

**Além daquilo que se vê: o olhar e o sujeito
a partir dos espelhos no filme *As praias de Agnès****

**Beyond what you see: the look and the subject
from the mirrors in the film *Les plages d'Agnès***

Lyana Guimarães Martins**

Resumo

No espelho me vejo sendo visto. Visto por mim, visto pelo outro. Outro que sou eu. Estar diante de um espelho é olhar e ser olhado, ato fundamental para a constituição do sujeito. Na sequência inicial do filme *As praias de Agnès*, a cineasta belga Agnès Varda evidencia o ato de olhar, colocando-o em questão através do uso de espelhos. Nesse tensionamento ela propõe uma autobiografia fora do banal, em busca do invisível. Este artigo traz uma discussão acerca da construção do sujeito, além de uma reflexão sobre o olhar, tendo como ponto de partida especificamente o trecho mencionado do filme.

Palavras-chave: Espelho; Sujeito; Olhar.

Abstract

In the mirror I see myself being seen. Seen by me, seen by the other. The other one that I am. To stand before a mirror is to look and be looked at, a fundamental act for the constitution of the subject. In the initial sequence of the film *Les plages d'Agnès*, the Belgian filmmaker Agnès Varda evidences the act of looking, putting it into question through the use of mirrors. In this tension she proposes an autobiography out of the banal, in search of the invisible. This article presents a discussion about the construction of the subject, in addition to a reflection about the look, having as a starting point specifically the mentioned section of the film.

Keywords: Mirror; Subject; Look.

* Trabalho apresentado no GT2 – Estudos da Imagem e do Som do XIV PosCom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF-RJ; e-mail: lyanapeck@gmail.com.

Tela preta. Um leve som do agitar de águas de um mar calmo. Corte seco para a imagem de uma praia. Em movimento de câmera panorâmico da direita para esquerda, encontramos Agnès Varda. Olhando diretamente para a câmera, ela nos revela estar ali fazendo o papel de si mesma. O que vamos começar a assistir é essa “velhota roliça e tagarela” a contar a sua vida em *As praias de Agnès* (VARDA, 2008).

Nos cinco minutos iniciais do filme, vemos uma bela sequência de Varda e sua equipe nas areias de uma praia, a espalhar espelhos pelo lugar. Ao mesmo tempo em que as condições da produção estão à mostra – a equipe, os equipamentos, as estruturas –, tudo está longe de uma vista direta. A cineasta não se vale de recursos costumeiros para fazer a sua cinebiografia, mas propõe outros: menos diretos e objetivos, mais poéticos e instigantes. Reflexivos. Se ao nos colocarmos diante da câmera nos tornamos imagem e, por conseguinte, objeto¹, Varda parece negar essa condição. Em vez de se colocar em uma posição de julgamento, uma imagem a ser vista, ela propõe uma imagem a ser refletida.

Na psicanálise, é justamente através do reflexo que tomamos consciência de nós mesmos (LACAN, 1998) e, assim, nos tornamos sujeito. Mas não um sujeito fechado, pois ele é uma constante construção. Assim como as praias, que nunca são as mesmas: sempre se transformam com o vento, com o bater das ondas, com a presença das pessoas, do outro. Assim também é Varda, como ela nos mostra nesta primeira sequência do filme.

1. Aquilo que não se vê

Praias estão no título do filme, mas nunca a vemos diretamente. Em nenhum momento vemos uma imagem captada diretamente do mar ou da areia, apenas registro dos seus reflexos nos espelhos, o que às vezes nos confunde e achamos tratar-se do real². Os espelhos nessa sequência brincam com a nossa percepção (FIG. 1 e 2). O que é real? O que é imagem feita do real? O que é reflexo? Diferente do ideal minimalista de *o que você vê é o que você vê*³, Varda nos faz questionar o que estamos vendo. Ela resiste à representação, põe em crise a correspondência direta entre imagem e referente, em diálogo com o filósofo francês Jacques Rancière, para quem “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58) e o cinema documentário seria justamente aquele “capaz de uma invenção ficcional mais forte” (RANCIÈRE, 2009, p. 57). Não que tudo seja uma ficção, mas “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

FIGURAS 1 e 2



O que vemos neste plano? Poderia-se dizer que são ondas do mar, em uma captação direta pela câmera.



