecto de signo da representação da linguagem (Regnault, 2001, p.24).

Assim a artista consegue tecer os fios da memória de ambas as obras na malha do tempo, fazendo com que as lembranças de sua vida sejam também as que um dia foram as lembranças

²¹ Démons et merveilles, vents et marées
 Au loin déjà la mer s'est retirée
 Et toi, comme une algue doucement caressée par le vent
 Dans les sables du lit tu remues en rêvant
 Démons et merveilles, vents et marées
 Au loin déjà la mer s'est retirée
 Mais dans tes yeux entrouverts,
 Deux petites vagues sont restées
 Démons et merveilles, vents et marées
 Deux petites vagues pour me noyer.

do pequeno Jacquot e de Jacques, o cineasta. Este encadeamento de outras artes para assimilar a experiência do luto ao longo dos anos que separam *As Praias de Agnès* e *Jacquot de Nantes* é essencial para que a artista seja capaz de reviver a experiência da melancolia, anos depois, por outro panorama. A viúva, que não mais realiza o sentimento da morte em vida, agora pode de fato sentir a vastidão da perda, da dimensão da falta.



A dimensão eterna da falta e o corpo como veículo do luto

Após contar sobre o processo de produção e realização de *Jacquot de Nantes*, a sequência que se dá em *As Praias de Agnès* é silenciosa. Mais uma vez, o espectador encontra a velha tagarela que se anuncia no início do filme calada. A artista veste um macacão branco e é tomada pela imensidão das ondas, como se seu corpo físico não fosse capaz de dar conta de assimilar o luto, mas a natureza fosse. O mar, infinito, de certo modo embala seu corpo em mais um movimento repetitivo de ondas que vem e vão, neste composto entre passado, presente e futuro da imagem-tempo de Varda.

A atitude do corpo é como uma imagem-tempo, que introduz o antes e o depois, no corpo, série do tempo; o *gestus*, porém, já é outra imagem-tempo, ordem ou ordenação do tempo, simultaneidade de suas pontas, coexistência de seus lençóis (Deleuze, 2018, p.283).

Este corpo coberto da imensidão do oceânico, que se coloca em comunhão com a totalidade do universo – o sentimento oceânico – encontra outros significados para a perda. O processo de trazer para o real do corpo a dimensão da falta, que também é da ordem do real, faz com que a dinâmica da obra se proponha a construir um reflexo do pensamento da artista. Esta cena é um grande sumário a tudo que se propõe *As Praias de Agnès*, visto que a realizadora retorna para o referencial imagético para evocar memórias, afetos e encontros e desta vez, a perda, a parte que falta, é mediada pelo simbólico de maneira a silenciar a voz que tanto nos fala ao longo da obra.

Ao passo que a cineasta considera importante encarar o espectador, tanto pelo aspecto anti-ilusionista da obra, tanto pela forma que escolhe dialogar com seu público, nesta sequência Varda se senta de costas, coberta pelas ondas do mar e, ao ligar o rádio que toca uma música

clássica, não precisa dizer nada. Só precisa ser e estar. É assim que o filme permite que a cineasta diga *eu* de maneiras distintas e construa sua identidade a partir do olho de seu espectador. Vezes descontraída, vezes calada, a realizadora da obra toma seu lugar enquanto mulher e ser desejante, na vida e no cinema, e retorna a origem primordial de seu desejo por meio do nome, “o que faz o furo no real, a saber, o nome, por excelência, o Nome-do-Pai” (Regnault, 2001, p.18).

Assim, neste jogo de desejos e faltas, a cineasta retorna a sua origem – o desejo da mudança de destino dado pela mudança do nome que conduz toda a vida e obra da artista é o que também se sobressai em *As Praias de Agnès*, passando pelo processo de filmagem e montagem, de maneira a entrelaçar simbólico, imaginário e real em um passeio pelo universo identitário e pelas memórias reinventadas em um tempo que só funciona no fluxo narrativo de Agnès Varda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever este trabalho foi um passeio não só pela obra e vida de Agnès Varda, mas também pelo estatuto do tempo. Os tempos que se colocam na obra da artista são tantos e tão complexos que também se desdobram e retorcem com o tempo deste presente, desta escrita. Se faz necessário ainda mais observação desta vasta filmografia para entender a operação da imagem-tempo e do caráter iconográfico na construção das identidades de Varda, mas, por ora, há um vislumbre de futuro de como esta pesquisa pode se desenvolver para algo que proponha um diálogo entre memória e tempo através da composição estética dos registros psicanalíticos.

