



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**UMA FORMA CINEMATOGRAFICA PARA CONTAR UMA VIDA:
MEMÓRIA E HISTÓRIA EM AS PRAIAS DE AGNÈS, DE AGNÈS
VARDA**

Tainah Negreiros Oliveira de Souza*

O cinema de Agnès Varda demonstra uma relação inquieta da diretora com mundo, um olhar livre e aberto às impressões e percepções nesse contato. Como forma de evidenciar essa relação, em boa parte dos seus trabalhos, ela explicita os caminhos que percorre para chegar a distintos modos de representação da realidade, de si mesma e do seu tempo. Seja através de seus filmes, de suas fotografias ou de exposições, sua obra revela um conjunto de peças íntimas em contato com as experiências coletivas. A obra da diretora pode ser entendida a partir desse “movimento sem trégua entre privado e público” ou através de um constante “movimento entre vida interior e o mundo”, como definiu Luciana Fina (2003, p.10). A proposta do trabalho é de investigar como a diretora concebe esse movimento, principalmente através da montagem, em seu filme mais recente, *As praias de Agnès* (2008).

Agnès Varda tornou-se conhecida, como muitos artistas da geração de que faz parte, logo depois do fim da Segunda Guerra Mundial, com a libertação de Paris, no momento inquieto após essas experiências em que eclodem as lutas por independência africanas e asiáticas, como a experiência da Guerra da Argélia. Trata-se de um momento

* Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob a orientação do Prof. Dr. Henri Gervaiseau.

de reflexão de rumos da cultura em um contexto em que a arte buscou uma nova ética da representação e que a relação entre experiência e linguagem foi tensionada, algo que pode ser entendido como um mal-estar da representação. É possível inserir Varda nesse debate e nesse lugar de questionamento dos rumos da cultura e da linguagem cinematográfica nesse período de redefinição da significação do que foi vivido.

Nascida na Bélgica, radicada na França, foi primeira fotógrafa e trabalhou no Théâtre National Populaire (TNP). Ainda nos anos 1950, passou a se interessar pelo cinema até ingressar na carreira. Naquilo que, para a autora Alison Smith, “pareceu um desenvolvimento natural das preocupações criativas de Agnès Varda naquela época”:

A tensão entre registrar e criar realidade, entre o objetivo e o subjetivo, documentário e invenção imaginativa, antes de se tornar um dos maiores temas do cinema de Varda, foi um problema para ela em sua aproximação da imagem *still*. Ela queria muito introduzir palavras para combinar às suas imagens. Ela também queria explorar a dimensão do tempo, especialmente – como ela afirmou – no estrago que ele causa. (SMITH, 1998 p.4)

É nessa relação que a diretora estabelece com o tempo e sua passagem que reside boa parte do interesse do trabalho pela obra da diretora. Trata-se de observar como o filme revela uma série de elementos importantes nessa sua abordagem da passagem do tempo, aspecto que a insere no debate sobre a relação entre história e memória.

As praias de Agnès é uma autobiografia filmada em que a diretora põe em contato a intimidade das suas experiências, a história de sua época e aspectos da sua filmografia. Quando pensamos em um filme autobiográfico com “textura de documentário”, como a própria autora define esse trabalho, já imaginamos uma série de elementos presentes, como as entrevistas, o uso de imagens de arquivo, a articulação desses aspectos. Eles aparecerão de uma forma ou de outra em *As praias de Agnès*, mas Agnès Varda, como uma criadora em constante reflexão sobre seus caminhos, acrescenta cor a esse cenário do documentário biográfico ao propor também uma reflexão sobre o contar. Varda sabe que o movimento de se voltar ao passado exige invenção, exige também ficção. “Minha obra tem uma textura de documentário, embora seja quase toda ficção. Sempre flertei com essa fronteiras. Meu último filme, por exemplo, pode ser visto como uma narrativa da minha vida, mas é sobre como eu conto isso.” (VARDA, 2013). Torna-se interessante para esse trabalho entender esses caminhos para contar, as escolhas

de Varda e os elementos que ela mobiliza nesse cinema dedicado à sua vida e às suas criações.