Eis que a câmera se move, em movimento de tilt de baixo para cima, revelando que o que víamos era, na verdade, um reflexo.

FONTE: frames retirados do filme *As praias de Agnès* (França, 2008)

Com esse jogo dos espelhos, Varda estimula nossa capacidade de ver além do banal, uma proposição que nos remete a uma passagem de Georges Didi-Huberman no primeiro capítulo de *O que vemos, o que nos olha*. A partir da leitura de *Ulisses* (1922), de James Joyce, ele sugere que neste texto há o seguinte ensinamento: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 34). Entendemos que “abramos os olhos para experimentar o que não vemos” não se refere à ação física corporal de abrir o olho simplesmente, mas sim a “estar aberto”, disposto a essa experimentação do que não está evidente. O próprio Didi-Huberman, no mesmo texto, diz que a outra conclusão que se pode tirar a partir de *Ulisses* é justamente que o sentido da visão não é o senhor do olhar. “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 31). Essa ideia de “fechar os olhos para ver” nos leva a Roland Barthes em *A câmara clara*. Para ele, a visão direta pode nos forçar a um caminho da descrição, ao “isso é”, obscurecendo nosso olhar: vemos apenas o *studium* (cultural, conhecido), nos escapando o *punctum* (desconhecido, que instiga). Varda parece estar justamente atrás desse *punctum*⁴ na imagem, esse algo que nos provoca, que abala. “O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (BARTHES, 2015, p. 49).

FIGURAS 3 e 4



Para falar de si, Varda vai recorrer ao outro. Há sempre um olhar do outro, nós somos construídos por esse olhar.



Com esse jogo de espelhos, Varda deixa em evidência o olhar – esse ato essencial para a construção do sujeito.

FONTE: frames retirados do filme *As praias de Agnès* (França, 2008)

No meio dos espelhos também vemos os equipamentos e as pessoas que estão trabalhando no filme, mas não vemos os membros da sua equipe diretamente: Varda apresenta os seus reflexos (FIG. 3). Posicionando um espelho com suas mãos à frente de cada pessoa, ela pede para que olhe para a câmera por meio dele, de forma que o rosto da pessoa não é captado diretamente, mas sim seu reflexo no espelho. Com essa prática, estaria Varda desejando nos deixar claro o funcionamento do próprio cinema? Em uma observação rápida poderíamos dizer que ela mostra os bastidores, evidenciando que um filme, mesmo quando documentário, é uma construção. Isso não estaria de todo errado, mas um tanto superficial. O mais importante aqui é o desejo de Varda de nos mostrar aquilo que não se vê no que é visto, mas que está lá. A importância do não dito, do que não é visto, do que não é escutado. Parece pertinente lembrar aqui a afirmação de John Cage de que não existe silêncio, pois sempre há som. O silêncio não é um vácuo, uma ausência, mas um gesto. “Nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons” (CAGE, 1973, p. 135). Som e silêncio não são apostos, assim como o visível e o invisível, em uma referência ao filósofo francês Merleau-Ponty. “O visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 200).

O cineasta português Manoel de Oliveira, em uma conferência na cidade do Porto, em Portugal, na companhia da própria Varda, sintetizou essa habilidade da cineasta belga como “a forma de mostrar o invisível, o que se esconde atrás das imagens” (ANDRADE, 2009). Na ocasião, ela confirmou seu interesse nesse misterioso que há no fora de quadro, e sua busca em justamente o revelar, e o uso dos espelhos indica uma forma de Varda deixar evidente essa vontade: “Eu preciso de imagens, eu preciso da representação que lida com outros sentidos além da realidade. A gente tem que usar a realidade, mas cair fora dela. Isso é o que eu tento fazer a todo momento” (HETI, 2009, tradução da autora).

