



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**CENTRO DE ARTES**  
**COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

LAUREN MATTIAZZI DILLI

**CINEMA E MEMÓRIA NA OBRA DE AGNÈS VARDA:**  
***A bricolagem audiovisual em *Jacquot de Nantes****

Pelotas/RS  
2023

LAUREN MATTIAZZI DILLI

**CINEMA E MEMÓRIA NA OBRA DE AGNÈS VARDA:**

**A bricolagem audiovisual em *Jacquot de Nantes***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2023

LAUREN MATTIAZZI DILLI

**CINEMA E MEMÓRIA NA OBRA DE AGNÈS VARDA:**

**A bricolagem audiovisual em *Jacquot de Nantes***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 17 de maio de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ivonete Medianeira Pinto

---

Prof<sup>ª</sup>. Me. Giulianna Nogueira Ronna

*Em memória de meus avôs Cléber e Pedro,  
com amor e saudade*

## **AGRADECIMENTOS**

À Suzane, minha mãe e maior exemplo de mulher e profissional, obrigada por ser a minha grande companheira de vida. Sigo com a dedicação e responsabilidade que cresci vendo em você.

Ao meu pai, Vlanderson, obrigada por incentivar meus estudos desde pequena e por ter compartilhado comigo tantos filmes que marcaram a sua juventude.

À minha vó materna, Nivia, segunda mãe e primeira professora, que me ensinou a ler, escrever, desenhar, contar histórias... você me inspira a acreditar na educação e na arte.

Aos familiares que ficaram em Santo Ângelo, minha cidade natal, em especial didi Sandra e dindo Gustavo, primo Guilherme e afilhado Joaquim, agradeço por me acolherem de braços abertos todas as vezes que posso retornar às minhas origens.

À Samara, minha amiga desde a infância, obrigada por ter me apresentado à bricolagem através de sua sensível pesquisa na área da dança e por ser presente mesmo com a distância enorme que nos separa.

Ao Kelvin, meu amado, agradeço por poder partilhar com você a vida, os planos e sonhos. Contigo tudo fica mais leve e especial.

À Nana, grande amiga que o Cinema me presenteou, obrigada por fazer esses anos de graduação serem mais divertidos e com tantas lembranças boas.

Ao Zero4 Cineclube, que marcou minha formação na UFPEL, sou muito feliz por ter feito parte desse Projeto de Extensão que me desafiou, ensinou e abriu caminhos. Aos colegas André e Rubens, obrigada pelas memórias e por tudo o que aprendemos juntos.

Ao meu professor orientador, Roberto, sou grata pelos ensinamentos, apoio e confiança. Entre tantas coisas, aprendi contigo a sempre buscar fazer o que dá aquele friozinho na barriga, pois são essas as coisas que nos fazem sentir vivos.

À banca examinadora, Giulianna e Ivonete, obrigada pela rica troca que tivemos a partir desse trabalho e pelo incentivo ao meu caminho na área da pesquisa em Cinema.

Por fim, agradeço aos professores dos Cursos de Cinema da UFPEL e à Universidade Federal de Pelotas pela contribuição à minha formação ao longo dos últimos 5 anos. Sigamos juntos lutando pela educação pública e de qualidade para todos, e pelo cinema no Brasil, nas suas diferentes formas de fazer, pensar e salvar.

*As lembranças não são um relato apaixonado ou desapaixonado de uma realidade que desapareceu, mas um renascimento do passado, quando o tempo se volta para trás. Antes de mais nada, é uma criação. Ao contar, as pessoas criam, “escrevem” sua vida. Acontece inclusive de “acrescentarem” e “reescreverem” passagens. Quanto a isso, é preciso ficar alerta. De guarda. Ao mesmo tempo a dor funde e aniquila qualquer falseamento.*

(Svetlana Aleksievitch)

## **RESUMO**

Este artigo analisa a bricolagem de Agnès Varda a partir das costuras entre vida e obra de Jacques Demy em *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, também serão consideradas as trajetórias dos cineastas, evidenciando o estilo cinematográfico de Varda e o ensaio como forma de fazer cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Agnès Varda; Jacques Demy; Memória; Criação.

## **ABSTRACT**

This article analyzes Agnès Varda's bricolage from the point of view of the seams between Jacques Demy's life and work in *Jacquot de Nantes* (1991). It is a discussion about memory as a creative activity in the construction of an identity narrative in cinema. For this study, the trajectories of the filmmakers will also be considered, highlighting Varda's cinematographic style and the essay as a way of making cinema.