Comentar e analisar *As Praias de Agnès* como objeto de estudo foi uma demonstração de como a utilização dos recursos estéticos da obra, como a mudança da proporção de janelas e o recurso de colagem como parte da montagem, impactam a forma que o espectador se relaciona pelo olhar e pela voz que conduz a narrativa.

Ainda que a pulsão escópica e a pulsão invocante, que geraram a hipótese do projeto de pesquisa, não tenham sido abordadas diretamente, a voz e o olhar foram os aspectos fundadores para entender Agnès Varda como sujeito e artista, entendendo seu exercício reflexivo de cinema para algo além da imagem e do corpo, passando pelo estatuto do tempo e retroduzindo na obra propósitos retratísticos e identitários, de forma que o universo da cineasta se aproxime de outros referenciais estéticos para conjugar o diálogo com o espectador e transmutar a morte do corpo e a passagem do tempo em algo que, como brincadeira, se eterniza.

Nesta composição, as praias tem o papel de operar um campo reflexivo para o espectador e representar polos afetivos. O desejo e a melancolia estão igualmente presentes, permitindo que a cineasta diga *eu* de maneiras tão simples e tão complexas ao mesmo tempo. Assim, ao longo do trabalho a metodologia utilizada se fez eficiente para analisar a obra a partir não somente da revisão de registros bibliográficos, mas também de uma vasta examinação de filmes de Varda e de outros artistas pertencentes a *Nouvelle Vague*.

A divisão dos capítulos se coloca conforme abordado no projeto previamente apresentado, de modo que o primeiro capítulo aborda a mudança de nome da cineasta como caráter fundador para sua mudança de destino na arte, visto que a eleição do nome Agnès se deu no mesmo momento em que a mesma iniciou sua carreira como fotógrafa.

Passando pelo simbólico como o mediador não somente da linguagem enquanto aspecto fundamental do inconsciente do sujeito, mas também da composição cinematográfica, este

capítulo observa de que maneira a arte se beneficia da mediação deste registro para a sublimação, fazendo um contraponto entre a leitura de François Regnault entre o contorno do vazio a partir de uma leitura no simbólico e no real – este no terceiro capítulo.

O segundo capítulo examinou cuidadosamente a estética da produção vardista, entendendo as escolhas e estilo da cineasta como forma de incursionar na obra este mesmo nome que se coloca presente e reescreve memórias e possibilidades de dizer um *eu*, ou novos *eus*. Compreendemos também a imagem-tempo e o aspecto iconográfico da obra como guia dos olhos do espectador, construindo uma narrativa que beneficia o vínculo entre a artista e seu público por meio da voz e do olhar ao passo que a narrativa é contada.

Já não é mais uma questão se aquelas memórias são verdadeiras ou falsas, visto que a artista conjuga habilidades de se colocar lado a lado com o espectador e reencenar lembranças que não se sabe que estiveram ali, o que responde o problema de pesquisa diretamente, visto que Varda constrói aos olhos de seu espectador múltiplas identidades, sendo estas fictícias ou não.

Por fim, o terceiro capítulo é um passeio pelo desejo e a melancolia por meio da observação do amor entre Varda e Demy. Em *Jacquot de Nantes* e, tardiamente, em *As Praias de Agnès*, o luto e a morte se colocam como contrapontos para o desejo, estes mediados pelo erotismo da continuidade dos corpos de Bataille. Dessa forma, o amor por Demy e pelo cinema se coloca como condutor para um fluxo repetitivo de ondas que vão e vem, apagando e restituindo memórias aos olhos do espectador.

