

EMOLDURAR-SE NO OUTRO: UMA ANÁLISE DAS
RIMAS VISUAIS EM AS PRAIAS DE AGNÈSNatacha Oleinik de Moraes¹

Resumo: Considerando a relação entre a cineasta Agnès Varda e seu modo de fazer cinema, objetiva-se analisar o filme *As Praias de Agnès* (2008) a partir das diversas molduras encontradas no filme, consideradas como motivo, paralelismos, ou rimas visuais desta obra, na definição de Bordwell e Thompson (2013). Através desta análise de seu filme-memória, é possível delinear sua criação fílmica, a qual parte de suas vivências entrelaçadas ao seu ato de filmar, até o processo de (auto)transformação que ocorre ao longo seus filmes, caracterizando assim, de certa forma, sua própria definição de *cinescritura* (VARDA, 1994). Desse modo, observa-se que essas molduras sinalizam a busca da cineasta por uma outra maneira de emoldurar a si mesma sempre considerando sua relação com o outro, - seja este seus personagens, sua equipe, ou até seus espectadores - subvertendo enquadramentos e construindo outros contornos de visibilidade para, assim, mirar outros modos do viver.

Palavras-chave: Agnès Varda; *As Praias de Agnès*; Molduras; Rimas Visuais; Relação com o Outro.

FRAMING ONESELF IN THE OTHER: AN ANALYSIS OF
THE VISUAL RHYMES IN PRAIAS DE AGNÈS

ABSTRACT: Considering the relationship between the filmmaker Agnès Varda and her way of making films, this project aims to analyze the film *As Praias de Agnès* (2008) based on the various frames found in the film, considered as motifs, visual parallels, or visual rhymes of the work, in the definition of Bordwell and Thompson (2013). Through the analysis of this film-memoir, it is possible to draw an outline of her filmic creation, which starts from her experiences - intertwined with her act of filming, up to the process of (self) transformation that occurs throughout her films, thus characterizing, in a way, her own definition of *cinécriture* (VARDA, 1994). Thereby, it is observed that these frames indicate the filmmaker's pursuit of another way to frame herself, always considering the relation with the other – be it her characters, her team, or even her spectators – by subverting the frames and creating new contours of visibility to, thus, aim at other ways of living.

Keywords: Agnès Varda; *Praias de Agnès*; Frames; Visual Parallels; Relation with the Other.

¹ Graduada em Cinema e Audiovisual pela Unespar – Universidade Estadual do Paraná, campus de Curitiba II/FAP. E-mail: oleiniknatacha@gmail.com.



EMOLDURANDO UMA PESQUISA

Meus filmes são aventuras mentais que faço para entender e aceitar o outro.
Agnès Varda

Este artigo tem como objetivo analisar o filme *As Praias de Agnès*, tematizando como seus elementos formais, mais especificamente os enquadramentos utilizados, emolduram as pessoas, os objetos, a memória e a própria cineasta no sentido de que este ato – o emoldurar(-se) – constitui uma realizadora que, ao assumir partir de sua própria biografia, expõe o seu movimento como mulher e artista que vê, no recorte de seus múltiplos encontros com o Outro, a única possibilidade de dar ao cinema e à vida outros modos do visível e, por consequência, do vivível, para além dos enquadramentos hegemônicos. Em síntese, aqui persigo a noção de como a reiteração de molduras, constituindo rimas visuais - presente tanto nas fotografias, quanto nos planos em que Agnès filma - representa uma busca da diretora em emoldurar-se na relação com o outro, ou seja, o outro-espectador, o outro-equipe, o outro-objeto, o outro-obra artística, o outro-personagem. Assim, Agnès subverte os moldes dessas molduras, muitas vezes assimétricas ou que se mostram quase imperceptíveis a um olhar menos atento, buscando novos contornos que divergem da norma clássica cinematográfica em um cinema que preza pela transparência.

A noção de transparência está imbricada, segundo Ismail Xavier (2008), numa base de interpretação que coloca a imagem num “regime da mimese naturalista”. Ao contrário disso, nos enquadramentos de Agnès Varda,

[...] partilhamos a defesa da opacidade e a ideia de que é preciso interromper o jogo previsível da leitura fluente, criar os pontos em que a imagem se impõe pela força de sua auto-referência (o que Jacobson denominava função estética) e conduzir a uma outra relação entre o filme, como estrutura autônoma, e a realidade, fora dos limites da representação (XAVIER, 2008, p. 20).

A este lançar para além dos limites da representação é que está o exercício radical de alteridade, dessa experiência que, na mediação da força da imagem, nos coloca diante daquele que jamais pode ser condensado (e portanto, dizimado) no eu (como referência egoica), isto é, nos coloca diante da alteridade entendida aqui como “a condição daquilo que é diferente de mim; a condição de ser outro” (SILVA, 2000, p. 16). É neste convocar à

experiência da alteridade que, defendemos, está a busca que Varda coloca em seus filmes, localizando esta busca nas escolhas formais das molduras, deste gesto de emoldurar(-se). Assim, Agnès encontrava nos *outros* a quem ela emoldurava e com quem emoldurava-se a possibilidade de transformação da vida, destacadamente em *As Praias de Agnès*.