Estaria ela procurando deixar evidente o campo cego das imagens? Esse algo que está além do enquadramento, mas que está lá? Para Barthes, o *punctum* na imagem teria justamente esse poder de lançar “o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 2015, p. 53). Mas o que seria esse invisível que ela quer nos mostrar? Se há resposta, ela não parece ser definida, ou ao menos não universal. O *punctum* é pessoal: “sou o ponto de referência de qualquer fotografia”, já dizia Barthes (2015, p. 72) Mais importante do que respostas, é o questionamento, tirar da percepção comum. O espelho nos permite outras formas de ver, outras perspectivas – ficcionalizadas? Ele nos torna conscientes do nosso olhar, faz o próprio olhar ser objeto a ser percebido. E ao pôr o olhar em questão, Varda nos dá a chance de ver além.

Ela nos tira do lugar comum, nos coloca em questionamento, como acontece nos créditos iniciais. Eles surgem em um plano no qual vemos a praia enquadrada por uma traquitana (FIG. 5) e uma cena está a passar no meio desse quadro: surfistas cruzam da esquerda para a direita o plano criado por essa moldura dentro da moldura, isto é, do enquadramento do próprio filme. Pouco depois a própria Varda entra neste quadro, empunhando uma câmera fotográfica, a registrar sua equipe que está a filmar e, consequentemente, a registrar nós que estamos assistindo ao filme (FIG. 6). Nesse ato ela nos convoca; nós, o outro, isso é o que a instiga.

FIGURAS 5 e 6



Neste plano vemos uma cena dentro de outra, a existência do enquadramento fica evidente. O olhar está em questão.



Varda entra em cena e empunha sua câmera para nós que assistimos – este outro que a interessa e a constitui.

FONTE: frames retirados do filme *As praias de Agnès* (França, 2008)

2. Através do outro

“Só me interessa o que não é meu.”

Manifesto Antropofágico

O espelho, aquilo que gera uma imagem de nós mesmos, um outro a partir de nós, serve como metáfora da forma de trabalho de Varda: buscar a si pelo outro. Essa ideia nos remete a uma clássica passagem do poeta Arthur Rimbaud. Em uma carta ao amigo Paul Demeny ele diz: “é falso dizer: “Eu penso”. Deveríamos dizer: “Pensam-me”. Perdão pelo jogo de palavras. Eu é um outro” (RIMBAUD). Em um filme que vai falar de si, Varda vai recorrer ao outro, o que não é uma contradição, afinal nos revelamos nessas relações, nos nossos gostos. No seu texto inicial, Varda fala desse entusiasmo que a revela: “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” (VARDA, 2008).

A escolha pelo espelho como dispositivo, justamente em um filme que vai falar sobre si mesma, parece totalmente pertinente, principalmente se vista à luz da psicanálise. Em uma nota de rodapé em *Além do princípio do prazer*, Freud relata a situação de um bebê, seu neto, brincando diante de um espelho. No começo, a criança vê um outro no espelho, mas ao brincar de esconder e

aparecer, ela percebe que aquele outro é ela mesma. Essa fase da criança, que ocorre entre os seis e 18 meses, é mais tarde chamada pelo neurologista francês Wallon como “estádio do espelho”⁵, conceito que seria desenvolvido posteriormente por Lacan (1998), para quem esse momento é essencial para a constituição do eu. A criança se descobre imagem, ao mesmo tempo em que afirma seu corpo como algo separado dela. Essa consciência corporal faz do corpo parte de um espaço, evidencia a sua existência no mundo. Assim, a criança se separa da realidade, tornando-se sujeito.