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

As praias de Agnès pode ser definido a partir dessa narrativa de Varda sobre a sua vida e sobre suas escolhas para contá-la nesse contato constante entre o que se lembra e o que se registrou. Varda toma a palavra, é a sua imagem enquanto conta que atravessa todo o filme. Ela segue pelos lugares narrando sua trajetória e chama a atenção seu modo de falar, sua entonação, suas escolhas de palavras, elementos fundamentais da obra. Há na sua voz a comoção, a graça e a verdade explicitadas no contato com suas lembranças. É um aspecto que Stéphane Delorme se deteve ao falar do filme para a *Cahiers du Cinéma*: “É difícil descrever a voz de Varda, sua dicção, seu modo de pontuar particular e imprevisível” (2008). A partir dessa sua presença e dessa sua reescritura contada, a diretora parte para os lugares e, principalmente, para os encontros. Ou como diz a autora no início do filme, enquanto o apresenta e caminha pela praia que introduz a obra: “Contudo, são os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar. Os outros que me intrigam, que me motivam, me interpelam, me desconcertam, me apaixonam.” A partir daí, Varda tornará esse gosto pelo outros visível. Os encontros são fundamentais com aqueles que estão vivos e com a sobrevivência dos que se foram através da memória, que para ela, vai se construindo nesse contato entre a palavra e o constante remetimento aos registros do passado, às suas fotografias, seus filmes, suas recriações sobre o vivido. A partir desse narrar de encontros, Varda elabora sua reflexão sobre o tempo e sua passagem. Ou um questionamento sobre o que o exercício de voltar exige dela como criadora. E como vamos acompanhando, durante todo o filme, esse retorno pede dela reencontros e reconstruções que a diretora vai elaborar e que nos interessam nessa análise focada no trabalho de montagem.

CINEMA DE EVOCÇÃO

O filme começa deixando claro seu caráter de procura também interior através do que Varda chama das imagens que guardamos dentro de nós. “Se me abrirem encontrarão uma praia”- diz ela no início, e a partir disso a autora segue em um percurso por outras imagens. E essa dinâmica entre interioridade e exterioridade permanecerá. Entre lembranças, alegrias, dores e os lugares, as pessoas e os arquivos a que Varda recorre nesse trabalho.

O filme parte da narração da diretora, da sua presença na tela enquanto conta, enquanto visita os lugares e no estabelecer de contatos com outros registros, com seus filmes, com encenações amadoras de partes de sua vida que a diretora faz questão de criar e, aos poucos, vamos nos dando conta do modo como essa procura constitui um trabalho de constante evocção. E talvez a chave para falar do trabalho que Varda elabora em *As praias de Agnès* seja mesmo essa. Podemos pensar no termo partindo da abordagem que faz Paul Ricoeur em sua obra “A memória, a história e o esquecimento”, em que o autor trata da “evocção” partindo de Aristóteles e Platão, e a define como afecção, ou o “aparecimento atual de uma lembrança” ou ainda “a presença do ausente anteriormente percebido, experimentado, apreendido” (RICOEUR, 2007, p.45). Pensar a evocção como elemento mnemônico nos ajuda a entender o trabalho de Agnès Varda nesse filme. Em *As praias de Agnès*, podemos apontar os dois pólos colocados por Ricoeur, desde a constância da evocção - desse fazer presente de um passado apreendido - até a “busca”, em que mais uma vez Ricoeur recorre aos gregos para definir como uma luta contra o esquecimento. “Buscamos aquilo que tememos ter esquecido”.¹ Varda dirige sua força criadora nesses dois sentidos, há o que inevitavelmente vem, ou que é convocado, e o trabalho, a recordação, a busca sobre o que não pode ser esquecido e precisa ser mostrado através do seu cinema.