**KEYWORDS:** Agnès Varda; Jacques Demy; Memory; Creation.



## LISTA DE FIGURAS

1. Agnès deixa o mar levar Arlette. Frame de <i>As Praias de Agnès</i> (2008).	17
2. Agnès deixa o mar levar Arlette. Frame de <i>As Praias de Agnès</i> (2008).	17
3. Fusão de Agnès e Cléo. Frame de <i>As Praias de Agnès</i> (2008).	19
4. Olhar para os rastros do tempo na pele. Frame de <i>Os catadores e eu</i> (2000).	21
5. Olhar para os rastros do tempo na pele. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	21
6. A ferramenta dos pintores para se autorretratar. Frame de <i>As Praias de Agnès</i> (2008)	22
7. A ferramenta dos pintores para se autorretratar. Frame de <i>As Praias de Agnès</i> (2008)	22
8. Demy escreve sua vida a lápis no papel. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	23
9. Demy escreve sua vida a lápis no papel. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	23
10. Demy na praia. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	27
11. Retorno aos cenários de Nantes. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	28
12. Retorno aos cenários de Nantes. Insert de <i>Lola, a Flor Proibida</i> (1961).	28
13. O dedo que aponta, na placa da Garagem Demy. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	29
14. Eis aqui o filme de Demy. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	29
15. Eis aqui o filme de Demy. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	29
16. Eis aqui o filme de Demy. Insert de <i>Os Guarda-Chuvas do Amor</i> (1964).	29
17. Eis aqui o filme de Demy. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	29
18. O encanto e as cores. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	30
19. O encanto e as cores. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	30
20. Elipse temporal ao som de Bach. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	31
21. Elipse temporal ao som de Bach. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	31
22. Elipse temporal ao som de Bach. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	31
23. Elipse temporal ao som de Bach. Frame de <i>Jacquot de Nantes</i> (1991).	31

## SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. Olhar para si, narrar o eu	13
3. Varda por Agnès	16
4. Demy por Jacques	23
5. Demy no interior de Varda	27
6. Considerações finais	32
7. Referências bibliográficas	33

## 1. INTRODUÇÃO

Este artigo analisa o filme *Jacquot de Nantes* (1991), de Agnès Varda, com foco na relação entre memória e criação, atentando-se aos traços ensaísticos e autorais de sua realizadora. Jacques Demy, na fase final de vida, escreveu suas lembranças e as compartilhou com Varda, sua companheira desde os anos 1960. Os relatos da infância do cineasta com a família e amigos, na oficina mecânica em que seu pai trabalhava, e o princípio de seu encanto com o cinema despertaram o desejo pela criação do filme em questão. Nesse sentido, busca-se compreender como Varda faz uso das memórias e obras de Demy na construção do longa-metragem sem renunciar à sua essência autoral.

Em *Jacquot de Nantes*, Agnès Varda opta por lidar 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 realizou e com imagens suas no tempo presente, quando tinha por volta de 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, talvez do olhar afetuosos e carregado de admiração pelo companheiro de vida ou do modo como ela gostaria que vissemos Jacques Demy.

O que movimenta este trabalho 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 sua visão particular a respeito de Jacques Demy. Partindo desse pressuposto, é preciso encontrar conexões entre vida e obra dos cineastas citados para interpretar como os mesmos se lançam sobre o passado na elaboração de uma representação de si.

A escolha do estudo da memória e de suas relações com o cinema partiu de experiências no decorrer da graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Assim como Jacques Demy precisou deixar Nantes, a cidade onde cresceu, para estudar cinema em Paris, também parti de minha cidade natal, Santo Ângelo (RS), para estudar em Pelotas. Ao me deparar com um círculo social completamente novo, observei que para conhecer as pessoas ao meu redor era preciso ouvir as suas histórias, bem como narrar as próprias memórias não se trata somente de um processo de recordação, de avivar lembranças, mas também de criação, de uma construção da própria identidade.

Sendo assim, na primeira seção do artigo, *Olhar para si, narrar o eu*, objetiva-se discorrer sobre a memória individual e suas relações com identidade e criação em um relato sobre si mesmo. Para isso, os estudos do filósofo Henri Bergson e do antropólogo Joël Candau serão guias para se pensar as ideias de duração e metamemória, respectivamente, colaborando para o entendimento de que a memória é mais uma *reconstrução* continuamente atualizada do passado do que uma *reconstituição* fiel do mesmo. A imersão nas obras de Agnès Varda, Jacques Demy e, posteriormente, no filme *Jacquot de Nantes*, partirá de tais ponderações.

A seção seguinte, *Varda por Agnès*, cujo título referencia o último filme da cineasta, tem como intuito entrelaçar a vida, a obra e o desenvolvimento de sua personalidade no cinema. A tese de doutorado de Tainah Negreiros Oliveira de Souza sobre o documentário *As praias de Agnès* (2008) auxiliará nas costuras entre biografia e autorretratismo da autora, a partir de um longa-metragem que apresenta semelhanças estruturais e temáticas com o filme-objeto deste trabalho. Já a pesquisadora Sarah Yakhni contribuirá com o olhar sob uma perspectiva ensaística para procedimentos estilísticos componentes da autoralidade da diretora/roteirista/produtora/narradora Agnès Varda.

De modo semelhante à seção anterior, em *Demy por Jacques* busca-se traçar uma linha de pensamento sobre a carreira do cineasta em paralelo com o gesto de narrar as suas histórias pessoais ao se aproximar do fim da vida. Jacques Demy costuma ser citado em escritos sobre a *Nouvelle Vague* francesa, porém também é muito frequente um certo deslocamento de sua obra em tal contexto. Nesse âmbito, “narrar o eu” apresenta uma ótica diferente para a construção da identidade cinematográfica de Demy, cria uma nova imagem a partir de seu próprio relato. O catálogo da mostra *Jacques Demy: entre o realismo e a fantasia*, realizada em 2017 no Brasil pela Caixa Cultural, e o texto *A Nouvelle Vague*, de Michel Marie, auxiliarão na pesquisa sobre o assunto.