Encontrei-me pela primeira vez com a obra de Agnès Varda em meu segundo ano da faculdade de Cinema², através do filme *Visages, Villages* (2016). Deste filme, lembro-me da percepção de poderoso encantamento ao assistir aquela obra. Algo como um encontro absolutamente “único, imprevisível e fulminante” aconteceu. Um encontro que, nas palavras de Bergala (apud VASCONCELOS, 2018, p. 69), “se dá na certeza instantânea [...] de que aquele filme, que me esperava, sabe alguma coisa de minha enigmática relação com o mundo que eu mesmo ignoro, e o guarda em si como um segredo a ser decifrado”.

Fazia muito tempo que um filme não me tocava assim. Sempre busquei certo afastamento de um cinema não comercial, e, assim como Varda destaca de sua relação com o cinema, nunca fui cinéfila³. Entretanto, Agnès me sensibiliza como ninguém em suas narrativas e, desde então, nenhum outro filme ou conteúdo audiovisual me provocou tamanha experiência e impacto quanto as obras de Varda. A fotografia, a montagem, a sensação de leveza por Agnès se colocar em seu filme (com bom humor, diga-se de passagem) me encantaram. Encanta-me, acima de tudo, esta capacidade que suas imagens têm de nos provocar a, tocando-nos no mais íntimo de um si mesmo, nos projetarmos para além de nós mesmos. Muito me interessa essa capacidade de poder se traduzir em um filme, busca que a cineasta parece perseguir em toda sua filmografia, mas assumindo esta base autobiográfica como permanente conexão com o Outro, com o mundo e com suas responsabilidades ético-políticas. Neste sentido, destaca-se um cinema de vertente feminista não só em relação a seus temas, mas também em sua forma de retratar suas personagens, trazendo à tona as dimensões da subjetividade, das identidades e dos processos de identificação, assumindo que “o pessoal é político”.

2 Disciplina de Documentário II do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), ministrada pelo Prof. Dr. Eduardo Baggio.

3 Ao menos recusando esta cinefilia da matriz masculina que se esconde “[...] por trás da obsessão pelos objetos, gestos, enquadramentos, pela erudição em diretores, por listas de melhores isso e melhores aquilo, por trás do que nós amamos e do que odiamos no cinema [...]”. Recuso esta propagada ideia de cinefilia que defende que uma suposta “[...] instituição sagrada do cinema deveria estar acima de tudo e acima de todos, acima inclusive da dignidade de mulheres, crianças, das pessoas negras, dos indígenas, dos LGBTQs e de qualquer pessoa que esteja longe dessa figura que nunca é marcada na sua especificidade de ser homem branco hétero” (ALMEIDA, 2017, s/p).



Entendo ser importante explicitar que meu envolvimento com esta pesquisa expõe também meu anseio e meu fascínio por compreender a relação das mulheres com a arte e, mais especificamente, com suas próprias obras, uma vez que percebo gestos diferenciados na arte vocalizada a partir do lugar do feminino e que emerge um olhar feminista.

Refutando qualquer aprisionamento essencializador, esterotipador e, sobretudo, totalizador nos termos feminino e feminista, o que por ora arrisco dizer nas limitações deste trabalho é que percebo nas criações de mulheres uma constante não separação entre obra e vida – seja em produções artísticas que assumem as tintas autobiográficas, como em Varda, seja em obras que não o fazem explicitamente –, sendo a dimensão da alteridade o (infinito) horizonte criativo. Creio que estudar cinema junto ao nosso papel no mundo e como a linguagem cinematográfica pode nos sensibilizar a uma relação mais aberta para com a alteridade é o que mais me interessa no meio⁴.

Seguindo essa percepção, neste artigo escolho me ater à opção de considerar o filme indissociavelmente da trajetória de sua realizadora, pois creio que a relação obra-vida tem dado um importante sentido para compreendermos as origens das decisões que mulheres – e, neste caso, Agnès Varda – tomam como cineastas⁵. Compartilhando os argumentos de Ana Catarina Pereira e Juslaine Abreu Nogueira, compreendo que

[...] as produções realizadas por mulheres têm apontado para uma atitude estética cuja busca tem se materializado de modo indissociável de uma atitude ética, configurando uma exigência que poderíamos dizer ético-político-estética da mulher-artista e sua inserção no mundo. [...] [em que] vamos sendo transpassadas pelo testemunho de um esculpir artístico que é também um esculpir a própria vida. Tudo parece ser absolutamente indissociável [...] [n]uma profunda conexão entre corpo- artístico e corpo-artista, entre obra e modo de vida. Neste sentido, mulheres cineastas - que vão, por exemplo, de Agnès Varda, Naomi Kawase, Chantal Akerman a Petra Costa, incluindo-se também muitas outras jovens realizadoras - estão dizendo não à lógica de uma arte que esteticamente se justificaria acima e à revelia da responsabilidade e da vivência ética de quem a realiza (algo que a arte protagonizada por artistas homens em muito se amparou) (PEREIRA; NOGUEIRA, 2018, p. 109-110).

4 Parte de minha pesquisa em torno de processos criativos de mulheres e como essas enxergam seu próprio fazer artístico foi a direção e montagem de *Criativa(mente) Destoante* (2018). Trata-se de um curta-metragem documental de 16 minutos, realizado por mim em parceria com Sabrina Trentim e Vinícius Vendramim. Nele, buscamos um modo de retratar, através do cinema, fragmentos da vida de quatro mulheres - Dani Durães, Débora Zanatta, Jo Mistinguett e Sabrina Souza – que, a partir de suas identificações como mulheres lésbicas e/ou bissexuais, avocam para si um lugar no meio artístico (dança, cinema, música e artes visuais). Vejo na feitura deste filme uma certa aproximação com o modo de composição cinematográfica de Agnès Varda, ao sempre exercitar-se numa relação de alteridade e, nesta busca, expor-se a uma possibilidade de transformação de si.