¹ Paul Ricoeur elabora essa polarização em seu esboço fenomenológico da memória e na busca de compreender certos aspectos que a constituem: “Entendamos por evocção o aparecimento atual de uma lembrança. É esta que Aristóteles destinava o termo *mneme*, designando por *anamnesis* o que chamaremos, mais adiante, de busca ou recordação. E ele caracterizava a *mneme* como *pathos*, como afecção: ocorre que nos lembramos disto ou daquilo, nesta ou naquela ocasião; então, temos uma lembrança. Portanto, é em oposição à busca que a evocção é uma afecção. Enquanto tal, em outras palavras, desconsiderando sua posição polar, a evocção traz a carga do enigma que movimentou as investigações de Platão e Aristóteles, ou seja, a presença agora do ausente anteriormente percebido, experimentado, apreendido.”(2007, p. 45)

É interessante nos lançarmos em alguns momentos do filme para entendermos como se dá o trabalho de evocação e como ele orienta o trabalho de montagem na obra. Quando se refere à feitura de seu primeiro filme, *La pointe-courte* (1955), fica claro o movimento que a diretora estabelece na obra entre as lembranças que ela recria (contando e refilmando algumas de suas vivências) e o que houve de experiência em contato com sua criação. “O tempo passou e passa, exceto nas praias, que não tem idade. Nas praias da minha adolescência, lembro-me menos dos banhos e mais das pescarias e das redes, as que haviam no porto e as que haviam em La pointe courte por onde eu adorava andar”. A sua lembrança das praias, a sua narrativa sobre elas e imagens de redes e barcos de pesca estimulam a diretora a falar da sua experiência na concepção do seu primeiro filme. Após essa fala, vemos uma cena da obra de 1955, curta passagem de um pescador chegando de barco à margem, seguida de uma cena que visa reconstituir o primeiro contato de Varda com aquela realidade - uma jovem Varda, com uma máquina fotográfica na mão, chegando ao vilarejo. Passamos a ver fotografias feitas pela diretora naquela ocasião, deixando clara a heterogeneidade de materiais com que Varda lida e o modo como ela os articula nessa meditação sobre seu passado e sobre como se lança sobre ele.

Quando decidiu filmar *La pointe courte*, ela se interessou primeiro pelos moradores daquela vila de pescadores até enfim decidir realizar seu primeiro filme. Varda vasculha suas memórias e busca explicitar seus caminhos como criadora em um constante contato entre a personalidade de determinadas questões até o processo de criação. Para falar da concepção desse filme, vemos a diretora em primeiro plano, na região em que filmou, enquanto conta das suas escolhas, das condições de filmagem, tudo isso entre uma cena e outra da obra de 1955. Aos poucos as imagens do filme vão se intercalando com imagens feitas dos moradores da vila em 1955 e já nos trabalhos para *As praias de Agnès*, em que Varda volta a encontrá-los e também os estimula a falar sobre a experiência. Varda vai construindo uma espécie tecido com camadas do tempo: cenas do filme de 1955, imagens coloridas mais atuais filmadas na região, conversas com os amigos moradores do lugar que fizeram parte do filme, cenas do filme refeitas em cores, vemos também *La pointe courte* sendo projetado em uma espécie de carroça e sendo levado por atores do filme. Toda essa sequência revela uma espécie de estudo do tempo e de sua passagem e do modo como ela se volta para todo esse imenso conjunto de passado e lida com ele.

Varda lida com uma interessante variedade de documentos composta desde seus filmes a arquivos de época, e tudo parece lhe interessar nesse seu esforço de contar explorando o máximo o modo como a sua narração chama certas imagens e modo como as imagens pedem dela certas palavras. Há o que ela viveu, há a história de sua época, há ainda as várias histórias daqueles que ela conheceu e que também lhe interessam. *As praias de Agnès* parece saído desse esforço de ligá-las e, dessa maneira, construir um modo de dizer Varda e dizer também seu tempo através desses contatos.

(...) Há visões mais subjetivas, relações mais pessoais em, e com, as vicissitudes da história: a micro-história dos testemunhos, a qual não vale menos que a macro-história dos eventos, mas a completa de maneira indispensável. Aquilo que investiga o documentarista não é contar o encadeamento dos feitos nem colocar o material de arquivo em dúvida, é comunicar o vivido e o ponto de vista de um ou de vários atores do drama, o eco interior das batalhas: não a guerra feita, mas a guerra sofrida. Além do precioso testemunho dos detalhes da vida cotidiana, das opiniões e dos sentimentos que oferecem essas vozes interiores saídas de cartas, de diário íntimos, de livro de bordo. (...) Porque são também essas lágrimas invisíveis e dolorosas, esses segredos individuais, mas compartilhados, que terminam por derramar o pranto da história e a queda de um regime. (NINEY, 2002, p.401)