Nesta construção progressiva, seu eu vai ser constituído, sempre num processo que, por ser dialético, implica dois opostos: ele próprio e o outro (...). É sobretudo o olhar que torna possível conhecer o outro e se conhecer, definir o contorno das várias partes do corpo, e só através do olhar no espelho é que se pode conhecer o próprio rosto. É efetivamente através do olhar que se cria a imagem de si; imagem especular, criada a partir do ato de olhar a si próprio no espelho, de olhar para o outro, do olhar do outro (CAMPOS, 2007, p. 63-64).

No espelho me vejo sendo visto. Visto por mim, visto pelo outro. Outro que sou eu. Para o filósofo francês Jean-Luc Nancy, somos estranhos a nós mesmos, objetos do olhar. “Somos e estamos sempre sob o olhar. (...) Estamos sempre num duplo olhar, em parte “nosso” e em parte outro” (NANCY, 2015, p. 33). Essa complexa relação parece ser a proposição de Varda para a conhecermos. Ela dialoga com Lacan (1998), para quem a constituição do sujeito se dá pela relação com o outro. A alteridade é fundamental: “O sujeito é efeito de um ato que se dá numa trajetória, num circuito que necessita do outro, o convoca e só com ele se completa” (RIVERA, 2013, p. 28).

A fala direta para a lente, os espelhos, uma segunda câmera apontada para a principal, são dispositivos utilizados por Varda que evidenciam a todo momento que não somos apenas observadores, mas também observados, posição que ela mesma se coloca, como se ela fosse um outro para si mesma. Ao filmar a imagem no espelho, ela transforma o reflexo em imagem fotográfica, e a fotografia tem essa capacidade de mostrar “a mim mesmo tal como sei de mim, ou seja, tal como me sinto, tal como em mim um outro se sente, visto, mirado, olhado por um outro, um outro homem ou um outro ser” (NANCY, 2015, p. 33). Desta forma, a cineasta propõe não apenas um questionamento do olhar e um ver além; ela também deixa claro esse jogo complexo de olhares – do outro, de nós mesmos – que constitui o que somos. Nada mais apropriado para uma biografia em processo, como esta em *As praias de Agnès*. Para contar sua vida, Varda não recorre apenas a si mesma: ela vale-se do outro, não só das pessoas, mas das coisas, situações, histórias, lugares, praias. Para ela, colocar-se à vista é também olhar além de si.

3. Um jogo a jogar

A imagem espelhada será equivalente àquilo ou àquele que é refletido? Essa é uma das questões mais antigas da filosofia e da história da arte. Indagação semelhante se dá no campo do documentário: o que vemos em um filme documentário é a realidade? A pessoa que está ali é realmente assim? Isso aconteceu desse jeito? Varda parece se interessar pelo assunto: ao fazer uma espécie de reconstituição com atrizes de um momento da sua infância na praia, ela se pergunta: “Não sei o que significa reconstituir uma cena assim. Conseguirá ela remontar-nos ao momento? Para mim isso é o cinema, é um jogo” (VARDA, 2008). Os reflexos, a praia, tudo faz parte desse jogo.

O espelho não é uma novidade nas artes. Os pintores holandeses do século XV já os utilizavam nas suas pinturas, como o famoso quadro de Jan Van Eick, *O casal Arnolfini*, de 1434. Michel Foucault vai dizer que na tradição holandesa o espelho tinha um papel de reduplicação, “repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo. (...) Aqui o espelho nada diz do que já foi dito” (FOUCAULT, 2000, p. 8). No quadro de Van Eick, por exemplo, há um espelho no fundo da cena, no qual vemos as costas do casal ali representado. O objeto refletido está em cena, sabemos quem é.

Um jogo de fato se dá em *As meninas* (1656), do espanhol Diego Velázquez (FIG. 7). Ali o espelho revela algo que não está em quadro, mas que todos os personagens olham, até mesmo o pintor, que está em cena. Esse algo parece estar no mesmo lugar que nós, que estamos olhando. Somos vistos ou vemos? Velázquez nos coloca em um limiar das duas visibilidades: espectador e modelo.

Em vez de girar em torno de objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar (...) endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura (FOUCAULT, 2000, p. 9).

