
O Documentário Autobiográfico ‘As Praias De Agnès’ e A Manifestação Criativa do Megaenunciador¹

Juliana Mazza PEREIRA²

Fernão Pessoa RAMOS³

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo traçar um panorama histórico do documentário autobiográfico e dos deslocamentos da subjetividade, para, posteriormente, fazer um estudo sobre o filme “As Praias de Agnès” (2008), especificamente, de que maneira e com quais recursos, sua autora, Agnès Varda, narra sua intrigante história de vida. A temática deste artigo envolve essa diretora e sua obra, em particular, pela importância de ambas no campo do cinema documentário, tendo em vista, além da experimentação nítida, os prêmios conquistados e a solidez de sua carreira.

PALAVRAS-CHAVE: documentário autobiográfico, subjetividade, “As Praias de Agnès”, Agnès Varda, megaenunciador.

ALGUNS PERCURSOS DO DOCUMENTÁRIO

O documentário sempre esteve atrelado à retratação de uma realidade, em oposição à ficção, que, a princípio, não tem esse mesmo compromisso. Tal compromisso, de transmissão da realidade como uma verdade, existe devido à dimensão indicial da imagem, ou seja, aquilo que nela está fixado, por meio da luz, é prova de que o(s) objeto(s) refletido(s) encontram-se na vida real. Portanto, a narrativa documentária é comumente associada à construção de proposições através da manipulação dessas imagens.

O potencial de observação e investigação de pessoas e fenômenos sociais/históricos que o cinema trouxe entusiasmava a população mundial. Todavia, esse entusiasmo se instalava com algumas reservas, o documentário se inseria nesse contexto

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Multimídia do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Graduanda do curso de Comunicação Social – Midialogia do IA-UNICAMP, e-mail: juumazza@uol.com.br.

³ Orientador do trabalho. Professor do curso de Comunicação Social – Midialogia do IA-UNICAMP, e-mail: fernão@unicamp.br.

como o domínio que mais inspirava confiança. Por isso, a ciência flertava com a não ficção e, dentro dessa relação, se desenrolaram discussões a respeito do caráter evidencial, da objetividade e da construção de conhecimento. (RENOV⁴, 1950)

Essa dimensão indicial nos dá a impressão de uma não interferência naquilo que está sendo filmado/fotografado, um tom ingênuo de pureza e certa imparcialidade. Essa atmosfera de fiel correspondência à realidade guia a história do documentário, que durante seu desenvolvimento, se apropria, critica e supera essa lógica.

É justamente em torno da questão da objetividade que se dão os principais debates que envolvem documentário e ciência no período pós Segunda Guerra Mundial. Inicialmente, o conceito de objetividade se referia ao modo como as coisas eram apresentadas pela consciência, em contraste, o conceito de subjetividade remetia à essência das coisas, como elas se constituíam. A emergência do positivismo, no final do século XIX, provocou uma reorientação na significação desses conceitos, a objetividade passa a referir aquilo que é factual, neutro, confiável, já a subjetividade passa a remeter aquilo que é baseado em impressões, cuja confiança é dúbia, visto que é guiada por opiniões e sentimentos pessoais. (RENOV, 1950)

Claramente, posto as conexões do documentário com a ciência, que trabalha com fatos, experimentações e comprovações, não é difícil entender porque a subjetividade era constantemente inferiorizada e tida como uma espécie de contaminação.

O documentário clássico, que se destacou durante as décadas de trinta a cinquenta, operava segundo a ética do saber, logo, se apresenta como um exemplo do afastamento incisivo de qualquer subjetividade. Seu propósito era ser, principalmente, educativo e sua configuração girava em torno de um megaenunciador⁵ que detinha todo o conhecimento, apenas ele possuía a verdade, e a enunciava de um púlpito, em direção ao público, assumindo o espectador como um indivíduo passivo. Hoje, não obstante, têm-se exemplos de documentários clássicos, preocupados primordialmente com a exposição de fatos, basta sintonizar a televisão em canais como o *History Channel* ou *Animal Planet*, que se assistirá a programas denominados como “documentários cabos” que também se inserem na ética do saber.