Há nessa fala de François Niney uma série de elementos importantes que nos ajudam a entender o cinema de Agnès Varda, principalmente concebido em *As praias de Agnès*. “Comunicar o vivido” é certamente uma prioridade da diretora. Sabemos que as possibilidades do cinema documentário são variadas. Há claro, momentos em que a questão é lidar com arquivos e provocá-los, colocá-los em dúvida mas são aspectos que não correspondem ao que interessa a Varda nesse momento em que contempla sua vida, seu trabalho, as batalhas que travou, os encontros que a constituíram e marcaram, as lacunas que, através do trabalho da memória, ela teima em tentar preencher. O que está presente em *As praias de Agnès* é a dedicação e entrega total aos “preciosos testemunhos dos detalhes da vida cotidiana”, principalmente quando a diretora conta histórias de sua casa e, nesse percurso, ela convoca registros que mostrem seu dia-a-dia no lugar, a passagem de amigos para visitá-la, a convivência com seus vizinhos, o modo como fotografou muitos dos que passaram por lá. Tudo numa costura delicadamente elaborada entre contar e remeter.

O filme inteiro é atravessado pela lógica do remetimento, da evocação. Enquanto Agnès Varda narra, é como se as imagens fossem aparecendo, sendo chamadas, convocadas a compor um conjunto. Enquanto conta de suas viagens à praia com Jacques

Demy e a filha Rosalie, Varda observa as ostras e as ondas e diz: “Quelle belle vague!” É o que basta para que o filme remeta à Nouvelle Vague. Vemos imagens recentes de Varda, em sua casa, andando de costas, como faz por várias vezes no filme - deixando clara necessidade de voltar, sempre, continuamente. Passamos a ver uma fusão entre essa Varda em marcha ré e a personagem Cléo, de *Cléo de 5 à 7* (1962), caminhando pelas ruas de Paris, seguindo em seu dia angustiada que a diretora trata no filme. Enquanto vemos cenas dessa obra, Varda conta de sua feitura, de suas inspirações. Em *As praias de Agnès*, vamos de *Cléo de 5 à 7* à *Salut les Cubains* em um salto. Sim, enquanto fala do sucesso de *Cléo* já podemos ouvir a música cubana ao fundo. *Cléo de 5 à 7* contribuiu para que a diretora viajasse pelo mundo e uma dessas paradas, Cuba, também virou filme, um filme feito inteiramente de fotografias em preto e branco do cotidiano da ilha em plena revolução. Tudo isso para pensarmos o movimento que Varda elabora, da narrativa sobre o vivido que vai convocando seus trabalhos, suas fotografias, as cenas dos seus filmes e a narrativa sobre eles que remete a outros filmes. O movimento segue por toda a obra e não de maneira única, as evocações são bastante improváveis, como é o trabalho da memória. Nem sempre fazemos idéia sobre que imagem chamará outra, ou sobre como as palavras da sua narração podem evocar certos temas, certas questões e certos registros. Interessa observar como se dão essas atualizações e como contribuem para esse conjunto curioso que revela o que voltar exige da diretora e sua criação.

IMAGENS DE VÁRIAS ÉPOCAS NO MESMO PLANO

Há no filme de Varda uma constante articulação entre lembrar, contar e reinventar. Trata-se de um filme composto de um conjunto de imagens de natureza heterogênea unidas pela relação com a vida da diretora. Como parte dessa sua concepção, Varda faz um movimento que também é relevante de ser tratado nessa análise do seu trabalho de montagem: o modo como a diretora insere várias temporalidades em um mesmo plano. Que elementos a diretora usa para isso? Um dos aspectos a ser observado é o modo como Agnès Varda trabalha com encenações de suas lembranças, principalmente as da infância e juventude, sem grandes preocupações de fidelidade, adotando uma “postura antimimética”, como afirma Claire Boyle em texto sobre o filme (2012). Sempre quando o filme se dedica às reconstruções, Varda se coloca em cena, é presença constante nas sequências e planos dedicados a isso. No início do filme, ainda enquanto vemos a praia que introduz a obra, Varda conta de passeios às praias de sua

infância. E para falar disso, Varda recorre às encenações imperfeitas, sem grande preocupações de reconstituição, muito mais interessada no que o contar representa e em evidenciar a relação que a diretora tem no reestabelecer dessas conexões. No início do filme, para deixar isso claro, vemos algumas crianças em uma espécie de reconstituição de um dia de infância da diretora na praia. No plano está também Agnès Varda acompanhando e participando dessa feitura (fig.1). É um modo de colocá-la e lembrar a todos de que se trata de um filme sobre o que ela conta mas, acima de tudo, sobre o contar, suas possibilidades e sobre a relação que a diretora estabelece com suas lembranças.

