

Dossiê Varda

Paisagem e autobiografia em Agnès Varda:

Visages, Villages e As praias

Por Liliane Heynemann

Uma fotografia exibida no festival de Avignon em que a mão do artista aparece desfocada. Primeiro a vergonha diante do que parecia uma falha, depois um modo de pensar a imagem e a memória: “comecei a apreciar as imagens fora de foco e em primeiro plano. Gosto da fragmentação porque corresponde à memória”. Será possível, pergunta Agnès Varda, em uma sequência de *As praias de Agnès* (2008), reconstituir de fato um personagem?

É assim que as imagens dessa singular autoficção que recusa toda monumentalidade das cidades, pessoas, do próprio mar, em favor de pequenos terraços internos, conversas íntimas, reflexos, partes das coisas e seus ângulos, estão em primeiro plano mas fora de foco. Essa é, portanto, uma imagem instigante para pensarmos o cinema de Agnès Varda: a de um primeiro plano desfocado, de uma memória e um sujeito descentrados. Sabemos que é a excessiva proximidade que torna esses traços e acontecimentos difusos. Estamos, paradoxalmente, na fronteira entre o que Foucault nomeia como “cortar os laços com o sujeito”, movimento que marca a tradição moderna e vertentes da literatura contemporânea, nas quais esses “laços” são atualizados em sua radicalidade.

Há um estranhamento, uma dimensão de impessoalidade: destituição de um sujeito exaurido ou suplantado pela linguagem. Uma fabulação criadora como a denomina Deleuze (1983, p. 223), em *Percepto, afecto e conceito*: “a fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma”. O artista seria dotado de uma memória do intolerável e desse modo construiria perceptos que “não têm mais outro objeto ou sujeito, senão eles mesmos” (p. 221).

Os perceptos, para Deleuze, são anteriores ao homem, existem em sua ausência. É nessa radical destituição do sujeito que opera a fabulação, essa que faz do artista um “vidente”, ainda que

seja sua vida o objeto. Não é, afirma ainda Deleuze, com a memória ou com o que nos lembramos da infância, mas com o que denomina “blocos de infância, devires-criança” do presente que se escreve. Para Deleuze, o que está em jogo, mais ainda do que o que constitui a fonte de um mal-entendido da arte do romance (a ideia que um romance pode ser escrito apenas com as percepções, afecções, lembranças) ou com o personagem interessante do próprio autor, é responder à questão “Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si?” (p. 223).

Em *Visages, villages, road movie* que pretendia ser o último filme da cineasta - escrevemos esse texto poucos meses após sua morte - embora tenha afirmado o mesmo sobre *Varda par Agnès*, as faces de pessoas até então anônimas ocupam superfícies de lugares em processo de desaparecer, elaborando uma desconcertante relação entre alteridade e tempo. De certa forma, Varda prolonga a experiência de *Os catadores e eu* (2000), com sua deambulação pelo interior da França na companhia de pessoas que sobrevivem de restos. O que sobrou dos lugares e discursos, fragmentos, partes de um país: as imagens engendradas por essa filha de refugiados gregos são marcadas por exílio e errância.

Em uma espécie de inversão da linguagem publicitária, que utiliza alguns de seus recursos, inclusive remontando aos primeiros cartazes, em *Visages, villages*, Varda interrompe o processo de obsolescência de lugares, atividades, pessoas, hiperdimensionando suas faces, em um figurativo da ordem do sublime. Faces que nunca são individuais e que se inscrevem na tela como “cine-writing”, termo usado pela cineasta para definir sua produção.

O filme trata também, de forma curiosa, de uma dada insuficiência da visão. De Varda, que sofre uma perda progressiva da acuidade visual. De JR, que esconde os olhos atrás de óculos escuros ao longo de todo o trajeto. Sugerimos, nesse aspecto, uma conexão entre a escala das figuras e o enquadramento dado por esse dispositivo – “ver menos”. Uma desproporção que interroga esse mundo “radicalmente baseado na visibilidade”, como dirá Marie-José Mondzain (2013, p. 19), a partir do qual “a reflexão sobre a imagem só continua a ser uma causa sagrada porque o destino do pensamento e da liberdade constitui seu desafio”.