5 Deparei com essas mesmas características nos filmes de algumas jovens mulheres do curso, como, por exemplo, Bianca Ono (curta-metragem *O Calor do Silêncio*, 2018) e Camila Sailer (curta-metragem *Estampas*, 2018), cineastas em formação próximas a mim que se deixam permear por suas obras, entrelaçando suas vivências a todos os elementos presentes em seus filmes, desde seus temas, personagens, *mise en scène* e montagem, mas recusam um egocentrismo por estarem sempre buscando um encontro com o outro e, neste sentido, uma experiência de autotransformação, uma experiência de também ser outro.

Ampliando esta reflexão, Ilana Feldman (2019), no prefácio “Ela é um outro: por uma outra história do cinema”⁶, disserta sobre a vastidão de trabalhos que têm se dedicado a produzir questionamentos “[...] sobre o lugar da mulher como realizadora e pensadora do cinema, como sujeito do olhar, em vez de mero objeto do olhar alheio” (p. 9), assim defendendo:

O movimento mundial por equidade de gênero no cinema, da indústria cinematográfica ao campo da reflexão acadêmica, tem ganhado contornos cada vez mais claros também no Brasil, onde coletivos femininos se organizam para discutir a participação de mulheres na concepção, produção, crítica e pensamento acerca da produção audiovisual atual (FELDMAN, 2019, p. 9).

O cinema de Varda é político e inebriante e permite uma reflexão sobre este fazer artístico baseado em um encontro com o outro a partir das próprias vivências, evidenciando essa característica em seus filmes, bem como retratando neles, também, seu processo de elaboração fílmica, com vistas a um processo de (auto)transformação. Essa tríade memórias autobiográficas/ relação com o outro / (auto)transformação parece ser uma chave importante para se compreender as molduras eleitas por Agnès Varda e, em especial, nesta sua obra-síntese que é *As Praias de Agnès*:

O que vamos encontrar na tecnologia do eu que Varda adota [...] é uma rejeição de modos miméticos de filmar que privilegiam reconstruções naturalistas e uma estética realista. Nenhuma outra tentativa é feita para dar a ilusão de que um cineasta está voltando ao seu passado sem problemas [...]. Em vez das recriações do eu no passado, que pode estar implícito por um olhar desse presente, encontramos algo muito diferente: uma forma de automodelagem em que a ênfase está sobre o desempenho do eu no momento das filmagens, de um jeito que destaca o lugar da transformação e ficção numa tecnologia do eu resolutamente voltada para o futuro (BOYLE, 2013, p. 16-17).

Sarah Yakhni (2014) também aponta para esse processo de transformação entre o *outro* que está sendo filmado e a realizadora:

Com a questão da verdade deslocada para dentro da narrativa, como criação sua, o outro assume um novo lugar, um lugar de pertencimento a um processo que envolve também o realizador, ambos, personagens que se transformam, transmutando-se entre um “antes” e um “depois” promovidos pelo percurso do filme. (YAKHNI, 2014, p. 203).

⁶ Prefácio da coletânea *Mulheres de cinema*, de Karla Holanda (2019), a qual traça um panorama das obras realizadas por mulheres ao longo da história do cinema.



Dito isto, também gostaria de brevemente sublinhar que esse processo de criação é comum em filmes-ensaio, como definido por Timothy Corrigan em seu livro “O filme-ensaio - Desde Montaigne e depois de Marker”:

Como dimensão essencial da política dos filme-ensaio, o encontro entre um eu aberto e proteico e a experiência social produz a atividade do pensamento ensaístico como a terceira característica distintiva desses filmes, uma atividade que Montaigne cedo identificou como o testar das ideias. Naturalmente, a subjetividade e a experiência são os produtos do discurso e, em vez de estabilizar e harmonizar o encontro entre esses dois discursos, o ensaístico cria choques e lacunas em cada encontro e ao longo de cada encontro desses como local que evoca, se não exige, o pensamento. Assim, uma parte essencial do encontro ensaístico, como caracterizado por Graham Good “almeja [...] preservar algo do processo do pensar” (1989, p.20). (CORRIGAN, 2015, p. 37).

Direcionando-se especificamente ao cinema de Varda, Corrigan também afirma:

Os filmes de Agnès Varda oferecem um mapa quase único do movimento histórico do filme-ensaio, de sua associação ao cinema francês dos anos 1950 até seu desenvolvimento e expansão contínuos no presente digital. Desde o seu *L'opéra Mouffle* (1958), um esboço de *Rue Mouffetard* visto pelos olhos de uma mulher grávida, e *Cléo das 5 às 7* (*Cléo de 5 à 7*), seu esboço ficcional de uma cantora vagando por Paris durante mais ou menos duas horas de tempo real e tempo fílmico, Varda tem trabalhado o terreno do filme-ensaio ao longo de vários projetos, entre eles *Jacquot de Nantes* (1991), *Os Catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) e *As praias de Agnès* (*Las plages d'Agnès*, 2008) (CORRIGAN, 2015, p. 73).

