

CINEMA E MEMÓRIA NA OBRA DE AGNÈS VARDA: A BRICOLAGEM AUDIOVISUAL EM *JACQUOT DE NANTES*

Lauren Mattiazzi Dilli¹

Resumo: Este artigo analisa a bricolagem de Agnès Varda a partir das costuras entre vida e obra de Jacques Demy, no longa-metragem *Jacquot de Nantes* (1991). Trata-se de uma discussão sobre a memória enquanto uma atividade de criação na construção de uma narrativa de identidade no cinema. Para este estudo, serão consideradas as trajetórias dos cineastas, buscando conexões entre suas biografias e filmografias para interpretar como os mesmos se lançam sobre o passado na elaboração de uma representação de si. Nesse processo, é evidenciado o estilo cinematográfico da diretora Agnès Varda, considerando suas marcas autorais nas obras e o atravessamento de sua cineescrita com o ensaio como uma forma de fazer cinema. Em *Jacquot de Nantes*, a união de todas as unidades estilísticas de Agnès Varda cria uma bricolagem audiovisual que reflete sobre a passagem do tempo e sobre o que permanece com o sujeito, como uma colcha de retalhos feita de costuras entre arquivos, encenações, cores, vozes e músicas.

Palavras-chave: Agnès Varda; Jacques Demy; Cinema; Memória; Criação.

CINEMA AND MEMORY IN AGNÈS VARDA'S WORK: THE AUDIOVISUAL BRICOLAGE IN *JACQUOT DE NANTES*

Abstract: This article analyzes Agnès Varda's bricolage through the seams between the life and work of Jacques Demy in the feature film *Jacquot de Nantes* (1991). It is a discussion of memory as a creative activity in constructing a narrative of identity in cinema. For this study, the filmmakers' trajectories will be considered, seeking connections between their biographies and filmographies to interpret how they delve into the past in creating a representation of themselves. In this process, the director Agnès Varda's cinematic style is highlighted, considering her distinctive marks in her works and the intersection of her cine-writing with the essay as a way of making cinema. In *Jacquot de Nantes*, the combination of all of Agnès Varda's stylistic elements creates an audiovisual bricolage that reflects on the passage of time and what remains with the subject, like a patchwork quilt made from seams between archives, enactments, colors, voices and music.

Keywords: Agnès Varda; Jacques Demy; Cinema; Memory; Creation.

¹ Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPel. Foi programadora e curadora do Zero4 Cineclube (2019-2022), projeto de extensão da UFPel. Integrou o Júri Jovem da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes e faz parte da curadoria do Levante - Festival de Curtas-metragens de Pelotas. Email: laurenmdilli@hotmail.com Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2853372304384437>

Introdução

No período final de sua vida, o diretor e roteirista francês Jacques Demy escreveu suas lembranças e as compartilhou com Agnès Varda, também cineasta e sua companheira desde os anos 1960. Os relatos da infância do realizador com a família e amigos, na oficina mecânica em que seu pai trabalhava, e o princípio do encanto de Demy com o cinema, despertaram o desejo pela realização do filme *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda, 1991). Este artigo analisa o longa-metragem em questão com foco na relação entre memória e criação, atentando-se ao estilo cinematográfico de sua realizadora. Nesse sentido, busca-se compreender como Varda faz uso das memórias e obras de Demy na construção do filme sem renunciar aos traços particulares de seu estilo autoral.

Em *Jacquot de Nantes*, Agnès Varda lida com uma série de elementos heterogêneos para evocar Jacques Demy enquanto pessoa e artista. Os episódios da infância e adolescência do realizador francês, recriados em formato audiovisual, são costurados com trechos dos filmes que ele realizou e, também, com imagens suas no tempo presente, quando Demy tinha 59 anos de idade. Tal como uma bricolagem de memórias, Varda conecta imagens e sons de naturezas distintas que operam na produção de um sentido desejado por ela, transparecendo um olhar afetuoso e carregado de admiração pelo cineasta que foi seu companheiro de vida, imprimindo na narrativa o modo como ela gostaria que víssemos Jacques Demy.

O que movimenta este estudo é perceber em *Jacquot de Nantes* a existência de um duplo processo de criação: na representação que Demy constrói de sua própria memória e, portanto, de sua própria identidade, bem como na realização cinematográfica de Varda que, por conseguinte, reflete o seu olhar particular para a história de Jacques Demy. Partindo desse pressuposto, buscou-se traçar conexões entre a vida e a obra dos cineastas, a fim de interpretar como os mesmos se lançam sobre o passado na elaboração de uma representação de si. O estudo das biografias e filmografias de Demy e Varda parte de ponderações sobre memória individual e suas relações com identidade e criação, visando adensar a análise fílmica de *Jacquot de Nantes*. E através da observação de imagens, de *frames* dos filmes selecionados e organizados sequencialmente, é potencializada a reflexão sobre a obra,

identificando visualmente o que emerge do contato sensível com o filme e apontando interseções entre as percepções e ideias desenvolvidas no caminho percorrido pela pesquisa com a materialidade da obra.

Na primeira seção do artigo, *Olhar para si, narrar o eu*, são apresentadas considerações sobre o atravessamento dos tempos passado e presente pela ótica de Henri Bergson (2006; 2010) e Gilles Deleuze (1999), bem como a correlação entre memória individual e construção da identidade proposta por Joël Candau (2012). A imersão nas obras de Agnès Varda, Jacques Demy e, posteriormente, no filme *Jacquot de Nantes*, parte de tais pensamentos visto que trata-se de um recorte de análise orientado pela relação entre arte e vida. A seção seguinte, *Varda por Agnès*, cujo título referencia o último filme da cineasta, tem como intuito reconhecer a construção de um estilo cinematográfico da diretora/roteirista/produtora/narradora, o que a própria artista denomina como cinescrita, tendo como base a perspectiva do ensaio e da prática do autorretrato no cinema.

Já em *Demy por Jacques*, busca-se olhar para a trajetória do cineasta em paralelo com o gesto de elaboração de uma narrativa de vida, que envolve as complexidades da memória, das omissões e esquecimentos, além de apresentar algumas das histórias contidas no filme-objeto da pesquisa. Por fim, a seção *Demy no interior de Varda*, concentra-se na análise fílmica do longa-metragem *Jacquot de Nantes*, vinculando as reflexões sobre memória e criação com a estrutura fílmica da obra. Evidencia-se a percepção de uma bricolagem audiovisual que Varda engendra ao costurar pedaços de memórias através de um fluxo de associações de ideias, como uma colcha de retalhos, o que condiz com o estilo cinematográfico de Agnès Varda. Mais do que tentar reproduzir fielmente as histórias que teve acesso, o que interessa é como Varda cria a partir disso: mesmo se tratando de memórias e fragmentos que constroem a identidade do outro, essa partilha, também, a compõe, acaba fazendo parte do “eu”.