Pensamos que o cinema de Agnès Varda investiga as formas convencionais de representação no espaço urbano, trazendo à cena imagens que recusam a dimensão psicológica, embora pareçam confessionais. Também a paisagem, a praia, tem essa atmosfera evocativa, pouco se diferenciando dos pátios da casa da infância. A praia, como cenário mitológico, não é

apenas narrativa de si, ela alude à aventura: espaço simbólico entre o risco e a infância, como dirá Eugenio Trías (1976, p. 224), em seu ensaio sobre a importância do mar na obra de Thomas Mann: “há uma profunda compreensão em Mann da natureza primeira do desejo ao simbolizar seu objeto próprio e preferencial através do mar, signo plástico e sensível do indeterminado.”.

Encontramos, nesse caráter indeterminado do mar, o trânsito em Agnès Varda entre autobiografia e enunciações coletivas: “o mar é o indeterminado, apenas em sua enganosa superfície pode perceber-se certa ilusão de determinação, de ritmo, de temporalidade, como no suceder das ondas. De resto, o mar é atemporal. E, talvez, espaço sem tempo” (TRÍAS, 1976, p. 224).

Em outra direção, a imaginação em Varda dirigida à natureza, sobretudo ao mar, a aproxima de Turner, “o mais heraclítico dos pintores”, na definição de Anne Cauquelin (2007, p. 148), uma vez que ao fim de tudo “ele parece falar exclusivamente da água”, essa “composição física elementar” que nos permite reconhecer a paisagem nos “elementos primeiros” em processo de transformação, ou seja, na transubstanciação dos elementos operada pelo artista.

Passagens entre o individual e o coletivo, revelação de traços, vestígios, sombras que só a câmera mostra: as praias, a natureza, e os espelhos estrategicamente espalhados pela areia e também as molduras vazias, os artifícios e ilusões da imagem. Todos os elementos derivam do mar, retornam a ele e também o multiplicam como é sugerido pelos espelhos.

Desse modo, logo nas primeiras sequências de *As praias* a música da infância, os nus e surfistas no presente aparecem em um mesmo plano. Se a memória é articulada às imagens de documentários, uma memória na qual está imersa sem nostalgia, como já declarou, esse autorretrato “escondido”, “uma espécie de confusão entre a imagem refletida e a imagem refratária”, pretendeu mostrar outros e não apenas a si mesma: “penso que a primeira cena dá a chave de leitura do filme. O mar está calmo, mas no espelho parece agitado, é tão somente o ponto de vista. Depois houve o acaso, como ao recriarmos uma praia numa rua de Paris. O filme está entre o acaso e situações que foi preciso aproveitar” (VARDA, 2009).

Em larga medida, o filme *As praias* atualiza uma história do cinema, com sua origem nebulosa que faz recuar toda cronologia, a descoberta coletiva do registro da imagem em movimento, seu lugar entre arte e indústria, entre arte popular e burguesa. Nesse sentido, o cinema de Agnès Varda não cessa de visitar a fotografia, sua imobilidade, sua potência no registro da morte.

Filmes como ensaios sobre a fotografia, mais do que uma relação orgânica de equilíbrio, como se Varda permitisse que as imagens oriundas de variadas linguagens nem sempre encontrassem um diálogo a partir de suas diferenças. Essa é talvez a leitura possível para *Visages, villages*, com suas colagens e imensas fotografias em lugares inusitados do interior da França. Sobre esse jogo entre encadeamentos de planos cinematográficos que dependem de uma *imagéité* diferente, Rancière (2012, p.14) nos mostra que “as imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível”. Para o autor, as imagens da arte são, em primeiro lugar, “dessemelhanças”. Mais do que isso, nem todo visível produziria imagem e há imagens que aparecem sob a forma de palavras.