⁴ Michael Renov é professor e reitor acadêmico na “School of Cinematic Arts” da Universidade do Sul da Califórnia. Também edita a série de livros “Visible Evidence”, da Minnesota Press, especializada em não ficção. Seus principais livros são: “Hollywood's Wartime Woman: Representation and Ideology” e “The Subject of Documentary”.

⁵ Megaenunciador pode ser entendido como a grande voz de um documentário, ou seja, tudo aquilo que contribui para que o filme faça sua asserção sobre o mundo, conforme o viés pretendido.

O estilo do discurso direto da tradição griersoniana (ou em sua forma mais exagerada, o estilo “voz-de-Deus” de *The Mach Of Time*) foi a primeira forma acabada de documentário. Como convém a uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante. Em muitos casos essa narração chegava a dominar os elementos visuais, embora pudesse ser poética e vocativa, como em filmes como *Night Mail* [Basil Wrigh, Harry Watt e Alberto Cavalcanti, 1936] ou *Listen to Britain* [Humphrey Jennings, 1942]. (NICHOLS⁶, 1983, p.48)

Ainda sob o período de enaltecimento da objetividade, se estabelece o documentário moderno (ou documentário direto), durante as décadas de sessenta e setenta. Esse foi apresentado com as novas tecnologias, como câmeras mais leves, películas sensíveis a pouca luz e a possibilidade de som sincronizado. Tecnologias essas que beneficiavam as intenções de transmitir a verdade, sem a necessidade de um comentário explicativo, por meio de uma “imaginada não intervenção na realidade”, através de uma observação minuciosa, na tentativa de construir uma postura de transparência, em que o espectador tiraria suas próprias conclusões sobre aquilo que assistira. Destaque para os documentaristas diretos dos EUA e do Canadá.

Ideally, the direct cinema crew observed but never entered the reality of the film, and the documentary was not so much a reflection of the filmmakers' sensibility but of the world itself. (LANE⁷, 1959, p. 16)

Dentro dessa lógica, porém sob outra perspectiva, Jean Rouch e Edgar Morin exemplificam uma ramificação do documentário direto que Bill Nichols denomina como documentário interativo. O Cinema *Vérité* (verdade) francês, movimento que ficou mundialmente conhecido através do filme “Crônicas de um Verão” (1961) de Rouch e Morin, trabalha com primazia os modos participativo e reflexivo, característicos ao documentário direto interativo: os realizadores aparecem diante à câmera, assistimos as entrevistas deles com os participantes do filme e às suas conversas sobre o processo de gravação do filme e visíveis consequências.

O filme é exibido para todos os seus personagens e esses podem opinar se concordam ou não com a abordagem feita pelos cineastas e sobre seu próprio

⁶ Bill Nichols, professor da “San Francisco State University”, é considerado um dos principais pensadores em estudos de cinema hoje nos Estados Unidos e o fundador dos estudos contemporâneos em documentário. Entre seus principais livros estão: “Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary” e “Introdução ao Documentário”.

⁷ Jim Lane é diretor executivo do Emerson College, Los Angeles Center. Cineasta desde 1982, seus documentários incluem “Long Time No See”, “Mulheres de Praga”, “Background Action”, “Eu não sou um antropólogo” e “East Meets West”.

comportamento diante da câmera. Assim, o espectador pode entender melhor a dimensão da mise-en-scène de tal obra, e, conseqüentemente, ao ver a câmera, pode entender os efeitos da sua presença, ou seja, ele participa ativamente da significação do filme. “Crônicas de um Verão” marca uma oposição à ética de não interferência na realidade postulada até então, abrindo, dessa forma, novos debates e criando terrenos para novos formatos.

Rouch and Morin concluded the film with an on-camera dialogue about what they had accomplished. Both agree that they have found a genuinely different, if not radical, approach to documentary. The convergence of reflexivity, the documentary camera, and personal discourse created an exemplary case for what Jay Ruby said was lacking in documentary: an examination of self and one's own culture, as well as the mediating status of documentary. (LANE, 1959, p. 17)

A pós-modernidade trouxe mais reflexões, negando as premissas da modernidade, mas não se desfazendo totalmente delas. Apoiada no pós-estruturalismo, ela se relaciona com as vanguardas modernas no sentido de incorporar sua irracionalidade, dado que a razão não se mostrara promissora durante a modernidade: a exemplo dos regimes totalitários, guerras mundiais e inúmeras mortes. As grandes narrativas são abolidas, levando junto à ética do saber unificado e hierarquizado. A subjetividade, nesse contexto, ascende e começa a ser devidamente explorada em prol das micronarrativas.