Olhar para si, narrar o eu

Sobre a inspiração para a realização de *Jacquot de Nantes* (1991), Agnès Varda relata que:

Jacques estava cansado e começou a falar mais que o normal de sua infância. Eu então lhe disse: “Escreva suas lembranças”. A gente sabe que as pessoas muito doentes têm essa relação com a infância, sobretudo se tiver sido uma infância bela e interessante. Ele começou a escrever e foi como engrenar um motor: quanto mais ele escrevia, mais queria escrever... Toda noite, eu tinha direito à minha dose de três, quatro, às vezes dez páginas de memórias. Tornou-se então nosso pequeno ritual nessa época, entrecortado por curtos períodos no hospital. E de repente, eu disse a mim mesma: “mas que lindo roteiro ele está escrevendo”. Então um dia propus-lhe: “Vamos fazer um filme das suas memórias!”. E com enorme simplicidade, ele respondeu: “Sim, é uma bela história.”²

Nesse movimento retrospectivo durante um período de enfermidade, Jacques Demy lança-se sobre o passado buscando memórias que o constituem em um presente que anuncia a proximidade da morte. Assim sendo, rememorar a vida diante do inevitável pode ser vista como uma forma de procurar no passado uma maneira de lidar com o presente. Entretanto, o filósofo Henri Bergson apresenta esses dois tempos como coexistentes e não separados um do outro: “essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: conservação e acumulação do passado no presente” (Deleuze, 1999, p. 39).

Gilles Deleuze, no livro *Bergsonismo* (1999), retoma ideias desenvolvidas por Bergson como as de memória e duração. No capítulo *A memória como coexistência virtual*, é demonstrado o pensamento de que “o passado é ‘contemporâneo’ do presente que ele foi” (*Ibidem*, p. 45) e que “se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser. Confundimos, então, o Ser com o ser-presente” (*Ibidem*, p. 42). Para Bergson:

A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória...

² Entrevista concedida a Jean Decock, publicada na revista *The French Review* nº 6, maio de 1993. In: *Retrospectiva Agnès Varda - o movimento perpétuo do olhar*. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 112.

não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (Bergson, 2006, p. 47 - 48)³

Com base nisso, quando Demy recorda eventos da infância e escreve suas histórias, ele de fato acessa o passado, porém, inevitavelmente, acessa o mesmo com o olhar do presente, já que os tempos estão sempre entrelaçados e nunca isolados. A reminiscência é feita de fragmentos, logo recordar pode ser associado com o gesto de recortar, destacar ou costurar lembranças, cujas escolhas sempre perpassam pelo que se deseja no presente. Não é despropositadamente que Jacques Demy recorda os passeios com a família no teatro de marionetes e no cinema, do ambiente familiar que abraçava a musicalidade e demais expressões artísticas, do encanto que a criação semeava em si desde pequeno: esses recortes do passado possuem algum significado para o Demy do presente que rememora. Talvez sejam frações que, estando costuradas, carreguem algum sentido sobre como acabou trilhando um caminho pelo cinema e os anseios que o levaram para a realização de seus filmes.

Considerando o estímulo proposto por Deleuze (embasado nas teorias de Bergson) para se pensar o “ser” em um presente coexistente com o passado, durante o processo de escrita dessas histórias o próprio autor delas elabora um pensamento sobre si: não sobre quem foi, mas sim sobre quem é Jacques Demy. Para alguém que dedicou a sua vida a dirigir e roteirizar tantas longas-metragens, experimentando as interseções possíveis entre realidade e fantasia, é compreensível que tenha existido uma pulsão por construir uma narrativa de vida ao se deparar com o vazio da iminência da própria morte. Posto isto,

A lembrança, tal como ela se dispõe na totalização existencial verbalizada, faz-nos ver que a memória é também uma arte da narração que envolve a identidade do sujeito e cuja motivação primeira

³ Trecho do livro *L'évolution créatrice*, escrito por Henri Bergson em 1907. In: *Memória e Vida - Henri Bergson*; textos escolhidos por Gilles Deleuze. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

é sempre a esperança de evitar nosso inevitável declínio. É por isso que muitas vezes as pessoas, ao envelhecer, tornam-se muito falantes ou então definitivamente silenciosas, após terem aceitado o inevitável. (Candau, 2012, p. 73)

Na Antropologia, segundo o professor Joël Candau, geralmente admite-se que identidade e memória estão indissolúvelmente conectadas: “Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente” (Candau, 2012, p. 19). Além disso, logo no preâmbulo do livro *Memória e Identidade*, Candau também afirma que “A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é por nós modelada” (*Ibidem*, p. 16). Ou seja, na produção de uma narrativa de trajetória de vida, por exemplo, a memória é reminiscência (pois as histórias lembradas constituem a identidade de quem rememora), mas também é criação (uma elaboração de um discurso de apresentação de si).

Mesmo com o intuito de fidelidade ao real, contar a própria história é um ato de criação⁴. Uma vez que a identidade de uma pessoa não pode ser rememorada em sua totalidade, narrar a si mesmo é um processo que exige seleção dos acontecimentos julgados como significativos no momento do relato, organização dos episódios em uma estrutura narrativa coerente, e, necessariamente, invenção em meio a esquecimentos e lacunas que também fazem parte da memória. Nesse decurso, na tentativa de encontrar um sentido aos acontecimentos de uma vida, costurando uma série de eventos fragmentados, Candau observa:

Através de “efeitos de iluminação” narrativos, o locutor ilumina episódios particulares de sua vida, deixando outros na sombra. Mesmo a narrativa mais atenta é trabalhada pelo esquecimento ao qual se teme, pelas omissões que se desejam e pelas amnésias que se ignoram, tanto quanto é estruturada pelas múltiplas pulsões que, na classificação de nosso passado, nos fazem dar sentido e coerência à nossa trajetória de vida. (Candau, 2012, p. 77)

Tratando-se do “eu”, a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória é denominada por Candau como metamemória. Diferente da manifestação

⁴ Para Ricoeur, “a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferimos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias” (1991, p. 138).

da memória de baixo nível (protomemória), na linguagem gestual e verbal, do que é aprendido desde a infância, do *habitus*⁵; assim como da memória de alto nível, que corresponde essencialmente à evocação de lembranças no geral, não somente autobiográficas; a metamemória é a construção explícita da identidade, “uma memória reivindicada, ostensiva” (Candau, 2012, p. 23). Em outras palavras, a metamemória é, por um lado, a compreensão que se tem da própria memória e, por outro, o que se diz dela, “dimensões que remetem ao modo de afiliação de um indivíduo a seu passado” (*Ibidem*, p. 23).