Agnès Varda, que não teve qualquer formação convencional em cinema, sequer foi cinéfila, irá dizer em *As praias* que na passagem da fotografia ao cinema, “queria as palavras”. O cinema, contudo, não significou a soma da fotografia e das palavras mas uma modalidade de pensamento sobre os objetos, personagens e sua duração: “são as pessoas que me interessam, dentro delas há paisagens, minhas paisagens são praias”. E os nomes das várias praias de sua infância podem figurar como um outro início para o filme, marcando sua complexa volta aos lugares, sequências de filmes, depoimentos e instalações, que integram uma memória em movimento e que aproximam sua escrita fílmica dos diários, da memorialística como um campo de investigação das palavras e imagens.

Elias Canetti (1990, p. 63) estabelece a distinção entre “o diário falsificado e o genuíno”, no ensaio *Diálogo com o interlocutor cruel*, afirmando, por exemplo, que nos diários falsificados, o que está em jogo é o talento do falsário, enquanto que no diário genuíno existe um caráter inequivocamente dialógico, uma vigília de duas figuras que muda constantemente de papel.

No mesmo ensaio, Canetti discorre sobre outra *démarche* para as narrativas confessionais: os diários dos grandes viajantes e descobridores, que nos falam de terras distantes e os diários de terras próximas (Canetti ressalta que só conseguiu escrever relatos ulteriores às viagens, a partir de suas recordações, acreditando que essa memória da viagem é muito mais “protegida” de um falseamento do que o diário elaborado ao longo do trajeto). O autor afirma:

A língua normalmente considerada como um instrumento que se tem à mão, volta subitamente a ser selvagem e perigosa. Cedemos à sua sedução e é ela que nos tem nas mãos. Descrença, ambiguidades, força, hospitalidade, surpresa, tudo está presente e de forma muitíssimo imediata, como se jamais o houvéssemos observado antes. Uma palavra escrita sobre isso jaz no papel como seu próprio cadáver. Em meio a tantos esplendores, tomo cuidado para não me tornar um tal assassino”. (CANETTI, 1990, p. 68).

O acaso, os encontros inesperados, tem uma grande importância na realização dos filmes de Agnès Varda. Uma ideia que surge de uma conversa, um lugar inusitado, o fascínio por um estranho ou um modo de vida conjugam território e narrativa de si, algo que, pertencendo ao espaço do exílio, também pertence ao da arte e ao do sagrado, um acontecimento que, para pensar com Derrida (2002, p. 12), é marcado pelo não-sentido, a partir do qual se pode pensar a dimensão artística, uma vez que esta tende “a redimir o sagrado perdido que aí se traduz”.

Na economia da obra, portanto, se quisermos inscrevê-la como autobiografia ou diário (formas que sugerem de modo imediato um relato da vida do artista), tanto o acaso como aquilo que não se é desempenham um papel essencial na elaboração de uma verdade que é múltipla e aberta. É apenas na deriva dessa narrativa repleta de equívocos, esquecimento, alucinação e escuta de outros que um autorretrato fiel pode ser esboçado. Poderíamos, nesse sentido, renunciar à ideia de memória em sua conexão com o tempo e pensá-la como duração, o que possibilita experimentar um afeto (uma emoção) que não aprisiona, como descreve David Lapoujade a respeito do vínculo em Bergson entre duração e liberdade. (LAPOUJADE, 2011, p. 21).

O diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um memorial. De que é que um escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive a sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever. (BLANCHOT, 1987, p. 63).

As definições de Maurice Blanchot para o “empreendimento de salvação” que o diário perpetra, definições que o nomeiam como “falso diálogo, confissão sem confessor, equívoco de que devemos conhecer-nos a nós próprios” mantêm interfaces com a distinção em Canetti entre “diário falsificado” e “diário genuíno”, assim como essas acepções, em suas proximidades e diferenças, apontam para os “artifícios” envolvidos na escrita de arte, remetendo àquilo que em Deleuze seria “a potência do falso” e que em Blanchot diz respeito aos “objetos danificados” da linguagem, que fazemos corresponder, no interior de seu próprio pensamento, à descrição que o diário subsume de um tempo anônimo e informe. Um ócio como ressentimento contra o tempo, um “fantasma de atividade intelectual”: essas definições de diário falam da peculiar disponibilidade e do caráter de duplicidade impostos pelo fazer artístico.