Assim, tratarei do cinema de Varda algumas vezes como um ensaio, por acreditar que ele sintetiza essas experimentações propostas pela cineasta, entretanto, elucidado aqui que a própria cineasta definia sua criação fílmica como *cinécriture*. Em seu artigo publicado na edição de 1994 da revista *Cahiers du Cinéma*, Agnès reflete:

Eu lancei essa palavra e agora me sirvo dela para indicar o trabalho de um cineasta. Ela reenvia àqueles casos do trabalho do roteirista que escreve sem filmar e àquele do realizador que faz sua *mise-en-scène*. Que pode ser a mesma pessoa, mas a confusão sempre persiste. Disso tenho ouvido tanto: É um filme bem escrito, sabendo que o cumprimento é para o roteiro e para os diálogos. Um filme bem escrito é igualmente bem filmado, os atores são bem escolhidos, os lugares também. A decupagem, os movimentos, os pontos de vista, o ritmo de filmagem e de montagem têm sido sentidos e pensados como a escolha de um escritor, frases densas ou não, tipo de palavras, frequência dos advérbios, alíneas, parênteses, capítulos continuando o sentido da narrativa [récit] ou a contrariando, etc. Em escritura é o estilo. No cinema, o estilo é a *cinescritura*. (VARDÁ, 1994, p.14).⁷

⁷ Tradução de Carlos Eduardo Batista de Souza, doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, em sua tese “Despontar uma Linha de Fulgor: a *cinescritura* de Varda à luz da textualidade de *Llansol*” (2018).

Aqui podemos enxergar como ela toma para si todos os processos envolvendo o fazer cinema, não em um gesto egoísta de poder sobre seu filme, mas sim em um pensar com liberdade para tomar suas escolhas e decisões ao filmar. Em sua tese “Despontar uma linha de fulgor: A cinescritura de Varda à luz da textualidade de Llansol”, Carlos Eduardo Batista de Souza define essa relação entre a criação de um filme por completo e a assinatura⁸ da cineasta:

Há, assim, essa aproximação de dois ofícios: o literário e o cinematográfico. Entretanto, nessa aproximação, o que gostaria de ressaltar é antes a percepção da cineasta para com o cinema, enquanto um fazer que não se reduz ao roteiro, ampliando o que seja escritura para que responda pelas várias etapas da confecção de um filme dentro da ótica de uma realizadora. Daí insistirmos no termo “assinatura”, pois a cinescritura concerne a um modo de realização absolutamente ímpar, qual seja, o de Agnès Varda. (SOUZA, 2018, p. 119).

Percorrendo essa aproximação entre o cinema e a literatura, encontro em Virginia Woolf uma provocação sobre a relação entre mulheres e a autoria – e essa dimensão da assinatura - de suas obras. Woolf, no ensaio “Um Teto Todo Seu” advertia sobre o apagamento das narrativas das mulheres na história: “A mulher jamais escreve sobre a própria vida e raramente mantém um diário — existe apenas um punhado de suas cartas” (WOOLF, 1990, p. 57). Agnès procura nos oferecer em seu cinema justamente uma tentativa de superação desta limitação historicamente imposta às mulheres, ao entrelaçar seus filmes a tudo aquilo que perpassa sua vida, suas memórias e seus valores, colocando-se junto aos seus personagens, ora em tela, ora apenas expressando temas caros às mulheres, como por exemplo o aborto e a amizade entre mulheres em *Uma canta a outra não* (1976). Carlos Eduardo Batista de Souza reflete acerca dessa *cinescritura*, essa miscelânea entre vida e obra, tanto em seus projetos ficcionais, quanto no campo ensaístico ou até documental:

Dessa forma, haveria essa vida que acompanha a obra, obra que extrapola os limites do campo documental, bem como do campo ficcional, para inscrever-se naquilo que a própria realizadora chamou de *cinécriture* – que aqui traduzimos por *cinescritura*. (SOUZA, 2018, p.15).

8 A assinatura de um filme foi tema de muitas discussões nas questões que tangem o cinema de autor, cunhado pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, os quais se tornaram diretores na *Nouvelle Vague*. Varda, apesar de ser um dos nomes dessa geração de cineastas, não atuou como crítica na *Cahiers du Cinéma*, mas em seu texto *Varda par Agnès* a cineasta teceu críticas a esse tema: “São eles e elas que vemos na cena e na tela, são eles que primeiro fazem vibrar o público. [...] Nesse caso, me parece que os autores do cinema de autor são supervalorizados” (VARDA, 1994, p.15).



A partir desses apontamentos basilares, dedico-me a fazer um percurso de análise do filme *As Praias de Agnès* por acreditar ser este um filme síntese da filmografia de Varda, no qual a própria autora revisita suas obras, partindo de seu começo como fotógrafa até sua consolidação como uma cineasta cânone do cinema mundial. Busco, então, perseguir através desta análise a noção de moldura, a qual Agnès constantemente utiliza para enquadrar seus planos, personagens e também, muitas vezes, como recurso de montagem, criando paralelismos em suas cenas.

EMOLDURANDO AGNÈS VARDA: UMA ANÁLISE DAS RIMAS VISUAIS EM AS PRAIAS DE AGNÈS

Rimas visuais são princípios formais importantes em filmes. Também chamados de paralelismos, ou motivos, como Bordwell e Thompson denominam em “A arte do cinema: uma introdução” (2013), consistem em algum objeto, cena ou gesto que se revelam recorrentes na obra, podendo ganhar diferentes interpretações na análise cinematográfica. As molduras presentes em *As Praias de Agnès* representam esse motivo a que Bordwell e Thompson (2013) se referem, sendo um elemento expressivo repetido no filme. Neste projeto, pretendo identificar como estas molduras sinalizam a busca de Agnès por uma outra maneira de emoldurar a si mesma sempre na relação de alteridade, com vistas à (auto)transformação, marca de seu cinema.