Sendo assim, ao olhar para si mesmo na busca por encapsular fragmentos que fazem parte de sua história, Jacques Demy faz uso da metamemória na escrita de sua narrativa de identidade. Na atividade de reconstrução do passado, nos recortes e costuras das lembranças, não há uma reconstituição fiel dos fatos, mesmo que se tenha a aspiração à verdade, pois trata-se de um processo que envolve as complexidades da memória e do esquecimento. Contudo, mesmo que exista a invenção em meio ao real, “seria errôneo querer avaliar essa identidade narrativa a partir de critérios de verdadeiro ou falso, rejeitando pura e simplesmente as anamneses que parecem de pouca credibilidade, pois para toda manifestação de memória há uma verdade do sujeito” (Candau, 2012, p. 72).

Interessa para este artigo pensar sobre as possibilidades criativas da memória em uma representação de si, e não em apontar nela o que é real e o que é ficção. No caso de *Jacquot de Nantes*, o exercício de metamemória de Jacques Demy é mediado por Agnès Varda, uma cineasta que, a propósito, não teve receio em experimentar misturar documentário com ficção ao longo de sua trajetória no cinema. Ainda que a reminiscência de Jacques Demy seja o ponto de partida, o que por si só já consiste em uma história moldada pelo narrador, ao costurar a vida e a obra de Demy, Varda, também, imprime na narrativa a sua presença através da própria memória, perspectiva e estilo de criação cinematográfica.

⁵ “O *habitus* depende, em grande parte, da protomemória, e Bourdieu descreveu bem ‘essa experiência muda do mundo como indo além daquele que procura o sentido prático’, as aprendizagens primárias que, do ponto de vista corporal, são como lembretes (...); saber herdado ‘que não se separa jamais do corpo que o carrega’ e que por essa razão depende do que o autor chama de um ‘conhecimento pelo corpo’” (Candau, 2012, p. 22)

Varda por Agnès

Para falar de Agnès Varda, ao invés de seguir uma linha cronológica do início ao fim de sua carreira, neste artigo o término será o ponto de partida. Isso porque, com uma idade mais avançada, a cineasta reflete em seus próprios filmes uma pulsão pela criação de uma narrativa de si, assim como essa pulsão é notável em *Jacquot de Nantes*, no decurso da enfermidade enfrentada por Demy. No derradeiro longa-metragem de 2019, cujo título é homônimo ao desta seção, Varda comenta para algumas plateias suas obras como fotógrafa, cineasta e artista visual, nos seus 64 anos dedicados à arte. Entre os comentários sobre sua filmografia, ela conta:

Falando de idades, vamos falar sobre a minha. Acabei de passar dos 90 e não me importo. Mas 10 anos atrás, quando eu estava prestes a completar 80 anos, entrei em pânico. O número 80 parecia a frente de um trem correndo em minha direção. Eu tinha que terminar alguma coisa quando completasse 80 anos. Então mergulhei em um projeto de filme. Eu entrei nisso sentindo que tinha que fazê-lo rapidamente. Seria um autorretrato, uma história da minha jornada. Eu chamei de *As Praias de Agnès*, porque eu sempre morei perto de praias. (*Varda por Agnès*, 2019)

Em *As Praias de Agnès* (2008), Varda conta a sua história e dá vida às memórias que acompanham a realização do seu trabalho de modo bastante livre e fragmentado. Como uma bricolagem, a realizadora utiliza uma diversidade de materiais para falar de si: encenações, trechos de filmes, imagens de arquivo, fotografias e narrações. Na cena de abertura do filme, Varda se encontra em uma praia aparentemente deserta, caminhando de costas para trás, dizendo que interpreta o papel de “uma velhota, roliça e tagarela que conta a sua vida”, mas que, no entanto, são “os outros que me intrigam, que me motivam, me interpelam, me desconcertam, me apaixonam...” (*As Praias de Agnès*, 2008).

As inspirações autobiográficas, encontros e acontecimentos históricos serão disparadores criativos em significativa parte de sua obra. *L'opéra-mouffe* (1958), curta-metragem que se apresenta como um caderno de notas de uma mulher grávida sobre a Rua Mouffetard em Paris, é realizado durante a primeira gestação de Varda. Já em *Daguerreótipos* (1975), Varda filma os vizinhos da Rua Daguerre nos seus respectivos estabelecimentos comerciais a uma distância máxima de 90 metros de

sua própria casa, devido à medida do cabo elétrico conectado aos equipamentos de filmagem da época. Durante o período que morou nos Estados Unidos com Jacques Demy, viu acontecer revoluções políticas e culturais dos anos 1960-1970, como a contracultura *hippie* em *Amor de Leões* (1969), o encontro com um suposto parente distante nesse mesmo contexto em *Tio Yanco* (1967); os protestos do movimento negro na Califórnia, em *Os Panteras Negras* (1968); e a discussão de pautas feministas, em *Uma canta, a outra não* (1976). “Eu quero filmar o que está perto de mim”, disse a cineasta, em *Varda por Agnès* (2019).

Tal como o caráter fragmentário da memória, Varda constrói em *As Praias de Agnès* (2008) uma estrutura narrativa semelhante a um mosaico ou colcha de retalhos para falar de si mesma. As histórias e comentários sobre cada período da vida e as obras realizadas não seguem exatamente uma ordem cronológica, apesar de que se possa traçar uma certa sequência de eventos. São muitas as digressões e divagações na forma encontrada pela artista no exercício de “narrar o eu”, somadas à miscelânea de imagens em movimento e estáticas, de arquivo e encenadas, de diferentes formatos e cores. Para a pesquisadora Sarah Yakhni (2014), “esse fluxo pode ser associado à escrita ensaística, que lhe dá livre curso às associações de ideias, como no pensamento que vagueia solto, que cria o seu próprio caminho, que engendra e concatena ideias no seu próprio devir” (2014, p. 157).