Acreditamos que a cinematografia de Agnès Varda, sobretudo os filmes aqui analisados - mas não apenas -, atualiza essas instâncias paradoxais que integram os diários e autobiografias.

Em uma produção como a da cineasta, atravessada também pela inquietação política, a contracultura e o feminismo, a tradução em imagens de sua vida consiste em um exercício de certo modo hermético, em tudo distante do que Byung-Chul Han (2017, p.10) nomeia “transparência”: “as imagens tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido, tornam-se pornográficas, que é o contato imediato entre imagem e olho”. A revelação em Varda é algo no processo de aparecer, um concreto absoluto que exhibe sua impossibilidade de realização, exibindo essas pequenas verdades aparentes, para nos reportarmos a Foucault.

É importante observar, na mesma direção, que o já mencionado fascínio da cineasta por “pessoas comuns”, suas vidas e trajetórias - que muitas vezes constituíram nos filmes de Varda, como diziam os surrealistas, um “acaso objetivo” - nunca se aproximou do projeto de disseminação comercial dessas existências anônimas que marca a cena contemporânea. Nesse sentido, os rostos e histórias em primeiríssimo plano que aparecem em *Visages, villages* são atualizados no interior do próprio universo que os gestou. Não há, mesmo visualmente, uma narrativa de ascensão; ao contrário, há a revelação de uma permanência, algo que sempre esteve ali sem se fazer notar.

Se *Visages, villages* mostra a vitalidade do diálogo entre dois artistas de diferentes gerações, Varda e o fotógrafo JR, em uma jornada pelo país em um caminhão que durou um ano e meio, *Jacquot de Nantes* (1991), o filme que realizou sobre o cineasta Jacques Demy, seu marido, “o mais querido entre os que morreram”, significou “ficar perto” no sentido cinematográfico do termo. Demy, que próximo à morte confiou à Agnès o trabalho de reconstituição de sua vida em imagens de cinema já na fase final de sua doença - ele pouco participou da realização do filme -, afirmou que “tudo havia sido exatamente assim”.

No documentário *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, Varda falou longamente sobre a proximidade propriamente fotográfica que perseguiu durante a doença de Demy. Cada vez mais coladas ao seu corpo, as imagens se tornam praticamente abstratas, como o avesso de uma radiografia, enfrentando e recusando a morte. A cineasta declarou que aquilo que a movia era o temor da perda (Demy morreu seis meses após a realização do filme).

Nesse sentido, o amor de Agnès Varda pelas pessoas não se separa de sua paixão pelas imagens. Ela comenta que, ao filmar uma sequência com Jacques Demy e Catherine Deneuve em outro documentário, realizado na década de 1960, a gestualidade repetitiva e exasperante de Demy, que tirava e colocava interminavelmente um casaco, ofuscou tudo o mais, inclusive a beleza

de Deneuve. Uma sucessão de gestos desajeitados e monótonos, invisíveis, em meio à óbvia beleza, chegam ao primeiro plano, tornam-se a cena principal: “ele vestia o suéter e vestia o suéter, eu deixei a câmera ali e era irritante, mas uma vez que o filme ficou pronto, quando isso se tornou imagem, pude perdô-lo inteiramente. E penso que ninguém mais poderia filmar meu amor como eu o fiz”.

Em *Jacquot*, responsável pelas memórias de um outro, por sua infância que conhece através de uma narrativa forçosamente imaginada, a cineasta atualizou um próprio das (auto)biografias, essa proximidade com o que é familiar e desconhecido. O que temos aqui, como já observamos, é uma convivência entre “ficção” e biografia (convivência que se estende à noção de história), um reconhecimento implícito da mobilidade imanente a essas instâncias. Podemos pensar, ainda, que Varda é responsável, também, por registrar a única experiência possível da morte, a da testemunha.