A tradição documentária até então era de explorar o outro, frequentemente o pobre, o social e economicamente oprimido, os esquecidos etc. Muitas vezes o resultado disso era a objetificação de culturas, principalmente as orientais e um distanciamento da vivência do próprio documentarista. Por isso, é nítido perceber o porquê de poucos – Rouch, por exemplo - terem a ousadia de virar a câmera para si e para sua própria cultura.

Em todo o caso, as recentes aparições de estratégias auto reflexivas correspondem, expressamente, a deficiências na tendência de converter práticas da antropologia escrita, de cunho marcadamente ideológico, numa agenda prescritiva para a antropologia visual (neutralidade, descritividade, objetividade, “ater-se aos fatos” e assim por diante). É reconfortante ver que o campo do possível para o filme documentário se expandiu para incluir estratégias de reflexividade que podem posteriormente servir a objetivos políticos e científicos. (NICHOLS, 1983, p. 67)

O próprio contexto histórico, junto ao aparato tecnológico aperfeiçoado pelo cinema direto e as influências “transgressoras” (a exemplo do cinema reflexivo de Vertov, Rouch e Godard) fizeram com que alguns documentaristas, especialmente nos EUA, começassem a filmar suas vidas e experiências pessoais, se apropriando fortemente

do modo reflexivo. Esses pioneiros da vanguarda do documentário autobiográfico, unidos sob o movimento do “Novo Cinema Americano” – destaque para o realizador Jonas Mekas – influenciaram toda a geração posterior. A subjetividade era descoberta, muitas vezes, por meio de imagens de eventos cotidianos, que faziam o espectador adentrar ao mundo do realizador. Essas imagens, em certas obras, eram trabalhadas de forma lírica, abstrata e até mesmo antinarrativa.

Thought the presentation of autobiographical themes and the simplification of the modes of recording, an artisanal form of autobiographical expression. Emerged that in subject and form opposed dominant industrial cinema. Similarly, by the late sixties the presentation of the autobiographical themes and the simplification of the recording apparatus in documentary stood in contrast to traditional nonfiction film. (LANE, 1959, p. 13)

O modo de documentário em primeira pessoa, inserido no documentário contemporâneo, acrescenta novos sentidos àquilo que foi proposto por Bill Nichols como definição de um documentário: um filme que faz asserções sobre o mundo histórico. A dita pós-modernidade contribuiu para elevar a subjetividade ao primeiro plano, talvez porque o mundo estivesse cansado dos horrores das grandes narrativas. As noções de público e privado se entrelaçam, uma história que, em tese, deveria ser privada, como os acontecimentos diários da vida de uma pessoa, suas conquistas, seus amores, suas lutas etc, agora se torna pública e isso não impede que ela faça asserções sobre o mundo. Todo indivíduo está inserido no mundo histórico e suas experiências nesse mundo o permitem asserir, a partir de uma interpretação individual, sobre o próprio ato de viver.

‘AS PRAIAS DE AGNÈS’ (2008): A AUTOBIOGRAFIA DE VARDÀ

Em 2008, a cineasta e fotógrafa belga Agnès Varda, de 81 anos, lança seu documentário autobiográfico. Ela inicia sua película dizendo: “Faço o papel de uma velhinha roliça e tagarela, que conta a sua vida. Contudo, são os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar, os outros que me intrigam, que me motivam, que me interpelam, me desconcertam, me apaixonam.”⁸

⁸ AS Praias de Agnès. Direção: Agnès Varda. Fotografia: Hélène Louvart e Agnès Varda. Cine Tamaris e Arte France, 2008. 1 DVD (110 min), colorido. Título original: Les plages d’Agnès.

Nessa primeira frase já se percebe, de antemão, como a realizadora acompanhou as mudanças relativas aos meios de representação dentro do domínio da não ficção. A artista ergueu-se em meio à tradição da representação do outro, ela mesma define o outro como sua paixão, e, diante disso, acaba passando por um processo de reflexão sobre como deveria retratar a si em seu próprio filme. Ela completa o raciocínio nos primeiros minutos do filme: “Desta vez: para falar de mim, pensei: se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens, mas, se abrissem a mim, encontrariam praias.”