Na pesquisa sobre o ensaio como forma no cinema de Agnès Varda, em um recorte de filmes documentais e híbridos, Yakhni (2014) retoma a ideia de cinescrita (termo cunhado pela própria realizadora) para pensar a criação cinematográfica de Varda. “Na literatura, fala-se de estilo. No cinema, uso a palavra *cinécriture*. Abrange todas as escolhas feitas durante a realização de um filme” (*Varda por Agnès*, 2019). Tal concepção que Alexandre Astruc chamou de *la caméra-stylo*⁶ (a câmera-caneta) indica que assim como o escritor escreve com a caneta, o trabalho autoral do cineasta seria escrever com a câmera. Para Julianna Ronna (2019), esse processo de cinescrita seria:

Organizar os elementos presentes no intuito de transmitir um ponto de vista estético, objetivo, subjetivo ou poético. Para Varda, um filme bem ‘escrito’ é aquele em que todos os detalhes foram estruturados com

⁶ Texto *Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, escrito por Alexandre Astruc em 1948. In: *L’écran français*, nº 144.

coerência e profundidade a favor da narrativa pretendida. Ou seja, tudo é cuidadosamente pensado, nada está ali por acaso. (Ronna, 2019, p. 35)

Ainda que exista uma multiplicidade de elementos na escrita cinematográfica de Agnès Varda, também é perceptível uma consciência sobre a ideia de si mesma que se deseja mostrar e dos métodos escolhidos para isso. Os pedaços desordenados de memória não estão dispostos de modo aleatório, mas sim organizados com a finalidade de se criar uma narrativa de identidade. O interesse está nas costuras dos fragmentos que a compõem, e não em buscar por uma conclusão objetiva e totalizante sobre quem ela é. Em razão disso, Yakhni percebe o ensaio como narrativa audiovisual na obra de Varda porque, segundo ela,

[...] o ensaio se permite um recorte, sem que seja preciso um inventário de formulações e ideias desenvolvidas até aquele momento sobre o tema em questão. O desejo é o ponto de partida para toda ação de reflexão, reflexão essa que se permite partir de motivações internas e subjetivas, deixando para trás qualquer obrigação para com operações que busquem registrar ou classificar, deixando o caminho livre para interpretações e devaneios. (Yakhni, 2014, p. 35)

Já para Consuelo Lins (2006, p. 35), o ensaio cinematográfico é compreendido como uma forma híbrida filiada à literatura, “sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida e de si”. Essa articulação entre a subjetividade de Varda e o que é exterior a ela, as pessoas e os lugares que filma, configura um olhar particular que não tenciona estar inserido em moldes pré-estabelecidos de documentário ou ficção no cinema, mas que se permite uma combinação entre eles. Isso converge com a ideia de Timothy Corrigan (2015, p. 54) de que “o ensaio e o filme-ensaio não criam novas formas de experimentação, realismo ou narrativa; eles repensam as existentes como um diálogo de ideias”.

Para costurar uma diversidade de recortes, Agnès Varda faz uso da própria fala através da narração em *off*, como uma contadora de histórias, de fato. Trata-se de uma fonte sonora em proximidade com os ouvidos do espectador, que cria um ponto de vista e que se permite experimentar entre entonações, humores, questionamentos e contradições, diferentemente da forma expositiva e objetiva do documentário tradicional com uma voz masculina “que tudo sabe”. Desde *Saudações*,

cubanos! (1963), curta-metragem feito totalmente a partir de registros fotográficos em Cuba, a realizadora foi desenvolvendo o método de empregar a própria voz em suas narrativas documentais. Na tese sobre *As Praias de Agnès* (2018), Tainah Negreiros Oliveira de Souza considera que Varda

Relaciona sua palavra às suas memórias dando ao seu falar um volume que preenche a tela em diálogo com as imagens criadas por ela, carregando-as da afetividade que ela deseja imprimir, especialmente quando o tema são as pessoas mais queridas de sua vida que coincidem com a reflexão em torno da passagem do tempo. (Souza, 2018, p. 45)

Agnès Varda coloca-se em cena através da sua voz e do texto pronunciado, dos próprios filmes, fotografias e instalações, das encenações de memórias da infância e juventude, e ao ocupar uma posição em frente à câmera. São numerosos os momentos em que a cineasta narra enquanto mantém contato visual com o dispositivo que a registra e, conseqüentemente, com o espectador. Ainda, uma outra maneira de colocar-se em cena investigada por Varda, consiste no exercício de filmar uma mão enquanto opera a câmera com a outra: em *Os catadores e eu* (2000), a realizadora apresenta-se como uma catadora de imagens com sua câmera digital que, por ser de um modelo mais compacto, permite o gesto de filmar a si mesma, uma exposição ao seu próprio olhar. Varda registra com proximidade as marcas do tempo em sua pele (Figura 1) e nos cabelos brancos, assim como percorreu o rosto, as mãos e os sinais de Jacques Demy em *Jacquot de Nantes* (Figura 2), recriando uma experiência de *close-up* com uma apurada sensibilidade.

Figuras 1 e 2 - Olhar para os rastros do tempo na pele



Fonte - (Figura 01) *Os catadores e eu* (Agnès Varda, 2000); (Figura 02): *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda, 1991)

Nesse processo de olhar para si e criar uma narrativa de identidade em *As Praias de Agnès* (2018), Tainah defende a ideia de um autorretrato ao invés de autobiografia, visto que Varda elabora uma autorrepresentação simultaneamente ao ato de criação do filme. O modo encontrado pela cineasta para elaborar um pensamento sobre quem ela é envolve inserir na forma fílmica o próprio método de representação dela mesma.

Para além de uma narrativa que trate do que a diretora foi e como se tornou o que é (o que o aproximaria de uma conceituação de autobiografia), o filme se volta muito mais para mostrar quem a cineasta é naquele momento e como isso faz com que ela se lance sobre seu passado. Podemos dizer ainda que *As praias de Agnès* nos revela Agnès Varda como ela gostaria que a vissemos, através não somente de uma narrativa constitutiva mas de uma bricolagem de suas impressões e, principalmente, através de trechos de suas obras ressignificados no conjunto desse filme. *As praias de Agnès* surge como uma montagem de uma série de elementos heterogêneos que dizem sobre ela como pessoa e artista, que constituem uma identidade e uma representação de si, aspecto que se aproxima da caracterização de um autorretrato. (Souza, 2018, p.12)

O filme escolhido por Tainah como objeto de estudo apresenta muitas semelhanças estruturais com *Jacquot de Nantes*, já que em ambos os filmes “a trajetória de lembrar e celebrar é guiada pelos gestos que servem como metonímia para aproximação de tempos concebida através do trabalho de montagem” (Souza, 2018, p. 99). Se em *As praias de Agnès*, as costuras entre vida e obra culminam na criação de um autorretrato, em *Jacquot de Nantes* o movimento retrospectivo mediado por Varda parte do exercício de metamemória de Jacques Demy. Por meio dos “efeitos de iluminação narrativos” apontados por Candau, Demy irá iluminar os episódios de sua vida que o afetam naquele momento, assim como, certamente, deixará outros na sombra.