Neste quadro o espelho faz oscilar o interior e o exterior, vai buscar aquilo que é olhado mas não visível, nos propõe um outro lado de um reflexo. Varda faz um jogo semelhante com os espelhos na praia. As imagens especulares, aquelas presentes nos espelhos, duram o tempo da própria reflexão. Mas ao registra-las, Varda subverte e estende esse tempo. Ao registrar o reflexo, ela potencializa a capacidade do espelho como aquilo que nos permite a consciência de nós mesmos. Nos vemos sendo vistos. É como em *As meninas*: “o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente” (FOUCAULT, 2000, p. 4).

FIGURAS 7 e 8 – *As meninas* (1656), Diego Velásquez

No famoso quadro de Diego Velásquez, vemos o próprio pintor em cena. Quase no centro do quadro encontra-se um espelho. O que vemos nele?



Neste detalhe é possível ver que trata-se dos pais das meninas da cena. Mas esse casal, objeto do olhar dos personagens do lugar, não estão em quadro. Onde estão?

FONTE: Reprodução

Outra carta importante neste jogo proposto por Varda é a forma como ela se coloca no filme, uma atuação performativa: ela, diretora e tema, aparece e fala para a câmera. É mais um dispositivo à serviço do seu interesse pelo outro, de nos convocar para fazer parte do filme com ela; a performance tem essa força de nos chamar.

No teatro, digamos, tradicional, a separação entre cena e público assegura a partilha entre ficção e realidade, abrindo o espaço narrativo como uma janela que o espectador não ultrapassa, ou só ultrapassa de maneira pontual. Já a performance nasce misturada à vida, ela é acontecimento e não narração, ela se põe à nossa frente, nos faz esbarrar ou desvia nosso caminho, pretende transformar o espaço cotidiano (RIVERA, 2013, p. 37).

Esse jogo não tem fim, é um processo constante que se desenrola como o vai e vêm das ondas do mar, sem linearidade: vai e volta. Por isso ela se coloca nesse lugar performativo, já que a história está acontecendo e não apenas sendo contada. Os espelhos na sequência inicial de *As praias de Agnès* são como vestígios, fragmentos da vida de Varda. Pedacos que são organizados na areia da praia, mas que vão se modificando, seja pelo vento, pela água, pela interferência da própria equipe do filme. Como já dito, as imagens especulares estão ligadas à presença do corpo ali refletido, não são registro – acontecem no tempo presente: “O espelho ofereceu uma antiga experiência de imagem, na qual

qualquer reflexo acontece no tempo presente (...) O espelho, como tal, é vazio e, portanto, necessita de um corpo para gerar uma imagem” (BELTHIN, 2005, p. 78). São, portanto, ato. Algo que acontece agora. Ao valer-se do uso dos espelhos para contar uma história, Varda coloca esse contar como ato, não como registro. E como ato, é algo que está acontecendo, algo em processo, em construção.

4. Sujeito como processo

“*Eu penso no que sou quando não penso em pensar*”

Jacques Lacan

Oficialmente, ao menos para questões de divulgação, *As praias de Agnès* é um filme documentário autobiográfico de sua diretora, Agnès Varda. No entanto, ela não cai nas fórmulas clássicas de concepção de um filme deste tipo. Mais do que falar sobre a sua vida, narrar histórias pessoais, usar imagens antigas de arquivo, ela fala dos seus encontros com os outros e como isso a construiu. Como já foi dito aqui, ela busca a si mesma através do outro. Assim, pode-se dizer que este filme “é menos uma exploração da memória e do passado do que uma narrativa do aprendizado, de um processo de construção” (BEZERRA, 2009). Sentada em uma cadeira na areia da praia ela nos diz: “Este Mar do Norte e a areia são o meu princípio. O princípio daquilo que sei mais ou menos sobre mim” (VARDA, 2008). Tal fala evidencia que este filme não se trata de uma biografia exata, definida e definitiva, mas um filme do trajeto de sua vida.