Este filme foi escolhido para esta pesquisa por representar, como dito, uma obra síntese da carreira de Varda, sendo ele um revisitar da própria cineasta à sua biografia e às suas obras, ao recompor imagens de sua infância nas praias francesas, ir ao encontro de espaços onde viveu e expor suas primeiras fotografias em seu início de carreira como fotógrafa. Agnès realizou inúmeros filmes documentais, sempre colocando-se neles de alguma forma, relacionando-se com o *outro* que é filmado e com o espectador.

Aqui, persigo a busca de emoldurar a si e ao outro que a cineasta demonstra em seus projetos, muitas vezes tomando o objeto filmado pelas mãos, isto é, as molduras presentes no filme não são apenas molduras físicas, mas também um emoldurar de Varda

a partir de outros objetos e até de si mesma, apresentando variações dessa similaridade, do motivo. Bordwell e Thompson defendem que um filme se torna entediante ao se basear apenas em repetições, sinalizando uma necessidade de mudança nos filmes:

É preciso que haja também algumas mudanças ou variações, ainda que pequenas [...]. Isso significa que, ainda que os motivos (cenas, cenários, ações, objetos, dispositivos estilísticos) possam ser repetidos, eles raramente serão repetidos exatamente (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 133).

Assim, em *As Praias de Agnès* podemos ver essas mudanças na forma de emoldurar o objeto, a equipe e o espectador, realizando performances em seu ato de filmar, gerando uma quebra com o cinema clássico, o qual prezava pela transparência e realismo, ao passo que o espectador se sentia parte da narrativa filmada, do espaço físico em que se passa a história (BALAZS, 2012). Em *As Praias de Agnès*, o espectador está ciente da câmera que grava, da equipe que filma, da cineasta que enquadra e do espaço em que a obra se passa. Nenhum desses fatores, porém, o torna distante da narrativa, à medida que Agnès quebra a cisão entre o observador e o objeto observado, criando uma noção diferente de realismo, a de que um jogo ou uma performance está acontecendo em sua frente, o convidando a participar da obra.

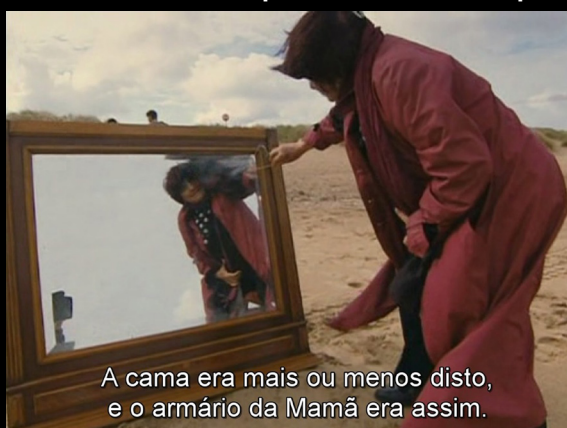
No filme, para contar seus oitenta anos de vida e mais de cinquenta de carreira, Agnès segue um fio cronológico que se deixa atravessar a todo momento por idas e vindas, por imagens de seus outros filmes, por fotografias de família e amigos e por entrevistas com pessoas que já passaram por suas lentes. Essa escrita cinematográfica que a cineasta trabalha, em grande parte na montagem de seus filmes, as quais costumam ser assinadas por ela, faz com que o filme se revele não só através de sua própria visão ou de suas próprias palavras, mas da visão de todos aqueles *outros* com quem ela teve contato.

O filme se inicia com a clássica cena de Agnès espalhando espelhos pela praia junto a sua equipe. Em um levantamento de estado da arte para este trabalho, constatei que diversas pesquisas mapeiam esse emoldurar da praia através dos reflexos, como o artigo “A memória das insignificâncias: Agnès Varda e outra história do mundo”, no qual Laís Oliveira descreve:

Varda escolhe trazer para a praia espelhos e molduras, construindo reflexos e enquadramentos de si na areia e na beira do mar. Esses são retratos que não são encerrados, terão outra imagem sempre que qualquer pessoa transitar pela praia ou houver qualquer mudança no volume das águas. No presente, passam a ser constituídos, assim, retratos que poderão ser sempre apreendidos a partir de um futuro, de um outro agora. (OLIVEIRA, 2018, p. 4).

Varda inicia o filme dizendo que são os outros que a interessam, a intrigam e a motivam, e que, desta vez, para falar de si, ela pensou: “Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens, mas se abrissem a mim, encontrariam praias” (*As Praias de Agnès*, 2008, 00:00:43). Assim, ela utiliza dos recursos que o cinema oferece para mostrar aquilo que há dentro de si. Ao filmar essas praias, a cineasta dispõe vários espelhos espalhados pela orla. Alguns com moldura - as quais Agnès revela ser do mesmo material dos móveis de seus pais em Bruxelas -, outros sem.

Sequência 01: Varda espelhada em diferentes molduras



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Sequência 02: Varda e sua equipe refletidos em espelhos



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Para além dessas molduras que abarcam alguns espelhos, ela utiliza os espelhos para emoldurar as praias e tudo aquilo que também passa por eles, como a própria diretora, sua equipe ou, ainda, outros espelhos. Agnès também se vê refletida em superfícies que já estavam ali, sem sua intervenção, como em uma poça de água que mostra seu retrato coberto por um lenço. Ao agradecer sua equipe, ela pede para que olhem para a câmera através dos espelhos, encontrando, assim, outra maneira de emoldurá-los.