Demy por Jacques

Em Nantes, na região oeste da França, Jacquot cresceu brincando pela vizinhança e no pátio onde funcionava a oficina mecânica do pai. Na pequena cozinha de casa se passava o essencial da vida em família, um lugar de refeições, de estudo e trabalho, de conversas e cantorias. Demy evidencia em sua narrativa os passeios ao teatro de marionetes e ao cinema, que despertavam sua imaginação para criar os próprios fantoches e encenar as próprias histórias, em contraste com o cenário de guerra que se estabelecia durante o período. Negócios locais fechando suas portas, homens sendo convocados para o serviço militar e deixando suas famílias, o porão de casa como abrigo em um bombardeio: a infância encantada com a arte é atravessada pela Segunda Guerra Mundial. Tal como Bergson (2006) sustenta a ideia de um passado que nos segue a todo instante, o refúgio que Demy encontra ao longo da infância condiciona uma vocação para a carreira artística na vida adulta.

A primeira experiência de Jacques Demy com fazer cinema, se passa durante a pré-adolescência, como uma brincadeira com o irmão e os amigos. Em uma loja de antiguidades, o pequeno Demy troca seus brinquedos e livros por uma câmera 9mm acompanhada de um manual de instruções, que lhe ofereceu uma base inicial do mecanismo do equipamento e do vocabulário técnico do ramo. Jacquot reúne as pessoas próximas, pega emprestado roupas e objetos da mãe, escolhe os cenários, dirige os atores e filma com a sua pequena câmera pela primeira vez. Em *Jacquot de Nantes*, Demy narra que a película enviada ao laboratório para revelação demora meses para ser entregue, até que em “um belo dia, numa bela manhã, o filme chegou. Que alegria, que excitação! Pego ele, coloco-o no projetor... e não tinha nada. O filme estava totalmente transparente. Tinha-me esquecido de regular o diafragma” (*Jacquot de Nantes*, 1991). Tal experiência frustrante, no entanto, não o fez desistir do cinema, muito pelo contrário: impulsionou seu desejo de ir para o Liceu em Paris, onde seria possível aprender as técnicas cinematográficas.

Na filmografia de Demy são notáveis os encontros entre o mundano e o extraordinário, concebendo uma obra com rumo gradativo à fantasia. Seus primeiros longas-metragens, *Lola, a Flor Proibida* (1961) e *A Baía dos Anjos* (1963), seguem uma perspectiva mais realista, com trânsito entre a leveza e a melancolia, e as típicas características de produção da *Nouvelle Vague*. Entretanto, o conceito inicial de Demy para *Lola* era de um musical colorido e dançante, que veio a ser realizado em preto e branco com um único número musical, devido às possibilidades financeiras naquele

contexto. O filme de 1961, que se passa em Nantes, ainda que recorra ao realismo já dá indícios da direção que Jacques Demy seguirá nos próximos filmes.

Com *Os Guarda-Chuvas do Amor* (1964), o sonho de realizar um musical se concretiza ao criar uma história cantada do início ao fim, como uma ópera. No longa, uma moça que trabalha com a mãe em uma loja de guarda-chuvas está apaixonada por um mecânico convocado para ir à guerra. Eis então a mágica do cinema concebida por Demy: “um diálogo entre um mecânico e seu cliente é um evento ordinário, mas quando esse mesmo diálogo é travado em forma de canção, conferindo poesia ao funcionamento do motor de um automóvel, o espectador se descobre num mundo onírico” (Gonçalves, 2017, p. 10). No filme seguinte, *Duas Garotas Românticas* (1967), Demy realiza uma superprodução musical, colorida, alegre e repleta de bailarinos e coreografias, reafirmando mais uma vez sua admiração pelo cinema de gênero e aposta na artificialidade inerente ao mesmo.

Em *Pele de Asno* (1970), Demy evidentemente se lança no mundo da fantasia ao adaptar o conto de fadas de Charles Perrault que o encantou quando criança em uma apresentação de marionetes. Esse caráter lúdico e fabular que gradualmente vai conquistando espaço na filmografia de Jacques Demy era algo bastante peculiar no panorama do cinema francês da época. A grande maioria dos artistas do pós-guerra, em uma conjuntura marcada pela recuperação econômica e cultural, questionava as formas de produção do cinema e buscava propor rupturas nesse meio. Diante disso, segundo o catálogo da mostra *Jacques Demy: entre o realismo e a fantasia* (2017, p. 20), “alguns diretores da *Nouvelle Vague* rechaçam seu trabalho como algo a serviço do cinema americano comercial e parte da crítica compra a mesma ideia”. O cinema feito por Demy, que reflete a irrealidade da arte como um porto seguro durante uma infância em meio à guerra, não foi visto como uma ruptura no seu respectivo período de produção.

Apesar de estar vinculado com a *Nouvelle Vague*, por ter dado seus primeiros passos como cineasta entre as décadas 1950-1960, período reconhecido na história do cinema francês que reuniu jovens realizadores em início de carreira, há um perceptível deslocamento da obra de Jacques Demy nesse contexto. Inclusive, “os primeiros dois longas de Demy durante muito tempo ficaram à sombra dos filmes mais marcantes da *Nouvelle Vague*, com *A Baía dos Anjos* permanecendo durante anos disponível apenas em cópias deploráveis, até ser restaurado pela viúva de Demy, a

diretora Agnès Varda” (Gonçalves, 2017, p. 11-12). A digitalização e resgate da obra de Demy, sobretudo dos seus filmes mais subestimados, foram medidas indispensáveis para a sua revisão e reconhecimento crítico. “A perda da memória é, portanto, uma perda de identidade. (...) Sem memória o sujeito se esvazia” (Candau, p. 59): essa parece ser uma inquietação fundamental para Varda, que além de restaurar a produção de Demy, ainda se dedicou a salvaguardar sua história através dos longas *O Universo de Jacques Demy* (1995), *As Garotas Românticas fizeram 25 anos* (1993) e o próprio *Jacquot de Nantes* (1991).

Jacques Demy faleceu em 27 de outubro de 1990, 10 dias após o término das filmagens de *Jacquot de Nantes*, conforme Varda relata em *As Praias de Agnès*. Aos 59 anos de idade, sua partida precoce foi em decorrência da AIDS, uma batalha invencível e um tabu para a época. O pulsante desejo por contar a sua história, marcante durante o período final da vida de Demy, contrasta com o silêncio absoluto a respeito da doença que estava enfrentando, o que torna evidente que uma narrativa de identidade também é feita de omissões. Com um respeito afetuoso, Varda insere esse silêncio em *Jacquot de Nantes* no modo como filma Demy, na melancolia do olhar e pelo não-dito que expressa mais do que palavras conseguiriam. Sem expor a situação no filme, ao mesmo tempo em que não é negada a fragilidade do momento, há uma sensibilidade palpável no modo como Varda retrata Demy, uma admiração ao seu olhar encantado com o mundo e com o cinema apesar de tudo.