Agnès Varda tornou-se conhecida, como muitos artistas da geração de que faz parte, logo depois do fim da Segunda Guerra Mundial, com a libertação de Paris, no momento inquieto após essas experiências em que eclodem as lutas por independência africanas e asiáticas, como a experiência da Guerra da Argélia. Trata-se de um momento de reflexão de rumos da cultura em um contexto em que a arte buscou uma nova ética da representação e que a relação entre experiência e linguagem foi tensionada, algo que pode ser entendido como um mal-estar da representação. É possível inserir Varda nesse debate e nesse lugar de questionamento dos rumos da cultura e da linguagem cinematográfica nesse período de redefinição da significação do que foi vivido. (SOUZA⁹, 2014, p.1-2)

Nas primeiras cenas do filme, Agnès percorre a praia que costumava ir quando era criança e espalha diversos espelhos pelo local. O reflexo das ondas batendo no espelho e da própria cineasta com a câmera, elucidam, criativamente, o uso exuberante do modo reflexivo nesse documentário.

No caso, as reflexões permeiam a vida e a existência da cineasta e o próprio fazer fílmico, formando verdadeiros autorretratos. Como ela mesmo disse, seu interior é uma praia, então, nada mais justo do que colocar diversos espelhos que refletem sua imagem em um local que aflora toda a sua subjetividade. A câmera que também aparece no reflexo do espelho nos remete à ligação de Agnès com o cinema e nos afirma, indiretamente, que aquilo que ela filmará é um reflexo de suas percepções sobre o mundo e sobre como ela se inseriu nele. Enfim, o espelho serve de metáfora guia para toda a narrativa fílmica desenvolvida posteriormente, a exemplo da figura 1, que retoma essa ideia em outro momento do filme.

Mas eu não estava descobrindo algo sobre mim. Eu estava fazendo uma descoberta sobre o cinema. Minha questão era: Eu poderia encontrar uma forma cinematográfica para contar uma vida e o que está ao redor dela? Quais as minhas ferramentas? Como fazer disso cinema e não só recitar algo? Eu

⁹Tainah Negreiros Oliveira de Souza é Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

consegui o que queria em alguns pontos, principalmente quando eu o concebi de forma vagamente falsa. (VARDA, 2009, apud SOUZA, 2014, p.3)



Figura 1: Captura dos frames do filme “As praias de Agnès” (2008), correspondentes aos minutos 45’35” e 45’38”, respectivamente.

Agnès, orientada por esses questionamentos, desdobra sua narrativa visitando seus “locais de memória” que se constituem de aspectos materiais, simbólicos e funcionais, tal como define Tomaim¹⁰ (2016). Na medida em que avança nessa busca quase arqueológica sobre sua vida, se utiliza de recursos comuns nesse tipo de documentário: entrevistas, imagens/filmagens de arquivo e encenações.

Cada informação que recolhe é acrescida no quebra cabeça – Agnès, inclusive, afirma durante o filme que o aspecto de *puzzle* lhe agrada e persegue suas obras – de sua memória e os dispositivos fílmicos servem para transmitir ao espectador as sensações de Agnès, aguçando neles a afetividade, fazendo-os, até mesmo, refletir sobre suas próprias trajetórias de vida. Seja através do som: com as músicas que marcaram sua vivência, através das fotografias que ela mesmo captara de pessoas e lugares que lhe chamavam a atenção, através das cores realçadas ou suprimidas dos frames expressando seus sentimentos e até mesmo através do próprio discurso de Agnès ao longo do filme. Cada detalhe é orquestrado de forma criativa, com o intuito de construir um megaenunciador afetivo, que desponta o interesse e identificação do espectador com a história que está assistindo, mesmo que ele/ela não tenha absolutamente nenhuma relação com o trajeto de Agnès.