Para tratar dessa relação que a diretora tem com as lembranças e com sua obra, Agnès Varda recorre também à colagem. Através dessa sobreposição de imagens em um mesmo plano, Varda conecta épocas e lugares. Durante o filme, ela fala da sua vida na ocasião que se mudou para os Estados Unidos com Jacques Demy e, ao retornar ao país, ao se deparar com um dos muros filmados por ela em seu filme *Mur Murs* (1981), mais uma vez ela se insere no quadro (fig. 2) em uma repetição imperfeita do gesto antes por ela filmado.



(fig.1)



(fig.2)

A impressão que temos é que Varda, durante todo o filme, vai experimentando maneiras de elaborar conexões, de articular o vivido, o lembrado e o criado. Tudo isso pode ser compreendido como constituinte da dimensão ensaística do filme e tantas vezes presente da obra de Agnès Varda. O ensaio em *As praias de Agnès* diz respeito ao esforço de explicitar os caminhos e dar forma às reflexões, ou aquilo que Noel Burch chamou de “forma-meditação”(1992. p.192-197). Nas palavras do próprio Burch: “um cinema de pura meditação, em que o tema fornece a base para uma construção intelectual susceptível de se transformar em forma e feitura, sem por isso se alterar e sem edulcorar.” (idem, p.

192) Aspectos que já podemos notar em alguns desses elementos apontados e que podem ser percebidos ainda nos aspectos a serem abordados aqui.

MONTAGEM E ARTICULAÇÃO ENTRE ASPECTOS PESSOAIS E COLETIVOS

Seria difícil abarcar nesse artigo os sucessivos momentos de evocação que atravessam praticamente todo o filme analisado. Aqui o interesse é focar em momentos chave para o entendimento da construção elaborada pela diretora e como a montagem é recurso dela para contar - nessa meditação sobre sua vida e sobre como narrá-la. Varda fala do que viveu e, através de intervenções em que recorre ao lembrado e ao que ela criou, ela compõe um conjunto de constante movimento entre aspectos íntimos e questões de mobilização coletiva da sua época.

Varda é e sempre foi ligada aos movimentos sociais nos mais variados momentos. Em *As praias de Agnès*, ela torna evidente o seu olhar curioso e fascinado pelos Panteras Negras na sua passagem pelos Estados Unidos na década de 1960. Para falar desse contato, ela recorre ao seu filme *Black Panthers* (1968), feito na época – obra composta de registros que deixam claro o olhar tocado da diretora pelo movimento. Ela dedica também uma parcela importante do seu filme à sua relação com o movimento feminista. Ao tratar dessa experiência, de sua presença no movimento, é inevitável remeter às suas obras que tratam da luta das mulheres e é nessa passagem do filme que é possível observar claramente esse trabalho com a montagem que visa explicitar essa conexão entre íntimo e coletivo - entre questões de época que a mobilizaram e questões bastante pessoais que a empurraram para luta e motivaram a concepção de suas obras. É possível observar, ainda, a importância da montagem como elemento para dar forma às reflexões.

Para falar da experiência de Agnès Varda no movimento feminista é necessário ouvi-la e é preciso também convocar alguns de seus filmes que lidaram com essa questão como *L'Une Chante, L'Autre pas* (1977) e *Sem Teto e Sem Lei* (1982). O primeiro filme, à primeira vista, pode ser visto como algo didático, ou até mesmo romântico, sobre o feminismo em formação. O filme lida com a tomada de consciência de duas mulheres mas é singular, principalmente, pelo seu ponto de partida: o olhar sobre o percurso de Pauline e Suzanne. Varda as acompanha na sua amizade solidária, nas suas experiências de dor, de difíceis escolhas, de solidão e de comunidade, principalmente na partilha de

experiências com outras mulheres. O segundo conta a história de Mona, uma mulher que decide largar o emprego, a família e sua casa para viver uma experiência de extrema liberdade como andarilha, sem contatos ou vínculos. Essa história é contada através do que aqueles que cruzaram com Mona tem a dizer sobre ela. “Assim, Agnès Varda não faz um cinema utópico, mas um cinema que dramatiza as utopias.” (GARDNIER, p.13) No momento em que conta de sua experiência no movimento feminista, em *As praias de Agnès*, esses dois filmes são trazidos à tona.