Por fim, a seção *Demy no interior de Varda* tem o propósito de analisar o longa-metragem *Jacquot de Nantes*, observando o modo como a diretora conecta as encenações da infância, os trechos dos filmes e as imagens de Jacques Demy. A análise tem como pontos principais de investigação a criação de uma bricolagem audiovisual através da narrativa, *mise-en-scène*, campo sonoro e montagem, procurando estabelecer ligações entre as escolhas de direção e as características ensaísticas do estilo autoral de Agnès Varda. Em vista disso, o texto de Theodor W. Adorno, *O ensaio como forma*, aponta caminhos de discussão

sobre a forma do filme em questão. 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”.

## 2. OLHAR PARA SI, NARRAR O EU

Sobre a inspiração para a realização de *Jacquot de Nantes*, 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”.<sup>1</sup>

Nesse movimento retrospectivo, Jacques Demy lança-se sobre o passado buscando memórias que o constituem em um presente em que a morte é iminente. 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*, 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*” (DELEUZE, 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... 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

---

<sup>1</sup> 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.

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)<sup>2</sup>

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, então lembrar é como se fosse o gesto de recortar, destacar ou costurar lembranças, cujas escolhas sempre perpassam pelo o 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 tantos 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 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 indissolavelmente 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

---

<sup>2</sup> 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.

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 criação<sup>3</sup>. 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)

Tal lógica aparenta convergir com o procedimento de construção de personagem, já que envolve um certo conhecimento sobre o sujeito, ou ao menos uma ideia de elementos que o constituem. Tratando-se do “eu”, a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória é denominada por Candau como *metamemória*. Diferente da manifestação da memória de baixo nível (protomemória) na linguagem gestual e verbal, do que é aprendido desde a infância, do *habitus*<sup>4</sup>, assim como da memória de alto nível, que é essencialmente a evocação de lembranças no geral (não somente autobiográficas), a metamemória é a construção explícita da identidade, “uma memória reivindicada, ostensiva” (CANDAU, 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,

<sup>3</sup> 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.” In: *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papirus, 1991, p.138.

<sup>4</sup> “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)

não há uma reconstituição fiel dos fatos, mesmo que se tenha a aspiração à verdade, pois, como vimos, 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” (CANDAUI, 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 no período terminal de sua vida 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.

### 3. 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 a fase final da vida da cineasta reflete em seus próprios filmes uma pulsão pela criação de uma narrativa de si, assim como em *Jacquot de Nantes*, quando Demy estava prestes a falecer. 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 que:

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.

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...”. Também é relatado que o mar e a areia do norte são o



princípio do que ela conhece sobre si mesma: nascida na Bélgica com o nome de Arlette Varda, é radicada na França e aos 18 anos muda o seu nome para Agnès.



Figuras 1 e 2: Agnès deixa o mar levar Arlette. Frames de *As Praias de Agnès* (2008).

Devido à Segunda Guerra Mundial, a família Varda mudou-se para Sète, uma cidade na costa da França para o Mar Mediterrâneo, onde passaram a viver em um barco, situação encenada em *As Praias de Agnès*. É nessa região que se encontra Pointe Courte, local que lhe ofereceu cenários, personagens e o título de seu primeiro filme. No longa de 1954, o cotidiano dos pescadores e moradores locais é intercalado com a visita de um casal (interpretado por Philippe Noiret e Sylvia Monfort) à ilha de Sète. Ou seja, ficção e documentário já se fundem desde o começo de sua obra no cinema. A cineasta retorna para Pointe Courte em 2007, rememora seu filme e as histórias com as pessoas de lá e registra o encontro narrando que “toda esta encenação não é senão a minha forma de gratidão aos *pointus* que me adotaram”.

As inspirações autobiográficas, os encontros e os momentos ou acontecimentos históricos serão disparadores criativos em significativa parte de sua obra. *L'opéra-mouffe* (1958), um 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* (1974-1975), Varda filma os vizinhos da rua Daguerre nos seus respectivos estabelecimentos comerciais em 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 e 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 dos Panteras Negras 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 ela em *Varda por Agnès* (2019).

Diferentemente da grande maioria dos cineastas franceses que iniciaram suas carreiras na *Nouvelle Vague*, no final da década de 1950 e início de 1960, Agnès Varda não era cinéfila. Seu repertório cultural não teve origem nos cineclubes e cinematecas, mas sim em uma família que valorizava a pintura, o teatro e a literatura. Em Paris, Varda começa o curso de filosofia na Sorbonne, porém parte para o estudo das artes plásticas na Escola do Louvre. Ela inicia sua carreira trabalhando como restauradora de registros e fotógrafa de esculturas de Auguste Rodin, e firma seu olhar na fotografia a partir do encontro com o ator Jean Vilar, na época de fundação do Festival de Avignon. Nesse ramo, Varda passa a ser requisitada após se estabelecer como fotógrafa do *Théâtre National Populaire*, então seu nome já possuía um certo reconhecimento quando iniciou a trajetória no cinema. Segundo ela mesma, foi Alain Resnais (montador de *La Pointe Courte*) quem a introduziu ao universo cinematográfico. Em *As Praias de Agnès*, Varda narra que “até os 25 anos, só tinha visto uns 9 ou 10 filmes. Não fui para a escola de cinema nem trabalhei como assistente. Usei a imaginação e atrevi-me”.