Acreditamos, nesse sentido, que a relação da doença com a morte não constitui a experiência da morte em si, uma vez que esta se dá ora como futuro imanente, ora como alteridade. A doença é um possível e nesse aspecto opõe-se à presença ausente da morte, esse sentido contíguo e que, no entanto, é necessidade e não atualização de seu conteúdo. O acontecimento da doença decorre, sua evolução e desfecho podem sofrer alterações: a doença pode portar consciência. Se a morte revela, não o faz àquele que morre, o sujeito portador de sua verdade não coincide com aquilo de que ele é verdade: o ser da revelação é inextensível. É, pois, no presente que se morre e é no presente que se dá a impossibilidade de morrer e conhecer, de ser contemporâneo do próprio desaparecimento e da aparição da verdade.

Como pensar esse estranhamento que uma específica escrita sublinha? “Eu é um outro”, adverte Rimbaud, ou “escrevo para apagar meu nome”, na conhecida fórmula de Bataille. Ou, finalmente, diríamos com Blanchot (1987, p. 85), é para poder morrer que se escreve, para que a escrita seja possibilidade de invisibilidade, “o ponto vazio onde o impessoal se afirma”. O impessoal, o neutro. É possível rastrear a tradição que os instaura, seu processo. Sabemos que o apagamento do sujeito ou o autor que desaparece (que Foucault, referindo-se a Mallarmé, chamará de ócio daquele que nomeia, subjetividade quebrantada) marca o corpo do poema moderno e nos traz à experiência atestar essa imagem ausente, organizando desse modo sua falta, tornando-a histórica pela via do sensível.

A imagem dessa morte, que, “tendo se fixado numa linguagem é seu permanente e próprio processo de morrer” (FOUCAULT, 1986, p.45), nós a partilharíamos ao nos constituirmos como sujeitos nessa ausência reflexiva: “ele é eu”, o imperativo de Blanchot para olhar o corpo morto em sua coincidência absoluta com a própria imagem, nos diz também que aquilo com o que se parece é nada e que a morte é a condição da semelhança: o que é vivo difere de si, é sem semelhança.

Essas três categorias - semelhança, desaparecimento, exterioridade - são da ordem de uma dada experiência da morte, quando integrada à atividade artística e convertida em um próprio desta. Os três conceitos enunciados reúnem-se, por sua vez, na noção de *dehors*, conjugando os pensamentos de Foucault e Blanchot e formulando uma ideia de obra.

Pensar a escrita como ausência, adverte Foucault, traz como correlata a ideia da manutenção da obra para além da morte e de seu excesso enigmático. No entanto, desaparecer (na obra, na autoria) é da ordem de uma morte, no sentido formulado por Blanchot. Morte como evento incomparável, puro assemelhar-se a si mesmo: “tudo desapareceu, aparece” (BLANCHOT, 1987, p. 19).

Se *Jacquot de Nantes* foi realizado na perspectiva da morte iminente de Demy, *Varda por Agnès* e *Visages, villages* consistem na tentativa de organizar sua própria trajetória em uma narrativa fílmica que obedece às “três palavras” que Varda destaca como fundamentais: inspiração, criação e compartilhamento. Em *Varda por Agnès*, a cineasta explica: “fiz muitos filmes diferentes durante a vida, então preciso dizer o que me levou a fazer isso por tanto tempo não é a necessidade de construir imagens, é que tenho olhos curiosos”. É interessante notar que, ao descrever sua produção de imagens, Varda atribua um lugar privilegiado às instalações em seus filmes e as vincule ao desejo de mostrar “a realidade e a representação”.

Nesse sentido, concluímos com a reflexão sobre uma sequência de *Visages, villages* que mostra um não acontecimento: o encontro frustrado entre Varda e Jean-Luc Godard, na Suíça. É verdade que houve o contato com Godard em uma outra direção, na homenagem à *Bande à Part* (1964) e à cultuada cena da corrida no Louvre. Mas o bilhete de Godard, o filósofo, como o nomeou Varda, com referências “imperdoáveis” a Jacques Demy, o presente que ela deixa para ele, sua decepção “verdadeira”, a raiva, podem reportar ao que Rancière identifica na série *História(s) do cinema*, de Godard, como a frase-imagem (e a necessidade de algo que consiga reintroduzir “desordem na montagem”). Um fora de lugar, que subverte a lógica representativa, um *falso raccord* para lembrarmos, ainda uma vez, Deleuze.