Me deterei em um momento revelador do filme de 1985 em que a diretora intercala seu depoimento e trechos de *Sem Teto e Sem Lei*. Vemos primeiro Agnès Varda, como em uma continuidade da narrativa que vinha fazendo por todo o filme, em primeiro plano, frente a uma manifestação de rua: “Procurei ser uma feminista alegre mas sentia-me muito zangada”. Nesse momento, há um corte para uma cena do filme de 1985 em que vemos a protagonista Mona caminhando ao ar livre e o momento exato em que ela chuta uma lata. Voltamos a ver Varda na mesma cena anterior e ela diz: “A violação, as mulheres agredidas, as remoções de clítoris...” e voltamos a ver Mona em *Sem Teto e Sem Lei*, dessa vez batendo em um portão de loja semi-aberto. Segue esse movimento entre o depoimento de Varda e as cenas do filme em que a diretora constrói um conjunto que trate dessa impossibilidade dessa alegria diante de tantas indignações no que se refere à violência contra as mulheres (Seq. 1).





(Seq.1)

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

Ainda nessa passagem do filme, a diretora segue com esse movimento de remetimento constante e, mais uma vez, traz à tona a protagonista de *Sem Teto e Sem Lei*. Dessa vez, vemos uma inserção dela em outros de seus filmes. Trata-se do momento em que a diretora, em *As praias de Agnès*, fala e mostra a montagem elaborada por ela entre imagens da atriz Sandrine Bonnaire, como Mona, no seu filme *As Cento em Uma Noites* (1995), em que vemos a personagem libertária, interpretada pela atriz no filme *Sem Teto e Sem Lei*, ser transformada em Joana D'Arc. Curiosamente, papel que a atriz havia feito um ano antes no filme de Jacques Rivette, *Jeanne la Pucelle* (1994). Essa sequência ainda tem o peso da fala de Varda sobre sua experiência no movimento feminista e sobre o modo como ela quer falar dela com seu cinema. A diretora vê nessa ligação feita através da montagem, a possibilidade de representar essas duas presenças femininas em sua luta por afirmação, e o lugar dessa militância em sua obra.

O modo como Agnès Varda lida com montagem nessa passagem do filme, e em outros momentos da sua cinematografia - em que articula aspectos pessoais e aspectos históricos - faz com que pensemos nas colocações de Jean Luc Godard sobre o lugar da História no Cinema: “Minha idéia, específico, super ambiciosa, que Michelet não teve,

mesmo quando ele terminou sua grandiosa *Histoire de France*, é que a história está lá, sozinha, e que só o cinema pode torná-la visível. É o papel histórico do cinema: ” (GODARD apud BAECQUE, 2008, P. 263). Ou como afirma Antoine de Baecque, reforçando o que diz Godard: “Se o cinema, primeiramente, encarna o século, é então a única arte que pode fornecer a ferramenta - teórica e prática - que pode tornar a história visível. Esta ferramenta é a montagem. A verdadeira forma cinematográfica da história” (2008, p. 264).