A cultura iconográfica de Varda, bem como a sua formação em uma multiplicidade de expressões artísticas, repercute nos filmes de modo que se tornou perceptível a concepção de um estilo autoral em sua obra. Isso convergia com a defesa de um “cinema de autor” por parte dos realizadores da *Nouvelle Vague* que se estabeleceram a partir da crítica, da *Cahiers du Cinéma* (entre eles, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette e François Truffaut). Em janeiro de 1954, Truffaut publica na revista o texto *Uma certa tendência do cinema francês*, criticando o que se chamou de “qualidade francesa” de um cinema popular realizado por uma geração mais antiga, que se apoiava na fidelidade a obras literárias, atores experientes, grandes orçamentos, filmagem em estúdios e equipes técnicas robustas. A questão do estilo e da autoria confrontava esse modo de fazer cinema criticado.

Nesse contexto, Varda dirige *Cléo das 5 às 7* (1961), com o produtor Georges de Beauregard, bastante conhecido na conjuntura da *Nouvelle Vague* (que também produziu *Acossado*, filme de 1960 dirigido por Jean-Luc Godard, e *Lola*, de Jacques Demy, 1961). Com orçamento pequeno comparado ao padrão de produção da época, em um curto período de filmagem e uso de locações externas, Agnès Varda realiza um filme de 90 minutos que acompanha a personagem Cléo (interpretada por Corinne Marchand), uma bela cantora que espera o resultado de seus exames médicos, cujo diagnóstico pode indicar uma doença fatal,

durante o próprio tempo de duração do longa. Em *As Praias de Agnès*, Varda comenta sobre o filme enquanto caminha em marcha ré no pátio de sua casa, cuja imagem em cores funde-se com o preto e branco da sequência em que Cléo percorre pelas ruas, andando em direção à câmera.



Figura 3: Fusão de Agnès e Cléo. Frame de *As Praias de Agnès* (2008).

Tal como o caráter fragmentário da memória, Varda constrói em *As Praias de Agnès* 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, cores e texturas. Para a pesquisadora Sarah Yakhni, “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 *devenir*.” (YAKHNI, 2014, p.157).

Em sua pesquisa sobre o ensaio como forma no cinema de Agnès Varda, em um recorte de filmes documentais e híbridos, Yakhni (ibidem) 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.”<sup>5</sup> Tal concepção que Alexandre Astruc chamou de *la caméra-stylo*<sup>6</sup> (a câmera-caneta) indica que assim como o escritor escreve com a caneta, o

<sup>5</sup> Trecho narrado por Agnès Varda em *Varda por Agnès* (2019).

<sup>6</sup> Texto *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, escrito por Alexandre Astruc em 1948. In: *L'écran français*, nº144.

trabalho autoral do cineasta seria escrever com a câmera. Para Giulianna Ronna, 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 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), 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.” (p.35)<sup>7</sup>. 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) 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.” (p.54)

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

---

<sup>7</sup> Texto *A voz, o ensaio filmico e o outro*, escrito por Consuelo Lins. In: *Retrospectiva Agnès Varda - o movimento perpétuo do olhar*. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p.34-36.

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*, 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 seus 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. Para Comolli (2008), em sua investigação sobre a *auto-mise-en-scène*, “O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. (...) o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro.” (p.81). Há ainda mais uma maneira de colocar-se em cena que Varda explora: filmar uma mão enquanto opera a câmera com a outra. Em *Os catadores e eu* (2000), ela apresenta-se como uma catadora de imagens com sua câmera digital que, por ser mais compacta do que os modelos que ela costumava trabalhar, a permite filmar a si mesma, se expor ao seu próprio olhar. Varda registra com proximidade as marcas do tempo em sua pele e nos cabelos brancos, assim como percorreu o rosto, as mãos e os sinais de Jacques Demy ainda vivo em *Jacquot de Nantes*.



Figuras 4 e 5: Olhar para os rastros do tempo na pele. Frames de *Os catadores e eu* (2000) e *Jacquot de Nantes* (1991).

Nesse processo de olhar para si e criar uma narrativa de identidade em *As Praias de Agnès*, 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 filmica 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)