Varda gosta do processo, do que não tem fim claro, resposta pronta. Enquanto vemos jovens da sua equipe a posicionar os espelhos na praia, uma voz em *off*, sua voz em *off*, nos conta que sua mãe gostava de ouvir uma certa música no toca-discos: *Sinfonia inacabada*, de Schubert. “Quando pequena, nunca ouvi outra música clássica senão aquela, cujo título gostava tanto” (VARDA, 2008). Assim, parece claro o motivo da escolha da praia para a colocação dos espelhos e, principalmente, como locação para a sequência inicial do filme. A praia está sempre em transformação e, por isso, “não tem idade”, como diz a própria Varda mais à frente neste documentário. O mar tem a capacidade de trazer coisas, de levar, de criar e de apagar. A areia não é fixa, é levada pelo vento, pelas ondas. Mesmo quando algo é construído nela ou com ela, é efêmero. A praia é uma construção ao longo do tempo, como nós somos, como Varda é.

Ainda na sequência inicial do filme, há um momento em que essa habilidade de mutação fica muito evidente: uma cena em que Varda escreve seu nome de batismo, Arlette, com um pedaço

de madeira na areia da praia. Vemos o nome escrito e eis que a água do mar vem e apaga o que ali estava. Este é o exato momento no qual ela nos conta sobre a mudança do seu nome para Agnès. A praia é uma metáfora para a construção do sujeito ao longo da vida:

O eu, instância sobretudo imaginária, sofre modificações ao longo do tempo de existência de cada sujeito. Também a imagem corporal muda, como também muda o olhar para o mundo, para os outros e, acima de tudo, para si mesmo (...) E neste desenvolvimento, a imagem especular e a imagem do outro são fundamentais (CAMPOS, 2007, p. 67-68).

Se a vida é um processo, é pertinente a escolha de Varda em realizar este filme também como um, nos moldes do documentário do modo reflexivo, no qual o objetivo é o próprio processo de representação. É o “filme enquanto trabalho produtivo”, como disse Silvio Da-Rin (2006, p.169). O cinema reflexivo, ou auto-reflexivo, busca motivar o espectador a ter uma percepção do mundo diferente do convencional. É um cinema que “convoca o espectador a participar da construção de significados” (DA-RIN, 2006, p. 178), valendo-se de experiências perceptivas de forma a tornar visível o invisível, em um processo “vivenciado ativamente pelo espectador, tornado consciente dos artifícios de linguagem que estruturam o processo de conhecimento” (p. 180). Na sequência da praia, vemos Varda orientando sua equipe na disposição dos espelhos na areia, vemos a câmera, os equipamentos. Os espelhos ajudam a evidenciar, revelando imagens que normalmente não vemos nos filmes tradicionais. Vemos um filme sendo feito. Podemos ir além e dizer que vemos uma parte da vida de Varda sendo feita. A clarificação dos modos de produção do filme servem como metáfora desse processo.

O sujeito não é algo dado, que já está lá desde o nascimento. Na teoria da castração freudiana, são as perdas de objetos que vão constituir o sujeito, que seria como um mosaico de perdas⁶. Sofremos perdas desde a primeira infância, então não seria absurdo concluir que o sujeito é uma constante construção – afinal, são várias as perdas ao longo da vida –, e Varda indica estar alinhada com essa ideia. Em uma cena retirada de outro filme seu, *Jane B. par Agnes V.* (França, 1984), uma personagem pergunta: “Você pode dar-se ao luxo de perder tanto?”. Varda parece nos responder que sim. Em *As praias de Agnès* percebemos que perder não é exatamente o fim de algo, mas uma forma de recomeçar, um novo construir. O vento pode desmoronar uma montanha de areia, mas leva os grãos para outro lugar, permitindo novos castelos. Perdemos a todo momento para sermos o que somos.