Agnès Varda explicita em seus filmes uma postura inquieta em relação aos documentos que tem em mãos e tem com eles desafios de montagem, modos variados de explicitar sua visão da história e das múltiplas memórias que pode construir. Nas obras de Agnès Varda, a montagem é elemento fundamental na articulação entre aspectos pessoais e coletivos, entre questões referentes ao seu tempo histórico e aspectos de suas memórias. Nesse filme de Agnès Varda, “a ordem da montagem é também a ordem do pensamento.” (AMIEL, 2007, p.53)

Toda essa passagem de *As praias de Agnès* chama a atenção para o modo como Varda lida com determinado material da sua filmografia e como ele é recurso de construção de narrativa sobre determinadas experiências. O que há é o esforço em “dar corpo” às questões. Algo que pode ser entendido também como a “cinescritura” vardaniana - conceito elaborado pela diretora sobre seu cinema, que para ela se trata de “uma espécie de escrita diretamente cinematográfica que se pratica desde os *repérages* até a montagem, um argumento que se escreve durante a realização do filme” (VARDA, 1993, p.38). Essa formulação de Varda sobre sua própria obra é relevante pois é algo possível de ser observado em boa parte do seu trabalho. Nesse seu esforço incessante em dar forma às suas reflexões, são concebidas obras como esse *As praias de Agnès*, em que a diretora se vê diante do seu passado, das narrativas possíveis de serem feitas dele, dos registros e das suas criações e tem, diante de tudo, exigências para lidar com esse conjunto, há um esforço em dar uma forma cinematográfica não somente ao passado (suas recriações de lembranças e de cenas de filmes que permeiam todo o filme) mas também ao contar, ao olhar, ao modo que a diretora se lança sobre tudo isso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor, “O ensaio como forma” (p. 15-45). In: Adorno, W. T., Notas de Literatura I. Editora 34, 2003.
- AMIEL, Vincent. Estética da Montagem. Texto&Grafia. Lisboa, 2010.
- ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde : A caméra-stylo. In: L'écran français n° 144, março, 1948.
- BAECQUE, Antoine de & DELAGE, Christian (dir.), De l'histoire au cinéma, Bruxelles, Éditions Complexe. 1998.
- BAECQUE, Antoine de. L'Histoire Camera. Paris, Gallimard, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo. Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. L'Energie spirituelle. Essais et conférences. Félix Alcan. Paris, 1920
- BORGES, Cristian. O antiensaio, provisoriamente. In: Patrícia Mourão; Pedro Maciel Guimarães. (Org.). Cineastas, do nosso tempo. 1 ed. São Paulo: Aroeira, 2012, v. , p. 33-43.
- BOYLE, Claire. Autoficções e Cinema: Varda e a tecnologia transformadora do eu em Les lages d'Agnès. Encarte do DVD “As Praias de Agnès”. Videofilmes. 2012
- BURCH. Noel. Práxis do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARVALHO, Laura. Sob o Domínio da Cor: Análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur. 2013. Dissertação de mestrado (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo, 2013.
- DANEY, Serge. Montage Obligé - La guerre, le Golfe et le petit écran. Libération. April, 1991. DELORME, Stéphane. Les Plages d'Agnès d'Agnès Varda. Cahiers du Cinéma. N°640, décembre 2008 p.35-36
- FINA, Luciana(dir.) Agnès Varda : os filmes e as fotografias. Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1993.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. To desire differently: feminism and the French cinema. Nova York: Columbia University Press, 1996.
- GARDNIER, Ruy. A morte na casa de bonecas. IN: Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2006.

GAUTHIER, Guy. Documentário, um outro cinema. Papirus. Campinas, 2011.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora

da UFMG, 2008

MACHADO, Arlindo. O Filme-ensaio. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, n.5, p. 63-75, dez. 2003.

NINEY, François. Le Documentaire et ses faux-semblants. Klincksieck, 2009.

_____. L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de la réalité documentaire. Bruxelles. De Boeck Supérieur, 2002.

Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. L'historicite du Cinéma. In: BAECQUE, Antoine de & DELAGE, Christian (dir.), De l'histoire au cinéma, Bruxelles, Éditions Complexe. 1998.

RENOV, Michael. History and/as Autobiography: The Essayistic in Film & Video. Frame/Work 2:3 (1989), 6-13.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Editora da Unicamp. Campinas, 2007.

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

STAM, Robert. Introdução à teoria cinematográfica. Papirus. São Paulo, 2003.

VARDA, Agnès. Entrevista concedida ao jornal The Guardian. Disponível no endereço: <http://www.theguardian.com/film/2009/sep/24/agnes-varda-beaches-of-agnes>. Acessado em Agosto de 2013.

_____. Entrevista concedida à Luciana Fina para o catálogo Agnès Varda : os filmes e as fotografias. Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1993.