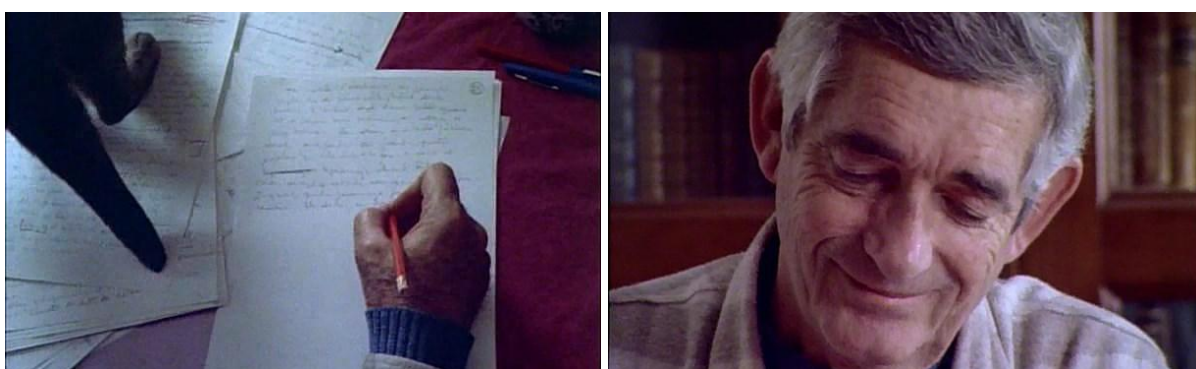


Figuras 6 e 7: A ferramenta dos pintores para se autorretratar. Frames de *As Praias de Agnès* (2008)

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). Além disso, nos dois longas parece haver uma certa luta contra o esquecimento ou um receio com a possibilidade do desaparecimento e a busca por encapsular reminiscências através do cinema. Em *Jacquot de Nantes*, a recriação das lembranças de Jacques Demy, somado ao movimento retrospectivo com os seus filmes e o olhar para sua pessoa no tempo presente, pode ter sido a maneira que a cineasta encontrou para lidar com o vazio da morte iminente do marido. Já em *As praias de Agnès* e *Varda por Agnès*, cujo olhar da diretora é dedicado a sua própria vida e arte, talvez a tentativa seja de concluir e celebrar sua existência de modo memorável, ao também se deparar com o vazio da iminência da própria morte. Apesar de tudo, e em virtude do cuidado com a preservação de suas histórias, Varda e Demy ainda permanecem vivos no cinema.

#### 4. DEMY POR JACQUES

O processo de criação da narrativa de identidade de Jacques Demy apresenta algumas diferenças quando comparado com o de Agnès Varda. Ao invés de ter como base as obras que realizou ou a construção de um autorretrato, Demy parte das memórias da infância e adolescência para buscar compreender os caminhos que o levaram em direção ao cinema. O movimento retrospectivo com foco nesse período da vida servirá como seu suporte para a escrita da própria história, e é Varda quem irá criar as conexões entre as lembranças narradas por Demy e os filmes realizados por ele em *Jacquot de Nantes*.



Figuras 8 e 9: Demy escreve sua vida a lápis no papel. Frames de *Jacquot de Nantes* (1991).

A primeira experiência de fazer cinema que Jacques Demy vivencia se passa durante a fase de transição da infância para a 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. O cineasta relata em *Jacquot de Nantes* sobre esse episódio: “Apresei-me a aprender todos aqueles termos esquisitos como diafragma, película ortocromática, filtros, filme virgem... Quando acabei de ler o livro, disse para mim mesmo: ‘É simples, para experimentar, vou filmar a história do livro, *A aventura de Solange*’”. Então, Demy 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. A película é enviada ao laboratório, que 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”.

Tal experiência frustrante, no entanto, não o fez desistir do cinema, muito pelo contrário: o impulsionou a desejar ir para o Liceu, onde seria possível aprender as técnicas

cinematográficas. Seu pai não era favorável à ideia, queria que o filho fosse para uma escola técnica para ser mecânico e trabalhar na oficina da família. E Demy de fato estudou nessa escola, a contragosto, porém nunca deixou de lado o sótão que passou a ser seu estúdio particular de filmagem. Foi nesse espaço que o futuro cineasta se aventurou em pequenos filmes no formato *stop motion*, que foram assistidos pelo cineasta francês Christian-Jacque na ocasião de sua passagem por Nantes no Teatro Apollo, e que decididamente defendeu o desejo de Jacques Demy por estudar cinema, o que fez com que o pai apoiasse enfim sua ida à Paris.

Na filmografia de Demy é notável um gradativo rumo à fantasia, um encontro do mundano com o extraordinário. Seus primeiros longas-metragens, *Lola, a Flor Proibida* (1961) e *A Baía dos Anjos* (1963), seguem uma perspectiva mais realista, com um 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 e com um único número musical devido às possibilidades do mercado naquele contexto. O filme de 1961, que se passa em Nantes, tem como personagem principal Lola (interpretada por Anouk Aimée), uma mãe solo e dançarina de cabaré que sonha com o retorno do pai de seu filho. A cena musical de *Lola*, cuja música foi composta por Michel Legrand (grande parceiro artístico de Demy), ainda que seja bastante realista, 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, Geneviève (interpretada por Catherine Deneuve, atriz recorrente nos filmes de Demy) trabalha com a mãe em uma loja de guarda-chuvas e está apaixonada por Guy (Nino Castelnuovo), um mecânico que é 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)<sup>8</sup>. 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 consciência da artificialidade inerente ao mesmo.

---

<sup>8</sup> Texto de Sylvio Gonçalves. In: *Jacques Demy: entre o realismo e a fantasia*. Catálogo da mostra da Caixa Cultural, 2017, p.10.



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 um cenário marcado 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*, “alguns diretores da *Nouvelle Vague* rechaçam seu trabalho como algo a serviço do cinema americano comercial e parte da crítica compra a mesma ideia.” (p.20). O cinema feito por Demy, que teve na irrealidade da arte o seu refúgio em uma infância vivida durante a Segunda Guerra Mundial, não foi visto como uma ruptura no seu respectivo período de produção.