*O mais importante e bonito do mundo é isto:
que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas,
mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.*

Guimarães Rosa

Notas

¹ Para Roland Barthes, em *A câmara clara*, “A fotografia transformava o sujeito em objeto” pois “diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 2015, p. 20).

² Não temos a pretensão de discutir aqui o que é o real. Tomando Roland Barthes como referência, chamamos de “real” na imagem cinematográfica, ou fotográfica, aquilo que necessariamente estava na frente da câmera para a imagem poder existir. Ver Barthes, 2015, p. 67.

³ A famosa frase “What you see is what you see” foi proferida pelo artista norte-americano Frank Stella, em entrevista ao crítico Bruce Glaser, quando indagado sobre a sua pintura. O trecho foi reproduzido por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2014, p. 55). Stella fazia parte do Minimalismo, termo cunhado pelo filósofo Richard Wollheim na década de 1960 para designar o grupo de artistas que produziam trabalhos com um mínimo de conteúdo, a obra indicando apenas a si mesma. As obras minimalistas não eram referentes a nada, devendo ser vistas apenas por aquilo que são, sem espaço para a imaginação.

⁴ Sabemos que esses conceitos são elaborados por Roland Barthes acerca da fotografia, mas respeitosa e os tomamos emprestado aqui para falar desta cena do filme de Varda.

⁵ Também conhecido como estágio do espelho. Mas nas traduções brasileiras mais usuais de Lacan encontra-se o termo utilizado aqui: estágio do espelho.

⁶ Para Freud, a perda do seio da mãe pelo bebê é um momento importante para a constituição do eu. O bebê não é mais o corpo da mãe, ele se separa, se tornando outro. O objeto perdido (o seio) exige uma transformação do eu para aceitar essa perda. Surge essa noção de que há algo no nosso corpo em risco, que se pode perder. A castração está relacionada a isso. A questão da falta também aparece no texto *Além do princípio do prazer*, em que Freud relata a observação que fez de uma brincadeira de seu neto, passagem que ficou conhecida como jogo do *Fort-Da*. Sentado no chão do quarto, o bebê joga um carretel para longe, perdendo-o de vista. Mas como se trata de um carretel, há uma linha com a qual o bebê puxa o objeto, fazendo-o aparecer novamente. Freud relaciona o carretel com a mãe do bebê, que também some e volta a aparecer. Perdas semelhantes ocorrem ao longo de toda a vida, cada um se constrói em relação à falta.

Referências

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. São Paulo, 1928.

ANDRADE, Sérgio. A lição de cinema de Agnès Varda. *Público*, outubro de 2009. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/-a-licao-de-cinema-de-agnes-var-da-243612>>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. 110 min. França, 2008.

BABO, Maria Augusta. A fotografia: um espelho da memória. *ECO-Pós*, Rio de Janeiro, ano 6, v.12, nº2, maio-agosto 2009, p. 145-159.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v.1, nº8, julho 2005, p. 64-78.

BEZERRA, Julio. Sobre uma velhinha, falante e gorda. *Cinética*, setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/praiasdeagnesjulio.htm>> Acesso em 15 de agosto de 2016.

CAGE, John. *Lecture of something in Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CAMPOS, Sônia Cury da Silva. A imagem corporal e a constituição do eu. *Reverso*, Belo Horizonte, ano 29, nº54, setembro 2007, p.63-70.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014.

FOUCAULT, Michel. As Meninas. In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, v.18. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GRECO, Musso. Os espelhos de Lacan. *Opção Lacaniana Online*, ano 2, nº6, novembro 2011.

HETI, Sheila. Interview with Agnès Varda. *The Believer*, outubro de 2009. Disponível em: <http://www.believermag.com/issues/200910/?read=interview_varda>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

MEDEIROS, Rúbia Mércia. Espelhos de si: reflexos compartilhados no filme *As praias de Agnès*. Anais do 5º Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação (Coneco), Niterói, outubro 2012.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2015.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIMBAUD, Arthur. *Carta do vidente*. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/carta-do-vidente.html>>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.