Agnès, durante a película, exibiu suas primeiras fotografias, seus equipamentos, ressaltou seu enorme apresso pela história da arte, suas motivações e retratou todas as suas dificuldades para se consolidar como uma fotógrafa, descrevendo, por fim, toda a sua paixão e relação com essa prática. Dessa forma, ela não está apenas discorrendo sobre sua vida. Por intermédio de suas experiências pessoais, podemos ter uma noção da

¹⁰ Cássio dos Santos Tomaim é jornalista e Doutor em História pela UNESP/Franca (2008). Atualmente trabalha nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e em História, ambos da UFSM. É professor associado I do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM.

evolução geral da própria profissão de fotógrafa e das técnicas envolvidas, além disso, seu percurso na fotografia e no próprio cinema, elucidam mais um exemplo de uma mulher que luta para se inserir em um contexto dominado por homens.

Quando é entrevistada por seu amigo apresentado com a voz modificada, por trás da imagem de um gato, Agnès diz que se moveu para o ramo da cinematografia porque lembrava-se de querer palavras, achava que juntando palavras à imagens obter-se-ia o cinema. Mesmo ela completando que, rapidamente, percebera que não era a mesma coisa, esse desejo foi o grande impulso para o início de uma carreira cinematográfica.

Varda utiliza o Cinema como um fixador da realidade, de um Mundo interior interpretado pela realizadora, e, ao conjugar a Fotografia ao Cinema, reúne numa única obra o "momento decisivo", um pedaço de realidade congelada, e as possibilidades técnicas do Cinema, com movimento dentro da imagem fixa e transições para outra "realidade". Ao juntar estas duas expressões – Fotografia e Cinema – Agnès Varda torna ainda mais evidente a imobilidade da Fotografia. Nenhuma imagem parece mais estática do que um fotograma congelado no meio de um filme em movimento. A situação é dramatizada precisamente pelo movimento, característica própria do Cinema. Este recurso estético torna-se estranho porque o espectador toma consciência da existência do realizador e do poder que este exerce sobre o filme. (NOGUEIRA¹¹, 2014, p. 72)

Semelhante à descrição de sua consolidação como fotógrafa, Varda, ao dissertar sobre seus primeiros filmes, descreve, especificamente, sobre o apoio que recebeu de sua equipe técnica, a dificuldade de conseguir um financiamento, seus anseios, sua relação e participação no movimento *Novelle Vague*, a criação de sua produtora “*Ciné-Tamaris*” com seu marido, Jacques Demy, os festivais, as premiações, mesclados à entrevistas com os atores e atrizes, com integrantes de sua equipe e trechos de seus filmes. O caminho do fortalecimento da carreira de Agnès como cineasta e a superação de todos os percalços, dá uma dimensão a/ao espectador (a) de parte da história do cinema e do que significa de ser uma realizadora.

Ainda nessa linha de experiência pessoal elucidando um possível interesse público, Agnès dá seu parecer sobre os anos sessenta, assinalando sua participação no movimento feminista e seu apoio aos Panteras Negras. Ela também discorre sobre sua viagem à Cuba, exibindo, até mesmo, as fotografias que tirou de Fidel Castro enquanto narra suas impressões sobre ele e seu país.

¹¹ Patrícia Nogueira é docente da área de Fotografia e Cinema Documental da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (IPP) e do Mestrado de Tecnologias da Informação, Comunicação e Multimídia do Instituto Superior da Maia (Portugal).

Isso mostra, mais uma vez, que o privado se tornando público não é necessariamente frívolo, como pregou por tantas vezes o senso comum, nesse caso o privado serve de exemplo, de inspiração e de certa forma também concebe asserções sobre o mundo histórico.

Percebe-se um esforço de “As praias de Agnès” em posicionar o documentário autobiográfico no âmbito do cinema, dar corpo à ele, para isso, ocorre a utilização dos recursos já citados: som, narração, entrevistas, fotografias/filmagens de arquivo, encenação construída (principalmente para refazer as cenas da infância de Agnès) e de outros, como animações e sobreposições de imagens na montagem.

Esse esforço implica, segundo Souza (2014), na constante reflexividade que acompanha o desenvolver da obra, que aparece desde as primeiras cenas, quando Agnès, com a ajuda de uma equipe posiciona os espelhos na praia. Além desse tom reflexivo que já aflora nos primeiros instantes do filme, a presença e os reflexos da equipe nesses espelhos, passa a mensagem de que, por mais que o filme seja sobre Agnès, que trate de sua subjetividade, de sua individualidade, ela precisará da ajuda de “outros” para construí-lo e durante ele, relatará sobre a influência desses outros em sua vida.