Com relação à *Nouvelle Vague*, costuma-se associar os primeiros longas-metragens de Jacques Demy com a margem esquerda do movimento, juntamente com Chris Marker, Alain Resnais e Agnès Varda. O nome em referência ao local do rio Sena frequentado pelos realizadores citados delineia um certo distanciamento do núcleo duro do movimento, ligado a *Cahiers du Cinéma*: os interesses e a forma de pensar o cinema aproximavam os dois grupos, já o comprometimento com temáticas sociais e políticas divergiam entre eles. Diferente da margem esquerda, os diretores franceses do núcleo duro da *Nouvelle Vague* costumavam focar em narrativas pessoais da classe média masculina parisiense. Contudo, mesmo com algumas escolhas em comum, como a apropriação de espaços urbanos como cenários, orçamentos reduzidos e maior liberdade na montagem para as descontinuidades e não-linearidades, ainda assim não há uma definição exata do estilo cinematográfico da *Nouvelle Vague*. Segundo Michel Marie,

A *Nouvelle Vague* é, por conseguinte, um fenômeno cinematográfico paradoxal, pois constitui um conjunto mais ou menos delimitável que liga autores, acontecimentos, trabalhos, idéias e concepções de direção. Mas, de certa maneira, é difícil enumerar as características marcantes comuns que unem autores e obras. O próprio François Truffaut chegou a dizer, de maneira um pouco provocante, em 1962, que o único traço comum aos autores da *Nouvelle Vague* era a prática do bilhar elétrico, e acrescentou: "Não nos cansávamos de dizer que a *Nouvelle Vague* não é um movimento, nem um grupo, é uma quantidade, é uma apelação coletiva inventada pela imprensa para agrupar cinquenta novos nomes que emergiram em dois anos em uma profissão em que não se aceitavam mais do que três ou quatro nomes novos todos os anos". (MARIE, 2003, p.168)

Apesar dessa lógica quantitativa de reunir jovens realizadores em início de carreira no final de 1950 e início de 1960, e também da associação com a margem esquerda, há um

perceptível deslocamento da obra de Jacques Demy nesse contexto. Embora seja citado em textos sobre a *Nouvelle Vague*, a menção de seus filmes nunca é tão densa quanto aos de Agnès Varda, por exemplo. Igualmente, é possível observar uma escassez de estudos aprofundados sobre a sua obra no Brasil, em oposição à Varda novamente, que ainda suscita reflexões diversas por parte dos pesquisadores. De acordo com o catálogo da mostra promovida pela Caixa Cultural, “A revisão e o reconhecimento crítico começou a se estabelecer novamente a partir da chegada de cópias restauradas nos cinemas (...) e o lançamento de DVDs e Blurays que resgatam curtas-metragens, entrevistas, textos e filmes subestimados” (p.20). Além disso, “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).

O processo de restauro e digitalização das obras de Demy e Varda, que contou com a significativa participação da produtora Ciné-Tamaris e o apoio do Centro Nacional do Cinema (CNC) francês, demonstra a importância da preservação no cinema para a perpetuação de obras e autores. “A perda da memória é, portanto, uma perda de identidade. (...) Sem memória o sujeito se esvazia” (CANDAUI, p.59): essa parece ser uma inquietação fundamental para Agnès Varda. Além do restauro de seus filmes, a realizadora dedicou-se a salvaguardar a história de Demy através de longas dirigidos por ela mesma, como *O Universo de Jacques Demy* (1995), *As Garotas Românticas fizeram 25 anos* (1993) e o próprio *Jacquot de Nantes* (1991). Nesse sentido, a homenagem e a proteção dedicadas ao seu trabalho mostram-se como uma tentativa de evitar o esquecimento, o desaparecimento, para que a morte não impeça que a arte permaneça viva.

Jacques Demy faleceu em 27 de outubro de 1990, dez 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.

## 5. DEMY NO INTERIOR DE VARDA



Figura 10: Demy na praia. Frame de *Jacquot de Nantes* (1991).

“Se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, se abrissem a mim encontrariam praias”. 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. Talvez esse seja um lugar igualmente especial para Demy, porém essa também é uma escolha de direção de Varda. A realizadora decide o encapsular em um cenário simbólico e significativo como um de seus gestos de o manter vivo no cinema.

Em *Jacquot de Nantes*, imagens e sons de aspectos distintos são reunidos em conjunto como uma bricolagem audiovisual para a criação de um sentido, podendo ser divididos em três frações principais: as encenações de episódios da infância e adolescência do jovem Demy, os trechos selecionados de filmes realizados pelo cineasta francês e os registros dele no tempo presente. Varda comenta sobre o filme, em *As Praias de Agnès*, que “Se fosse uma tese de mestrado, seria assim: se explorarmos a vida de Jacquot, podemos encontrar cenas que se tornaram cenas nos seus filmes?”. Como uma *bricoleur* cineasta, em pesquisa qualitativa, Agnès Varda entrelaça histórias, arquivos e entrevistas como método de criação:

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 as frações do longa ocorrem em momentos bastante precisos, demonstrando uma estrutura consciente desde a escrita do roteiro, e não como um recurso encontrado na montagem. Muitos dos elos entre as partes são estabelecidos a partir de ações ou lugares em comum, como por exemplo uma escadaria no centro comercial de Nantes: no filme dirigido por Varda, a escadaria está próxima à loja em que o pequeno Demy troca seus livros e brinquedos pela sua primeira câmera; tal local também foi cenário do primeiro longa-metragem de Jacques Demy, *Lola, a Flor Proibida*, como marcante ponto de encontro dos personagens principais do filme.