Os créditos são expostos em uma imagem de pessoas que seguem da esquerda para a direita da tela passando por uma moldura criada por equipamentos. Aqui, o que poderia ser apenas uma imagem de surfistas caminhando pela tela ganha um novo olhar a partir de um enquadrar da diretora. Logo em seguida, a mesma se aproxima dos equipamentos para ser ela então emoldurada. Mesmo em um filme sobre si e sobre sua própria história, Varda mantém uma relação íntima com o *outro* filmado, afinal, ela se coloca nessas posições ao passo em que ela quer visibilizar. O *eu* acaba se dissolvendo, o *eu autor*. Não no sentido de autoria enfraquecida, mas no sentido de autor enfraquecido, assim ela se define como *outro*.

Sequência 03: Varda e outras pessoas emolduradas por equipamentos



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Ainda nesse cenário, Varda faz um paralelo entre a representação de sua infância e da velhice. Ela diz não sentir saudades da infância, mas ainda assim aprecia as fotografias. Varda, então, emoldura essas fotografias junto de pequenos espelhos que refletem a praia e suas mãos ao tocarem a imagem. Esse ato de tomar com as mãos alguns objetos filmados, como fotografias, livros e caminhões na estrada é recorrente em suas obras, algo

que marca seu cinema em seu modo de enquadrar o que está na tela. A diretora menciona algumas vezes que a invenção de câmeras digitais mais leves facilitou esse gesto de filmar com uma mão a outra, tomando para si aquilo que mostra através da câmera.

Sequência 04: Varda segurando fotos da infância



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Quanto à velhice, ela diz ser engraçado imaginar-se velha e apresenta uma cena que realizou quando mais nova, na qual segura um espelho emoldurado por conchas de costas para seu rosto, de modo que o espectador tenha a sensação de se ver refletido. Então, ela vira o espelho e, através da montagem, vemos um desenho de uma velha. Varda não emoldura só a si ou ao outro filmado, ela também emoldura os espectadores de seus filmes.

Sequência 05: Passagem entre Varda, a senhora, e o espectador emoldurados pelo espelho



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Nos próximos planos, é-nos mostrado uma senhora caminhando na praia com a ajuda de um andador, emoldurada por tocos de árvores e duas cortinas. As cortinas então se fecham e o próximo plano é de Varda imitando o andar da senhora performando um andador invisível, emoldurada por troncos de árvores um pouco maiores, criando um paralelo entre ela e a sua personagem através da mudança em alguns detalhes dessas molduras que as envolvem.

Sequência 06: Passagem entre senhora e Varda caminhando entre troncos de árvores



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Logo após, ela diz sempre ter gostado de filmar as pessoas muito velhas e nos mostra um plano fechado com o rosto de uma outra senhora emoldurado em um quadro oval com textura de plumas. Ao mostrar um plano geral, agora o corpo inteiro da senhora se vê emoldurado por essas paredes brancas, em um arranjo geométrico que a envolve. Podemos ver, então, como a cineasta encontra formas de envolver esse corpo na tela, não como apenas o corpo de uma senhora nua, mas como um corpo que preenche e se dissolve no plano filmado.

Sequência 07: Senhora enquadrada em diferentes molduras



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Para além deste emoldurar imagético, Agnès também se refere a molduras físicas diversas vezes no filme. Ao contar sobre a casa em que morou com Jacques Demy e na qual criou seus filhos Rosalie e Mathieu, Varda nos diz que decidiu reformá-la como se fosse um cenário, aproveitando-se de objetos - vestígios - que os antigos moradores deixaram ali. A casa ficava entre uma mercearia e uma loja de molduras, as quais se encontravam espalhadas pelo local.

Agnès menciona em especial uma delas, que tanto ela quanto seu amigo, o escultor Alexander Calder, julgaram muito bonita. Então Agnès fotografou Alexander com a moldura, colocou um espelho e a utilizou em filmes. Aqui, percebemos como Agnès não indissocia sua vida pessoal de seu fazer cinematográfico: ela concebe seus espaços pessoais referindo-se em termos fílmicos, como, por exemplo, ao considerar sua casa parte de um cenário, ou quando revela em *As Praias de Agnès* que ela apropria-se de suas relações e afetos ao expor suas fotografias como uma artista orgulhosa de sua obra (VARDA, 2008)⁹. Carlos Eduardo Batista de Souza faz uma reflexão a respeito dessa vida que perpassa a obra:

Estou a salientar, com isso, a desenvoltura da própria artista para fazer cinema com aquilo que a afeta em seu convívio; incluindo aí as pessoas que lhe são próximas, entre as quais vêm em destaque, primeiramente, os familiares; dessa forma, a família avança junto com a obra. Porém, trata-se também de um convívio que se alarga aos amigos, aos vizinhos, às paisagens circunscritas. (SOUZA, 2018, p.120).

⁹ Trecho da fala de Agnès Varda no filme *As Praias de Agnès* em 00:42:57.

Sequência 08: Agnès com as molduras deixadas em sua casa



Inclusivamente molduras.

Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Logo então ela entrelaça a história de sua casa e seus objetos pessoais, - como a referida moldura -, com os percalços que passou para poder conseguir criar espaços e maneiras de fotografar e criar imagens em seu começo como fotógrafa ao montar seu próprio laboratório. Ao filmar a câmera através da moldura com o espelho, ela diz estar sempre pensando no espectador e, conseqüentemente, na câmera. Tainah Negreiros Oliveira de Souza, em sua tese “A vida e obra de Agnès Varda em *As Praias de Agnès* (2008)”, descreve esse recurso filmico que Agnès performa para que haja um encontro entre seu olhar e dos espectadores: “Essa sequência sugere que há um desnudamento de uma estratégia de contato entre cineasta e espectador(a). Ela sai de cena para que o espectador olhe direto para a câmera, mas quem almeja esse encontro de olhar é a própria Agnès Varda” (SOUZA, 2018, p.37).

Sequência 09: A moldura que utilizou em diversos filmes



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Ao dissertar sobre seus primeiros trabalhos como fotógrafa, Varda revela ter se sentido envergonhada ao desfocar alguns elementos em suas primeiras fotos. Depois, ela diz ter passado a apreciar imagens desfocadas, principalmente no primeiro plano. Ao analisarmos algumas dessas imagens podemos perceber desde o princípio um olhar que emoldura o objeto fotografado, ora com foco nele, ora com foco no próprio emoldurar.

Sequência 10: Diferentes percepções do foco



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Em 1962, Varda visitou Cuba em sua revolução. Desta viagem nasceu o curta metragem *Salut les Cubains* montado a partir de mil e oitocentas fotografias. Ao relembrar esse passeio, Varda descreve Fidel como um utópico corpulento, com asas de pedra (VARDA, 2008)¹⁰. E assim o retratou. A fala de Agnès complementa o retrato, no qual as rochas, mesmo tão rígidas, provocam a sensação de suavidade ao emoldurar Fidel. Este demonstra, através de sua linguagem corporal, ter cedido certa abertura para Agnès fotografá-lo, três anos após a Revolução Cubana que liderou, deixando-se relacionar com a fotógrafa naquele momento em que tal imagem foi capturada, o que sugere que confiou confiar no olhar de Agnès.

¹⁰ Trecho da fala de Agnès Varda no filme *As Praias de Agnès* em 00:58:21

Sequência 11: Fidel emoldurado por asas de pedra

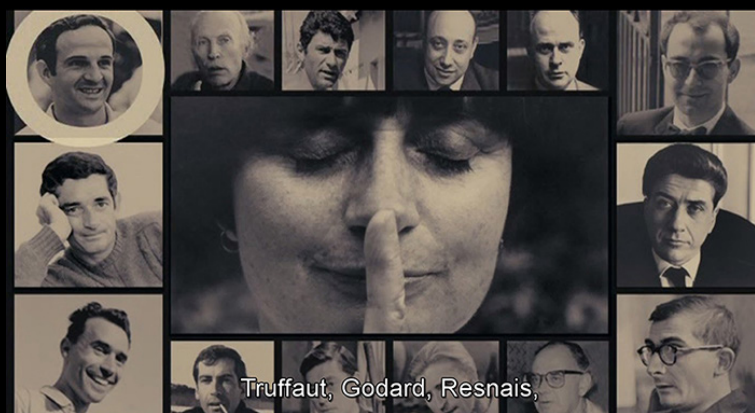


Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho espero ter demonstrado como essa percepção inicial entre a relação da vida que transparece na obra de mulheres se mostra refletida no cinema de Agnès Varda, especialmente em *As Praias de Agnès*. A cineasta retrata, através de performances, enquadramentos e recursos fílmicos, não só seu *olhar* para com as imagens, mas seu *olhar* para com todos aqueles que com ela se encontram, seja seus personagens ou qualquer um que assista hoje a algum de seus filmes. Gostaria de fazer uma última análise sobre a colagem em que a cineasta se emoldura nos rostos do novo cinema francês, propondo algumas questões que me ocorreram ao longo deste projeto.

Sequência 12: Agnès Varda emoldurada por cineastas da Nouvelle Vague



Fonte: *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Em As Praias de Agnès, ela conversa com *Chris Marker* sobre a *Nouvelle Vague* francesa. Varda foi uma das poucas mulheres a se destacar neste período do cinema francês. Nessa colagem, ao mesmo tempo em que nos deparamos com a imagem de Varda centralizada, em destaque, ela se encontra em um plano fechado, com um rosto pacífico, olhos cerrados e levando um dedo à boca. Esse gesto pode ser lido de diversas formas, como um sinal de introspecção, de silenciamento, em que ela olha a si mesma enquanto ocupa uma posição de evidência ou até como um pedido de silêncio, como se expressasse seu cinema, mais fundado na imagem - talvez por seu início como fotógrafa - do que no verbal, tão costumeiro nos filmes deste período do cinema francês.

Não há como deixar de reparar que Varda segue hoje reconhecida como a única cineasta mulher de destaque do período e, assim, tentar compreender seu papel nesse cinema. Delphine Bénézet, professora em literatura comparada na Universidade de Londres afirma em seu livro “The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism”:

Por causa de seus *status* duplo como mulher e cineasta que não pertencia ao grupo da *Cahiers du Cinéma* formado por Godard, Rivette, Truffaut e Chabrol, os quais foram “colocados juntos no *banner* da *New Wave*” (HAYWARD, 2004, p.233), Varda sempre foi percebida como uma *outsider*, uma persona que a cineasta até cultivou por várias razões, incluindo seu desejo de afirmar sua individualidade. (BÉNÉZET, 2014, p. 10).¹¹

Varda busca, então, cultivar sua individualidade, mantendo assim sua originalidade perante o cinema da época, para que não corra o risco de ser emuladora ao cinema dos homens. Até os dias atuais, a indústria cinematográfica guia inúmeros cineastas, homens e mulheres, a um cinema comercial, no qual esse lugar de alteridade parece ter menos espaço. Entretanto, mesmo que essa lógica afete a todos, creio ser maior o impacto nos filmes realizados e pensados por mulheres. Percebo uma busca dessas por outra maneira de criação e de realização, produzindo com sua comunidade, em uma teia de confiança e afeto.