De modo geral, a hipótese e o problema de pesquisa se respondem, ainda que não pelas pulsões escópica e invocante, conforme proposto originalmente. A voz e o olhar são compostos essenciais para a produção da obra de Agnès Varda e conduzem o espectador a mergulhar em um imaginário estético desconhecido, o que faz com que a artista esteja em um terreno fértil para criar e multiplicar identidades e lembranças, a partir da via da imagem-tempo que propõe que não há passado, presente e futuro. São estes, uma coisa só, se sobrepondo, se retorcendo, compondo um pano de fundo ideal para uma colcha de retalhos deste mapa afetivo da obra e vida de Agnès Varda apresentada em *As Praias de Agnès*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**, Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Ed 34 – Duas Cidades, 2003.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDERSON, Melissa. The modest gesture of the filmmaker – an interview with Agnès Varda (2001), In: **Conversations with Filmmakers**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2014.
- BASTIDE, Bernard. **Agnès Varda fotógrafa ou a aprendizagem do olhar**. Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1993.
- BASTIDE, Bernard. **Agnès Varda, une auteure au féminin singulière (1954 – 1962)**. Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço comum**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Editora Autêntica, 2021.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, vol. I. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986.
- CHION, Michel. **Le son au Cinéma**. Paris, Edition Cahiers Du Cinéma, 1985. Trans: El Sonido. Enrique Folch Gonzales, Barcelona, Paidós, 1999.
- CHION, Michel. **A Audiovisão, som e imagem no cinema**. São Paulo: Texto & Grafia, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DROGUETT, Juan; MIRANDA, Adriano. **Dicionário Audiovisual (Vol 1)**. São Paulo: Paco Editorial, 2021.
- FREUD, Sigmund. Obras Completas Vol 15: **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **O mal-estar na civilização (1930)**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2011a.
- _____. Obras Completas Vol 16: **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.
- _____. Obras Completas Vol 11: **Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- KOFMAN, Sarah. **A infância da arte**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- LACAN, Jacques. **Escritos** (1966). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Zahar, 1998.
- _____. O Seminário, Livro 9: **A Identificação** (1961-1962). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- _____. O Seminário, Livro 7: **A ética da psicanálise** (1959-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.
- _____. O Seminário, Livro 11: **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.
- _____. O Seminário, Livro 20: **Mais, ainda**. São Paulo: Ed Zahar, 2008c.
- MARIANI, Bethani. O nome próprio e a constituição do sujeito. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria**, 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v5n8/03.pdf>. Último acesso em: 14/10/22.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2019.
- MEYER, Andrea. Gleaning the passion of Agnès Varda (2009), In: **Conversations with Filmmakers**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2014.
- MONTEIRO, Dalva. A função paterna e a cultura. In: **Cógito - Círculo Psicanalítico da Bahia, Salvador**, v.3, ISSN 1519-9479, 2001. Disponível em: <https://bityli.com/JUvDkOdj>. Último acesso em 16/11/22.
- NEGREIROS, Tainah. **A vida e a obra de Agnès Varda em As Praias de Agnès (2008)**. 2018. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.
- PEARY, Gerald. **Agnès Varda: Interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014. Editado por T. Jefferson Kline.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético** (2001). São Paulo: Editora 34, 2009.
- REGNAULT, François. **Em torno do Vazio - A arte a luz da psicanálise**. São Paulo: Editora Contra Capa, 2001.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STRAUSS, David Frederich. **A vida de Jesus elaborada criticamente** (1835). Montana: Kessinger Publishing, 2010.
- WANNER, Maria Celeste Almeida. **Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas** [online]. Salvador: EDUFBA, 2010. Disponível em <<https://static.scielo.org/scielobooks/296z5/pdf/wanner-9788523208837.pdf>> Último acesso em 24/04/2023.

WARWICK, David. The Beaches of Agnès – an interview (2009), In: **Conversations with Filmmakers**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2014.

FILMOGRAFIA

AGNÈS VARDA

La Pointe Courte (1954)

A Ópera-Mouffe (1958)

Cléo de 5 à 7 (1962)

As Duas Faces da Felicidade (1965)

Tio Yanco (1967)

Pier Paolo Pasolini – New York (1967)

Nausicaa (1971)

Daguerreótipos (1976)

Documentira (1981)

Ulysses (1982)

Sete quartos, cozinha, banheiro... Imperdível! (1984)

Sem Teto e Sem Lei (1985)

Jacquot de Nantes (1991)

Os Catadores e Eu (2000)

Visages, Villages (2017)

As Praias de Agnès (2008)

DEMAIS OBRAS

Janela Indiscreta (1954), de Alfred Hitchcock

Persona (1966), de Ingmar Bergman

Laranja Mecânica (1971), de Stanley Kubrick

O Iluminado (1980), de Stanley Kubrick

Forrest Gump (1991), de Robert Zemeckis

A Bruxa (2015), de Robert Eggers