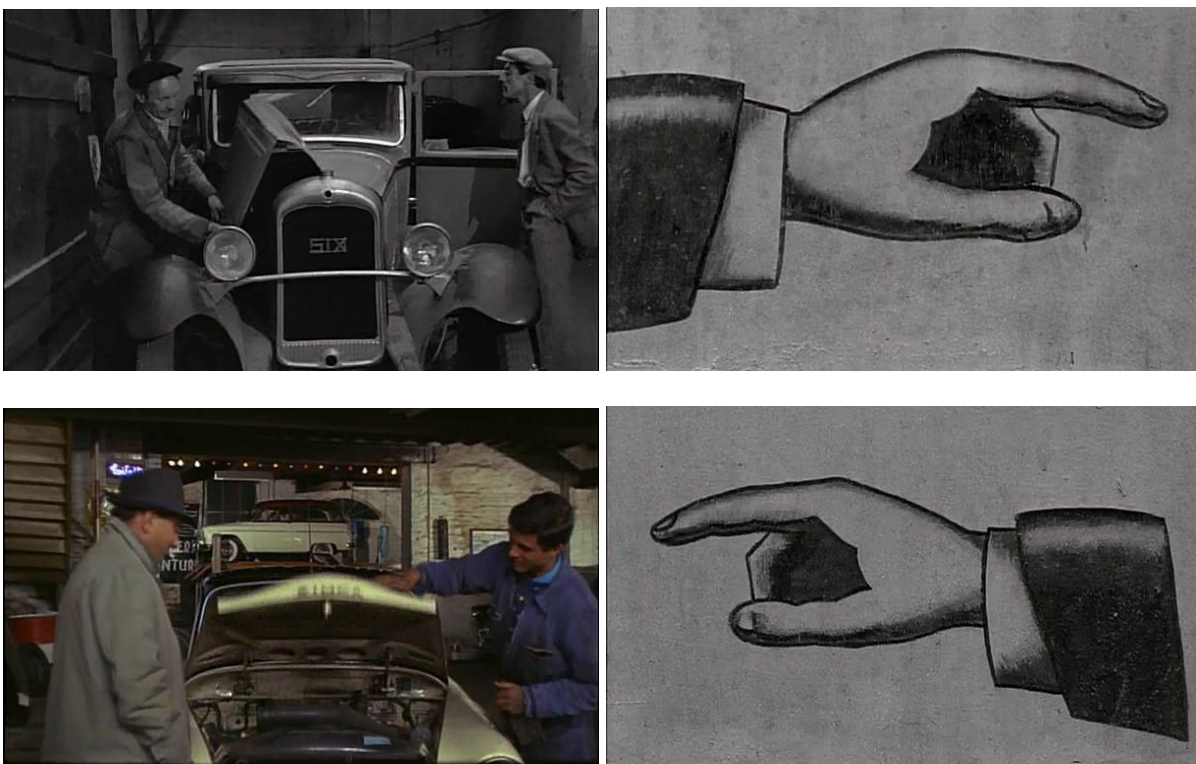


Figuras 11 e 12: Retorno aos cenários de Nantes. Frame de *Jacquot de Nantes* (1991) e insert de *Lola, a Flor Proibida* (1961).

Em todos os momentos de ligação entre as encenações dirigidas por Varda e os filmes realizados por Demy há a 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), 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 descreve que “a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de ‘Olhem’, ‘Olhe’, ‘Eis aqui’;” (2018, p.14), que indica um recorte por parte de quem cria imagens, 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 em uma tentativa de mostrar visualmente algumas conexões imaginadas por ela entre a vida e a obra de Demy, tendo como base os seus relatos escritos.



Figura 13: O dedo que aponta, na placa da Garagem Demy. Frame de *Jacquot de Nantes* (1991).



Figuras 14 a 17: Eis aqui o filme de Demy. Frames de *Jacquot de Nantes* (1991) e insert de *Os Guarda-Chuvas do Amor* (1964).

Outro recurso estilístico interessante em *Jacquot de Nantes* é o variado uso da cor. As encenações da infância de Demy são predominantemente em preto e branco, remetendo aos filmes de 1930/1940 que sua família assistia nos passeios ao cinema. Essas sequências contrastam com o colorido de grande parte da obra de Jacques Demy e com as suas imagens do tempo presente captadas por Varda. Entretanto, há alguns momentos em que a variação do uso de cores acontece entre os planos de uma mesma cena, correspondente às recriações de memórias do cineasta, geralmente quando Jacquot está em contato com algo que o encanta. Por vezes, essa alternância de P&B para cores na imagem ocorre rapidamente em

plano/contraplano, destacando o estado de espírito do personagem ao frequentar o teatro de marionetes e a ópera, ao observar os cartazes de filmes e exibir seus primeiros experimentos com o cinema para a família. A comemoração do fim da guerra e a ida para a escola técnica de cinema em Paris também são situações em que as cores ressaltam episódios significativos na narrativa de vida de Demy.