O encontro frustrado entre Godard e Agnès Varda desloca a desconexão que deveria se dar, entre outras possibilidades, na relação entre o dito e o não dito de uma fotografia (RANCIÈRE, 2012, 56) para a linha narrativa do filme, interrompendo seu fluxo e “decepcionando” o espectador. Nada poderia agradar mais, constituindo um lugar de ancoragem diegética, do que a cena do encontro feliz e emocionado entre os dois cineastas, o momento em que suas memórias agenciassem um enunciado sobre tempo e cinema, algo que pudéssemos reconhecer como testamento ou manifesto. É essa “palavra final”, o maior entre os rostos-manifestos colados em lugares subitamente investidos de significado, que o filme, felizmente, recusa, instaurando uma outra cena, tornando frágil e colocando em crise a “autoridade do autor”, ou, como dirá Marie-José Mondzain: “a economia da partilha dos olhares é aquela do tempo, quer dizer, de uma irreduzibilidade do sujeito a toda captura?”. E conclui: “a relação de um autor com um espectador não é nem a de quem possui nem a de quem é possuído. Eles só se constituem na partilha paradoxal de sua desposseção em comum. É, portanto, no coração de uma operação paradoxal que se constrói a questão da proveniência e da destinação” (MONDZAIN, 2017, p. 52).

Liliane Heynemann

*Professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio
Doutora em Comunicação e Cultura - ECO-UFRJ; com pós-doutorado em Cinema – UFF
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1534-8355>
E-mail: lrheyneumann@gmail.com*

Recebido em: 31 de agosto de 2019.

Aprovado em: 14 de setembro de 2019.

Referências

- ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987
- CANETTI, Elias. **A consciência das palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** RJ: Editora 34, 1989.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.12

FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*. Paris: Fata Morgana, 1986

HAN, Byung-Chul. *Sociedade de transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.

LAPOUJADE, David. *Potencias del tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2011.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

VARDA, A. Vivo enquanto me recordo. [23 de julho de 2009].
<https://www.publico.pt/2009/07/23/culturaipsilon/noticia/quotvivo-enquanto-me-recordoquot-237161>.
Entrevista concedida a Vasco Câmara.

Resumo

O ensaio empreende a análise de determinadas instâncias em Agnès Varda relacionadas à ideia de autobiografia, ao uso da paisagem e à conexão entre imagem, morte e memória. Nesse sentido, refletimos sobre os filmes *As praias* e *Visages, villages*, investigando como se atualizam em suas imagens os problemas que energizaram a cinematografia de Varda: os lugares e pessoas anônimos, os retratos, a errância, o trânsito entre narrativa de si e enunciação coletiva.

Palavras-chave: imagem cinematográfica; Agnès Varda; filosofia e cinema; autobiografia; paisagem.

Abstract

The essay undertakes the analysis of certain instances in Agnès Varda related to the idea of autobiography, the use of landscape and the connections between image, death and memory. In this sense, we reflect on the films *The Beaches* and *Faces, Places*, investigating how the problems that energized Varda's cinematography are updated in it's images: the anonymous places and people, the portraits, the wandering, the transit between self narrative and collective enunciation.

Keywords: cinematic image; philosophy and cinema; autobiography; landscape.

Resúmen

El ensayo realiza el análisis de ciertos casos de Agnès Varda relacionados con la idea de autobiografía, el uso del paisaje y las conexiones entre imagen, muerte y memoria. En este sentido, reflexionamos sobre las películas *Las playas* y *Visages, villages*, investigando cómo sus imágenes actualizan los problemas que energizaron la cinematografía de Varda: los lugares y las personas anónimas, los retratos, las andanzas, el exilio entre la narrativa y la enunciación colectiva.

Palavras clabe: imagen cinematográfica; filosofía y cine; autobiografía; paisaje.