Demy no interior de Varda

“Se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, se abrissem a mim encontrariam praias” (*As Praias de Agnès*, 2008). Embora a célebre frase de Agnès Varda em *As Praias de Agnès* tenha sido dita aproximadamente 17 anos depois do lançamento de *Jacquot de Nantes*, essa ideia já pulsa no filme de 1991: tanto no início como no fim, Jacques Demy está sentado na areia de uma praia, por vezes olhando para a câmera, por outras encarando a imensidão do mar. Em um lugar especial, também para Demy, Varda o encapsula em um cenário simbólico e significativo como um de seus gestos de o manter vivo no cinema.

Em *Jacquot de Nantes*, acompanhamos o crescimento do pequeno Demy nas encenações das histórias rememoradas e escritas por ele naquele tempo presente. No decorrer do filme, a sutileza das elipses conecta a representação da memória em preto e branco com *closes* extremamente próximos de Demy já envelhecido: a câmera acompanha o olhar de Jacquot para a neve a cair no pátio de casa (Figuras 3 e 4), e em apenas um corte, para um plano com a visão subjetiva do personagem em cores (Figura 5), somos transportados temporalmente, culminando em um passeio pelas marcas do tempo na pele, nos cabelos grisalhos e no olhar de Jacques Demy (Figura 6). Somadas às imagens, as camadas sonoras reforçam uma afetividade que transpassa as costuras de tempos, como exemplifica o uso da melodia de *Jesus, Alegria dos Homens* (cantata 147, de Johann Sebastian Bach) que, além de remeter ao gosto musical do cineasta, contribui para a suavidade da transição temporal pelo corte de montagem.

Figuras 3, 4, 5 e 6 - Elipse de tempo ao som de Bach



Fonte - *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda, 1991)

Os episódios da infância de Jacques Demy são, também, conectados com trechos de sua própria produção cinematográfica, seguindo uma indagação

norteadora comentada por Varda em *As Praias de Agnès*: “se explorarmos a vida de Jacquot, podemos encontrar cenas [de sua vida] que se tornaram cenas em seus filmes?” (*As Praias de Agnès*, 2008). Nesse sentido, Agnès Varda entrelaça o convívio na garagem do pai com a oficina mecânica de *Os Guarda-Chuvas do Amor*, assim como o anseio de Demy em estudar cinema na capital francesa com as personagens de *Duas Garotas Românticas*, que sonhavam em viver de sua arte em Paris. Uma escadaria no centro comercial de Nantes, próxima à loja em que o pequeno Demy troca seus pertences pela sua primeira câmera, no filme de Varda (Figura 7), também foi cenário de *Lola, a Flor Proibida*, um marcante ponto de encontro dos personagens do primeiro longa-metragem de Demy (Figura 8). Essas relações estabelecidas pela direção de *Jacquot de Nantes* fazem parte da forma do filme através de *inserts* da obra de Jacques Demy, de modo que um recorte de sua filmografia seja precisamente inserido nas recriações da memória em formato audiovisual.

Figuras 7 e 8 - Retorno aos cenários de Nantes



Fonte - (Figura 7) *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda, 1991); (Figura 8) Insert de *Lola, a Flor Proibida* (Jacques Demy, 1961), em *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda, 1991)

Os momentos de ligação entre as encenações dirigidas por Varda e os filmes realizados por Demy são marcados por uma imagem de um dedo que aponta, antes e depois dos *inserts*, como se fosse um parênteses. Esse desenho recorrente, que faz parte de um elemento da direção de arte do longa, a placa da Garagem Demy (Figura 9), assinala o corte para algum trecho da obra do cineasta. Em consonância, o dedo indicador remete a um gesto de origem da fotografia, como Barthes (2018, p.14) descreve que “a fotografia é sempre apenas um canto alternado de ‘Olhem’, ‘Olhe’, ‘Eis aqui’”, que indica um recorte por parte da artista, chamando a atenção para

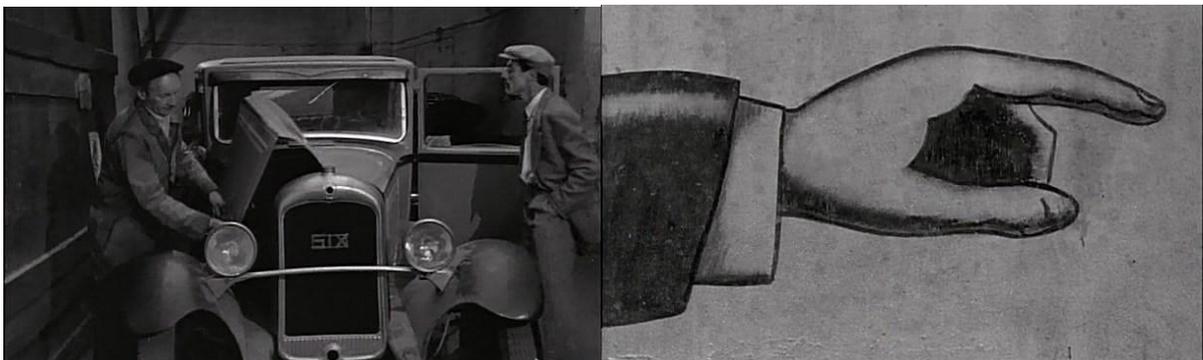
algo. Dessa forma, como se estivesse a nos apresentar um álbum de recordações, Agnès Varda aponta para a imagem e a comenta através da montagem como modo de demonstrar visualmente as conexões imaginadas por ela entre os relatos escritos por Demy e a materialidade de seus filmes.

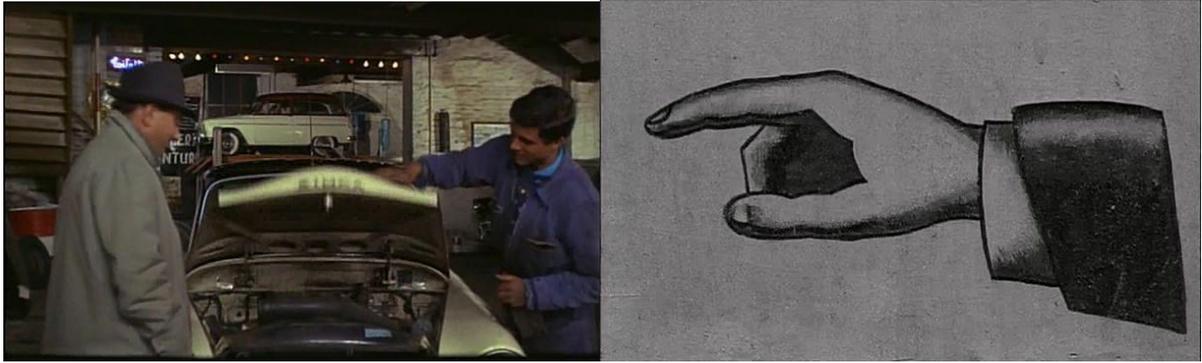
Figura 9 - O dedo que aponta, na placa da Garagem Demy