Figuras 18 e 19: O encanto e as cores. Frames de *Jacquot de Nantes* (1991).

Ademais, Agnès Varda também faz uso da narração em off, uma de suas principais marcas autorais, em momentos pontuais de *Jacquot de Nantes*. Jacques Demy comenta sobre eventos importantes de sua vida no filme, contudo a realizadora também encontra espaço para a própria voz em breves comentários que operam como elemento de ligação na montagem, além de um poema recitado no início do longa e de uma canção entoada ao desfecho do filme, junto ao som do mar. Somadas às imagens, as camadas sonoras reforçam uma afetividade que transpassa todos os recortes e costuras de tempos e memórias. O uso de músicas clássicas, como a suave melodia de *Jesus, Alegria dos Homens* (cantata 147, de Bach), contribui para a criação de um tom de ternura e remete ao gosto musical de Demy, fortemente presente em sua obra. As cantigas em família na pequena cozinha da casa de Jacquot, onde cada um realizava suas atividades individuais mas sempre estando juntos, transmite uma doçura das alegrias da infância. Já a música diegética de uma vitrola que atravessa a encenação até chegar nos closes extremamente próximos de Demy, passeando pelas marcas do tempo na sua pele e nos cabelos grisalhos, carrega uma entonação melancólica ao registrar a matéria de um corpo prestes a partir mas que ainda está vivo. A união de todas essas unidades estilísticas - encenações, arquivos, cores, vozes e músicas - cria uma bricolagem audiovisual que reflete sobre a passagem do tempo e sobre o que permanece com o sujeito.



Figuras 20 a 23: Elipse temporal ao som de Bach. Frames de *Jacquot de Nantes* (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 que seja 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 artesão (...) 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)

Sendo assim, a bricolagem criada por Varda em *Jacquot de Nantes* para evocar Demy enquanto pessoa e artista converge com certas ideias do célebre texto *O ensaio como forma*, de Theodor W. Adorno. O filósofo alemão escreve que “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 aplainar a realidade fraturada.” (ADORNO, 2003, p.35). O autor 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). Importante ressaltar também que a estrutura de *Jacquot de Nantes*, ao lidar com uma série de elementos heterogêneos, condiz com o próprio caráter fragmentário da memória, com suas lacunas e invenções. À vista disso, Agnès Varda lança-se na criação ensaística, na cinescrita, ao longo do processo de realização do longa-metragem, e mesmo tendo como intuito principal registrar Jacques Demy e suas lembranças, a cineasta consegue colocar-se no filme de modo a demonstrar que o outro também faz parte do “eu”.

## 6. 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. Ou seja, a criação de uma representação de si e de sua história perpassa pela metamemória, pela construção explícita da identidade. Na atividade de reconstrução do passado, nas memórias ressignificadas no presente, não há uma reconstituição fiel dos fatos, uma vez que fazem parte do processo os interesses, níveis de profundidade, lacunas e 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 uma narrativa, como gesto de refletir sobre a passagem do tempo, celebrar suas existências e lidar com a aproximação do fim 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 e as transforma em cenas no cinema. Logo, pode-se reconhecer a existência de dois processos de criação elementares no filme-objeto desta pesquisa: a representação que Demy constrói de sua própria memória e, portanto, de sua própria identidade; e a realização cinematográfica de Varda, que, por conseguinte, reflete as suas aspirações com o filme e a sua visão particular a respeito de Demy. Mesmo tendo como base a reminiscência e a obra de outra pessoa, Varda insere-se delicadamente no longa-metragem, ao dedicar o seu olhar para alguém que é parte essencial de sua própria vida e por não se afastar do seu próprio estilo de criação.

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 que este estudo não seria possível sem o esforço de preservação da obra dos cineastas citados, seja através do restauro, digitalização, difusão e revisão crítica dos filmes. Esse cuidado que Agnès Varda teve com a sua obra e a de Jacques Demy é essencial para que o esquecimento de suas criações demore a acontecer, para que elas permaneçam um pouco mais no mundo, suscitando novos debates com o passar do tempo. Ao encapsular reminiscências através de filmes, narrando suas histórias por um ponto de vista diferente do panorama da história do cinema, Varda e Demy conseguiram permanecer vivos na arte.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

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.

- CAIXA CULTURAL. **Jacques Demy: entre o realismo e a fantasia**. Rio de Janeiro, 2017. Catálogo. Online. Disponível em: [http://jacquesdemy.com.br/wp-content/uploads/2017/10/Catalogo\\_Mostra\\_Jacques-Demy.pdf](http://jacquesdemy.com.br/wp-content/uploads/2017/10/Catalogo_Mostra_Jacques-Demy.pdf). Acesso em: 22 mar. 2023.
- 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.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- 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.
- 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.
- MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague**. In: Significação - Revista Brasileira de Semiótica, n.19. São Paulo: Annablume, 2003. ISSN 1519-4330 versão online. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5120/139> . Acesso em: 22 mar. 2023.
- 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 (2008)**. 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.