¹¹ Tradução minha. No original: “Because of her Double status as a woman and a filmmaker who did not belong to the Cahiers group formed of Godard rivette troufaut e chabrol who were ‘lumped together under the banner of the New wave’ (Hayward 2004: 233), Varda has always been perceived as a bit of an outsider, a persona that the filmmaker has even cultivated for various reasons, including her Desire to assert her individuality. The cinema of agnes varda: resistance and electicism.” (BÉNÉZET, 2014, p.10).



Bazin, referindo-se ao primeiro longa-metragem de Varda, *La Pointe Courte* (1955), relata o processo que a cineasta percorreu ao encontrar em seus próximos a organização necessária para produzir seu filme:

Agnès Varda é uma mulher muito jovem, cujo grande talento conhecemos enquanto fotógrafa do Théâtre National Populaire, e que sentia simplesmente a necessidade de realizar este filme. Em vez de procurar um produtor segundo o processo tradicional, ela achou justamente que a energia necessária para desaninhar esse pássaro raro seria melhor empregada se ela o produzisse por seus próprios meios. Convenceu então alguns amigos a trabalhar em cooperativa, e é assim que, com pouco dinheiro mas muita coragem, imaginação e talento, *La Pointe Courte* chega a ver o dia. Este primeiro milagre condiciona o segundo: essa total liberdade de estilo que nos dá a sensação, tão rara no cinema, de nos encontrarmos face a uma obra que não considera nada além da vontade de seu autor, sem nenhuma concessão. (BAZIN apud BANCO DO BRASIL, 2006, p. 77)

Deixo aqui uma pequena provocação: acredito que do mesmo modo que Virginia Woolf afirmava que para uma mulher escrever ela precise de “quinhentas libras por ano e um quarto para si” (WOOLF, 1990), Varda precisou encontrar uma forma de encontrar colaboração e cuidado para produzir seu cinema. Um cinema em que cada peça envolvida - desde suas memórias, seus conceitos formulados sobre os mais variados temas, seus vizinhos, familiares e amigos, sua equipe de trabalho, seus espectadores, seus personagens, todos esses devidamente emoldurados por seu *olhar*, ou seja, todos esses que não o *eu* autor - é pensada e se encontra de alguma forma com Agnès Varda. Ela se apodera desse encontrar o *outro*, ao buscar formas de se conectar e se expressar através da filmagem, através do contato. Não há como viver sem olhar o outro. Apesar da lógica individualista do mundo relegar a solidão às mulheres, Varda resiste buscando entender esses *outros*.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carol. Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema. **Blog Fora de Quadro**. Disponível em <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>. Acesso em: 20 set. 2017.

AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. Produção de Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 2008.1 Vídeo DV (110 min.).

BALAZS, Bela. **Theory of the Film**. Ulan Press, 2012.

BANCO DO BRASIL. **Agnès Varda: O Movimento Perpétuo do Olhar**. São Paulo, 2006.

BÉNÉZET, Delphine. **The Cinema of Agnès Varda – Resistance and Eclecticism**. New York. Wallflower Press, 2014.

BOYLE, Claire. Autoficções e Cinema: Varda e a tecnologia transformadora do eu em *Les Plages d'Agnès*. Tradução de Sabrina Garcia. **Instituto Moreira Salles**. As Praias de Agnès (Agnès Varda), 2013 (livreto que acompanha DVD).

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Editora Papirus, 2015.

FELDMAN, Ilana. “Ela é um outro”: por uma outra história do cinema. In: HOLANDA, Karla. **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Numa, 2019, p. 9-12.

OLIVEIRA, Laís. A Memória das Insignificâncias: Agnès Varda e Outra História do Mundo. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11, 2017, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2018.

PEREIRA, Ana Catarina; NOGUEIRA, Juslaine Abreu. A reinvenção de si e a construção da alteridade perante o irreversível: o cinema de Petra Costa. **Revista Científica/FAP**, v. 18, n. 1, p. 106-126, jan./jun. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2309/1553>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

SILVA, Tomás Tadeu da. **Teoria Cultural e Educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOUZA, Tainah Negreiros Oliveira de. **A vida e obra de Agnès Varda em As Praias de Agnès (2008)**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

SOUZA, Carlos B. **Despontar uma Linha de Fulgor: a Cinescritura de Varda à Luz da Textualidade de Llansol**. 2018. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários - Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma / L'Etoile, 1994.

VASCONCELOS, Beatriz A. “Uma Delicadeza Intrínseca Que Permeava O Ambiente”: Experiência e emancipação na recepção de Rocco e seus irmãos, de Luchino Visconti. **Revista Científica/FAP**, v. 18, n. 1, p. 69, jan./jun. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2308>>. Acesso em: 04 nov. 2019.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

XAVIER, Ismail. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar (entrevista com Ismail Xavier). **Revista Educação & Realidade**, v. 33, n.1, p. 13-20, jan./jun. 2008.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Varda: o documentário como escrita para além de si**. Campinas: Unicamp/IA, 2014.

Recebido em: 01/06/2021

Aceito em: 06/09/2021

293