Fonte - *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda, 1991)

Figuras 10, 11, 12 e 13 - Demonstração de como o filme de Demy é apresentado





Fonte - (Figuras 10, 11 e 13) *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda, 1991); (Figura 12) *Insert de Os Guarda-Chuvas do Amor* (Jacques Demy, 1964), em *Jacquot de Nantes* (1991)

Como *bricoleur*, a cineasta recorta as histórias e arquivos no longa-metragem de modo a compor um conjunto de imagens interligadas com uma estrutura interpretativa que lembra uma colcha de retalhos: uma bricolagem audiovisual. Para o antropólogo Lévi-Strauss (1989), o primeiro passo prático do *bricoleur* é retrospectivo, “ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, (...) entabular uma espécie de diálogo com ele” (Lévi-Strauss, 1989, p. 34). Subsequentemente, o *bricoleur* “interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia ‘significar’, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado” (*Ibidem*). O resultado desse método de criação pode ser descrito da seguinte forma:

O produto do trabalho do *bricoleur* interpretativo é uma *bricolage* complexa (que lembra uma colcha), uma colagem ou uma montagem reflexiva - um conjunto de imagens e de representações mutáveis, interligadas. Essa estrutura interpretativa é como uma colcha, um texto de *performance*, uma sequência de representações que ligam as partes ao todo. (Denzin; Lincoln, 2006, p. 20)

As costuras entre encenações do passado, das imagens daquele presente e dos recortes da filmografia de Demy são feitas a partir de um fluxo de associações de ideias, lugares, ações e emoções, uma forma ensaística que mistura a “experiência de mundo, da vida e de si” (Lins, 2006, p. 35). Do pequeno *Jacquot* que observa atentamente o seu entorno, explorando aquilo que conhece, bem como o que desconhece, corta para uma paisagem composta por fios de cabelo grisalhos, rugas, linhas de expressão e marcas do sol na pele do Demy envelhecido. “Os bons *close-*

ups irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade” (Balázs, 2018, p. 78)⁷. Agnès Varda recorta fragmentos e constrói uma composição repleta de lirismo para encapsular Jacques Demy, e dessa forma insere-se delicadamente no filme ao dedicar o olhar para alguém que é parte essencial de sua própria vida.

Ainda que esteja lidando com uma multiplicidade de unidades e fragmentos desordenados de memórias em sua bricolagem, na cinescrita de Agnès Varda todos os elementos são pensados cuidadosamente, demonstrando uma consciência do que se deseja conceber. Derivado do termo francês *bricolage*, a palavra refere-se ao ato de fazer com as próprias mãos a partir das ferramentas disponíveis, podendo ser interpretada, então, como uma atividade manual que também carimba uma marca do *bricoleur*. Ao filmar a própria mão enquanto opera a câmera com a outra, Varda apresenta-se como uma catadora de imagens com sua câmera digital em *Os catadores e eu*, 9 anos depois de *Jacquot de Nantes*. No longa que homenageia Demy, Varda também evidencia as mãos que trabalham, que cuidam, que revelam a passagem do tempo: a mão do pai a lidar com um motor na Garagem Demy, a mão de Jacquot ao girar a manivela da câmera para captar imagens, a sua própria mão no ombro do Demy envelhecido (Figura 14) que em apenas um corte nos transporta ao passado, para o toque zeloso da mãe de Jacquot em seu filho (Figura 15). Com um olhar atento ao mais simples gesto, Varda registra a existência com as pequenas-grandes pulsões de vida, com aquilo que mais expressa o ser humano.

Figuras 14 e 15 - Um gesto como eclipse

⁷ Texto *A face das coisas*, escrito por Béla Balázs. Reprodução parcial do Capítulo VII, “O *close-up*”, do livro *Teoria do cinema - natureza e evolução de uma nova arte* (1945). In: *A experiência do cinema* (antologia). Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 74-78.



Fonte - *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda, 1991)

Ainda que a narrativa de identidade de Jacques Demy seja o ponto de partida de *Jacquot de Nantes*, Varda costura a vida e a obra do realizador a partir de sua própria perspectiva, adicionando suas lembranças e, sobretudo, aquilo que ela deseja ser lembrado, às memórias de Demy. O olhar de Varda, refletido em suas escolhas de direção, somado à miscelânea de reminiscências, imprime no filme a sua marca como narradora de modo meticuloso, delicado, tal como Walter Benjamin (1987) associa o trabalho manual com a atividade do narrador:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artefato (...) é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (Benjamin, 1987, p. 205)

A bricolagem criada por Varda em *Jacquot de Nantes* para evocar Demy enquanto pessoa e artista, converge com o que Theodor W. Adorno escreve em *O ensaio como forma*: "O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada" (Adorno, 2003, p. 35). O filósofo alemão, também, defende que o ensaio não almeja uma construção fechada e totalizante, pois "ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer" (*Ibidem*, p. 17). A estrutura de *Jacquot de Nantes*, ao lidar com uma série de elementos heterogêneos, também, condiz com o próprio caráter fragmentário da memória e de uma narrativa de vida, ao inventariar o que fica do vivido com suas

lacunas, omissões, esquecimentos e invenções. À vista disso, mesmo tendo como intuito principal memorar Jacques Demy, sua obra e sua história, Varda consegue colocar-se no filme, pela forma de lidar com as imagens, demonstrando que o outro também faz parte do “eu”.

Considerações Finais

A relação entre cinema e memória na elaboração de uma narrativa de identidade apresenta fartas possibilidades criativas já que, mesmo com o intuito de fidelidade ao real, contar a própria história é um ato de criação. Na tentativa de encontrar um sentido aos acontecimentos de uma vida, costurando uma série de eventos fragmentados, o sujeito faz uso da metamemória para pensar o “ser” em um presente coexistente com o passado. Na atividade de reconstrução desse passado, nas memórias ressignificadas no presente, não há uma reconstituição fiel dos fatos, já que o exercício de narração de uma história não consiste em uma mera repetição dos acontecimentos, uma vez que fazem parte do processo os interesses subjetivos do narrador, as lacunas e os esquecimentos. Em suma, Jacques Demy em *Jacquot de Nantes* (1991) e Agnès Varda em *As Praias de Agnès* (2008) dedicam-se a olhar para suas trajetórias e criar a partir delas um discurso, como gesto de refletir sobre a passagem do tempo, celebrar suas existências e lidar com a aproximação do fim do ciclo da vida.