Tais “outros” são retomados continuamente durante a narrativa, a impressão que se tem é que, mesmo na tentativa de entender o seu “eu”, Agnès não abandona sua paixão por retratar terceiros e faz questão de pontuar a importância deles em seu percurso, desde o padeiro de seu bairro até o amor de sua vida Jacques Remy e seus filhos, Rosalie Varda e Mathieu Demy.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agnès Varda se coloca de corpo inteiro frente às câmeras para recontar, redescobrir e ressignificar sua história de vida. Ela faz esse trabalho artesanal de modo criativo e divertido, se apropriando, de forma majestosa, de todas as tecnologias advindas dos anos 2000. Toda a reflexividade de seu filme convida o espectador a participar de sua história e se identificar com ela, das mais diversas formas. Sua luta para consolidação de uma carreira, inspira possíveis jovens fotógrafas e cineastas ou qualquer um que tenha paixão pelo o que faz.

Infiro que Varda não se contenta apenas com a concepção de um documentário em primeira pessoa, ela se apodera dos diversos modos e vozes do documentário,

moldando um megaenunciador diversificado, reforçando, portanto, o quanto as fronteiras que separam esses modos e até mesmo a fronteira que separa o documentário da ficção são tênues e que a riqueza de um filme reside exatamente aí, em saber se valer dessas “incertezas”, fugindo de categorizações exatas.

O resultado dessa empreitada, em que a própria autora faz a *mise-en-scène* de si, é um registro artístico de sua trajetória de vida e de todos aqueles que, minimamente, participaram dela. Suas impressões e sentimentos mais profundos, desde de sua infância até os *takes* que ela mesmo fez do corpo de seu marido quando esse já estava adoecido, no final da vida – acrescentando um tom performático à seu filme – estão fixados nessa obra, em um ato progressivo de construção e arquivamento de memória. Cássio Tomaim resume essa ideia:

Antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal. [...]. (TOMAIM, 2016, p. 98)

Agnès tornou pública sua história e suas maiores paixões ao dirigir, contracenar e narrar sua vida em “As Praias de Agnès”. Poderia se pensar essa atitude como algo irresponsável, porque, expor a intimidade em excesso pode ser considerado perigoso, mesmo que não percebamos isso sob um contexto atual de consolidação da internet e das mídias sociais, que aumentaram as maneiras de se expor. Todavia, o resultado das decisões de Agnès, tanto em relação a fazer o filme, quanto ao modo como ela resolveu construí-lo, são um presente. Suas experiências, contadas de forma extremamente poética e por vezes lúdica, nos inspiram e nos provocam a querer saber cada vez mais sobre sua trajetória. O verdadeiro primor de sua obra está aí, nesse equilíbrio entre leveza e sensatez, mediante à uma flutuação entre artifícios técnicos, discursos, e modos de se documentar. Essa é a fórmula do megaenunciador de seu filme, que, na realidade, é a própria Agnès que está fixada em cada fotograma, eternizando seu “eu” em 110 minutos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LANE, J. (1959). The convergence of autobiography and documentary: historical connections. In: LANE, J. *The Autobiographical Documentary in America*. Wisconsin: The University Of Wisconsin Press, 2002. p. 11-32.
- NICHOLS, B. A voz do documentário. In: *Film Quarterly*, 1983. p. 47-67. Tradução de Eliane Rocha Vieira.
- NOGUEIRA, P. Diálogo entre a Fotografia e o Cinema de Agnès Varda. In: Atas do III Encontro Anual da AIM, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco. Coimbra: AIM, 2014. p. 66 -74.
- RENOV, M. (1950). New Subjectivities: documentary and self-representation in the postverité age. In: RENOV, M. *The Subject of Documentary*. Minnesota: The University Of Minnesota Press, 2004. p.171-181.
- SOUZA, O. N. T. Contar a vida e o que está ao redor dela: As Praias de Agnès, de Agnès Varda. In: IV JORNADA DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS. 2014, São Paulo. *Anais...*São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014. p. 15.
- SOUZA, O. N. T. Uma forma cinematográfica para contar uma vida: memória e história em As Praias de Agnès, de Agnès Varda. In: VII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL. *Anais...*São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2014. p. 14.
- TOMAIM, S. C. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 43, n. 45, p.96-114, jul. 2016. Semestral.