No caso de *Jacquot de Nantes*, a metamemória de Jacques Demy é mediada por Agnès Varda, pelo modo como ela imagina as histórias relatadas por ele, transformando em cenas no cinema e entrelaçando imagens de outras naturezas para a construção de um sentido. Logo, pode-se reconhecer a existência de dois processos de criação elementares no filme-objeto desta pesquisa, sendo um deles a representação que Demy desenvolve de sua própria memória e identidade, pela escrita de uma narrativa de vida. O outro processo consiste na realização cinematográfica de Varda, que, com o seu próprio estilo de criação, reflete as aspirações da artista com o filme e a sua visão particular para a história de Demy. Mesmo tendo como base a reminiscência e a obra de outra pessoa, Varda insere-se delicadamente no longa-metragem, imprimindo sua marca na narrativa ao dedicar o

olhar para alguém que é parte essencial de sua própria vida, sem desviar do seu característico estilo de fazer cinema.

Para evocar Jacques Demy em *Jacquot de Nantes*, a realizadora optou por utilizar uma diversidade de materiais audiovisuais na construção de uma bricolagem de lembranças e arquivos, de modo semelhante ao que ela veio a realizar 17 anos depois em *As Praias de Agnès*. Como uma colcha de retalhos, Varda costura a vida e a obra de Demy a partir de sua perspectiva em um fluxo de associações de ideias que partem de motivações subjetivas, e que condizem com o próprio caráter fragmentário da memória. Assim sendo, foi possível conectar as escolhas de direção de Agnès Varda com uma forma ensaística de fazer cinema, a partir das experimentações, recortes e abertura para livres interpretações. Na sua cinescrita, todos os elementos são pensados cuidadosamente, demonstrando uma coerência e consciência do que se deseja conceber, mesmo trabalhando com uma multiplicidade de unidades e pedaços desordenados de memórias.

Por fim, vale ressaltar o propósito de contribuição deste artigo para os estudos sobre o cinema vinculado a narrativas autobiográficas, e, sobretudo, para a revisão crítica de um filme às margens da filmografia prestigiada de Agnès Varda. Além do mais, *Jacquot de Nantes* resgata a memória de um cineasta que, embora tenha tido uma participação bastante significativa na história do cinema, obteve pouco reconhecimento no Brasil e até mesmo em seu próprio país de origem, em certo ponto de vista. Ademais, esta análise não seria possível sem o esforço de preservação da obra dos artistas revisitados, seja através do restauro, digitalização, difusão e reconhecimento crítico de seus trabalhos. O cuidado de salvaguarda que Agnès Varda teve com a sua obra e com a de Jacques Demy foi essencial para que suas criações permanecessem por mais tempo no mundo, suscitando novos debates no decorrer dos anos. Apesar de tudo, ao perpetuar suas histórias no cinema, Varda e Demy ainda permanecem vivos na arte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a *cámara-stylo*. In: **L'écran français**, n. 144. 30 de março de 1948. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> . Acesso em: 22 mar. 2023.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BALÁZS, Béla. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema. Antologia**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 74-78.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.197-221.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar**. Catálogo. São Paulo: CCBB, 2006.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- GONÇALVES, Sylvio. [Texto curatorial]. In: **Jacques Demy: entre o realismo e a fantasia**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017, p. 9-12. Catálogo. Online. Disponível em: http://jacquesdemy.com.br/wp-content/uploads/2017/10/Catalogo_Mostra_Jacques-Demy.pdf. Acesso em: 14 nov. 2024.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- LINS, Consuelo. A voz, o ensaio fílmico e o outro. In: **Retrospectiva Agnès Varda - o movimento perpétuo do olhar**. Catálogo. São Paulo: CCBB, 2006, p. 34-36.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- RONNA, Giulianna Nogueira. **Rastros de uma voz: a instância gráfica na cinescrita de Agnès Varda**. 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.
- SOUZA, Tainah Negreiros Oliveira de. **A vida e a obra de Agnès Varda em As Praias de Agnès**. 2018. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
- YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Agnès Varda**: o documentário como escrita para além de si. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2014.

Filmografia

A BAÍA dos Anjos. Direção: Jacques Demy. Produção: Paul-Edmond Decharme. França: Sud-Pacifique Films/Consortium Pathé/Ciné-Tamaris, 1963. Filme 35mm.

AMOR de Leões. Direção: Agnès Varda. Produção: Max L. Rabb; Agnès Varda. EUA: Ciné-Tamaris, 1969. Filme 35mm.

AS GAROTAS Românticas fizeram 25 anos. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1993. Filme 16mm e 35mm.

AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris/ARTE France cinéma. França: Les Films du losange/Roissy Films, 2008. Filme digital.

DAGUERREÓTIPOS. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris/INA/ZDF. França: Ciné-Tamaris, 1975. Filme 16mm.

DUAS Garotas Românticas. Direção: Jacques Demy. Produção: Parc Film/Madeleine Film. França: Ciné-Tamaris, 1967. Filme 35mm.

JACQUOT de Nantes. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1991. Filme 35mm.

LOLA, a Flor Proibida. Direção: Jacques Demy. Produção: Carlo Ponti; Georges de Beauregard. França: Bela Productions/Ciné-Tamaris, 1961. Filme Franscope.

L'OPÉRA-MOUFFE. Direção: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 1958. Filme 16mm.

OS CATADORES e eu. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 2000. Filme 35mm.

OS GUARDA-CHUVAS do Amor. Direção: Jacques Demy. Produção: Parc Film/Madeleine Film/Beta-Film. França: Ciné-Tamaris, 1964. Filme 35mm.

OS PANTERAS Negras. Direção: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. França/EUA: Ciné-Tamaris, 1968. Filme 16mm.

O UNIVERSO de Jacques Demy. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1995. Filme 35mm.

PELE de Asno. Direção: Jacques Demy. Produção: Mag Bodard/Marianne Productions. França: Paramount/UIP, 1970. Filme 35mm.

SAUDAÇÕES, cubanos! Direção: Agnès Varda. Produção: Société Nouvelle Pathé-Cinéma/Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1963. Filme 35mm.

TIO Yanco. Direção: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. França/EUA: Ciné-Tamaris, 1967. Filme 35mm.

UMA canta, a outra não. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris. França/Bélgica: Gaumont / Ciné-Tamaris, 1976. Filme 35mm.

VARDA por Agnès. Direção: Agnès Varda. Produção: Rosalie Varda França: Ciné-Tamaris/Arte France/HBB26/Scarlett Production/mk2 films, 2019. Filme digital.

Recebido: 25/10/2023

Aceito: 04/11/2024