

## **Imaginários em crise: Agnès Varda, feminismo e o pós-1968**

Maurício Caleiro

**Resumo:** O artigo em tela investiga as estratégias narrativas adotadas por Agnès Varda em *Os Desajustados* para construir uma dupla representação cinematográfica: da condição feminina em uma sociedade patriarcal e dos restos do imaginário de 1968 no início de uma era que se caracterizaria pela hegemonia da ideologia neoliberal. Valendo-se tanto de textos clássicos do Feminismo Crítico quanto de reflexões específicas sobre cinema e questões de gênero no cinema francês, a análise fílmica não se limita aos aspectos cinematográficos da representação, procurando situá-la em termos histórico-culturais e, valendo-se da releitura de Bakhtin por Robert Stam, desvendá-la em sua construção dialógico-discursiva.

**Abstract:** This article aims to discuss the narrative strategies and the dialogic patterns employed in Agnès Varda's *Sans toi no loi* in order to build a double filmic representation: on the feminine condition in a patriarchal society and on the remains of 1968's imaginary at the beginning of the neoliberal hegemonic era. Supported by classical texts of the Feminist Film Theory, as well as by specific reflections about gender questions on the French Cinema, the film analysis is not circumscribed by the cinematographic aspects of the representation, aiming to furnish historical/cultural background and, through the reading of Bakhtin by Robert Stam, identify its discursive construction.

**Palavras-Chave:** Cinema francês; Contracultura; Feminismo Crítico; Dialogismo; 1968.

**Keywords:** French Cinema; Counterculture; Feminist Film Theory; Dialogism; 1968.

**Maurício Caleiro** é cineasta e jornalista. Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e bolsista do CNPq, é mestre em Film Studies pela University of Iowa (EUA). (Email: [mauriciocaleiro@uol.com.br](mailto:mauriciocaleiro@uol.com.br))

## Imaginários em crise: Agnès Varda, feminismo e o pós-1968

Mauricio Caleiro

### Introdução

Além de traçar um retrato incisivo da condição feminina em uma sociedade patriarcal através de técnicas narrativas inovadoras, *Os Desajustados* (*Sans Toi ni Loi*, Agnès Varda, França/Reino Unido, 1985) pode também ser interpretado como um réquiem cinematográfico para o que restava da ideologia do Maio de 1968 no momento em que o modelo forjado pelo Consenso de Washington começava a se impor como hegemônico. Com efeito, a trajetória de Mona, a *outsider* vivida com garra por Sandrine Bonnaire, alude ao modo de vida hedonista conectado aos ideais de liberdade e contracultura que atingem seu ápice nos anos 60, sendo então paulatinamente sufocados pelo conservadorismo individualista das décadas seguintes.

Embora o título original do filme, *Sans toi ni loi* (literalmente, “Sem teto nem lei”) referencie tal duplo sentido, em que a crítica sociopolítica (ausência de teto) e o exame da condição feminina (demandas não inscritas na lei) são duas faces de uma mesma moeda, ele não tem sido valorizado pelos poucos pesquisadores que se detiveram sobre a obra, os quais têm privilegiado análises feministas.

Este artigo tem como objetivo produzir um exame crítico das políticas de representação adotadas pela narrativa e dos processos de identificação que promove, levando em conta seu contexto histórico e seu padrão dialógico – no sentido que lhe dá Robert Stam em sua adaptação de Bakhtin à teoria cinematográfica. Tal empreitada é orientada pelo intento de promover “um tipo de crítica que procura entender os textos individuais e as tendências contemporâneas no cinema em relação aos processos históricos, instituições e batalhas dos quais esses textos e correntes receberam seus impulsos formativos”, como sugere Paul Willemen, referindo-se aos métodos de análise fílmica desenvolvidos por Paulo Emílio Salles Gomes (1989, p. 14).

### Estratégias narrativas e processos de identificação

A abertura do filme, um lento *zoom in*, em plano geral, de uma vastidão campestre sobre a qual os créditos iniciais são interpostos, “funciona, com sua paisagem em primeiro plano como metáfora, como uma espécie de *mise in abyme* do que trata o filme” (UDRIS, 2000, p. 42). Pois, com a descoberta do corpo congelado de uma jovem nesses vinhedos do interior da França, *Os Desajustados* passa a reencenar suas últimas semanas de vida através de *flashbacks*, periodicamente interrompidos por sequências (que, por propósitos analíticos, chamo de extradiegéticas) apresentando comentários diretos à câmera ou diálogos entre personagens que tiveram algum tipo de contato com ela.

Enquanto a reconstituição dos dias finais de Mona obedece a uma ordem cronológica, indicada pelo agravamento do inverno em concomitância com seu despreparo para lidar com o frio (zíperes que quebram, casacos que se rasgam, barraca em frangalhos), não é possível definir a ordem temporal das sequências extradiegéticas de forma precisa. Algumas delas são claramente situadas depois da descoberta do corpo inerte; outras – com o caminhoneiro, os motociclistas ou a adolescente que lhe fornece água - são indefinidas no tempo: não é dada ao espectador informação que permita distinguir se se trata de depoimentos *post-mortem* ou de comentários sobre Mona feitos em um momento próximo àquele em que interagiram com ela. Vividos por atores profissionais ou amadores, através de diálogos “naturalizados” ou com os *performers* falando diretamente à câmera - numa técnica típica do documentário -, tais sequências enriquecem a narrativa ao mesmo passo em que tornam sua análise extremamente complexa.

Para Susan Flitterman-Lewis, tal ousadia narrativa torna *Os Desajustados* “uma espécie de *Cidadão Kane* feminista” (1990, p. 285), em que Varda:

Monta um triplo desafio ante as convenções cinematográficas dominantes: ela concebe novas estratégias textuais que retrabalham a função da narrativa; rompe com a lógica patriarcal do olhar restringindo o prazer voyeurístico; e fornece um impactante discurso para questões ligadas à sexualidade, refletindo sobre o que significa ser mulher e construir uma representação de seu próprio desejo (*id.*, p. 286).

Apesar dessa ousadia formal, o resultado não é um experimento radical de vanguarda visando a confundir e perturbar o público, como as produções do cinema feminista militante que o antecederam (como os clássicos *Fuses*, de Carole Schneemann e *Nea* de Nelly Kaplan, ou as incursões de Laura Mulvey por detrás das câmaras) - mas um filme cativante e fluente. Paradoxalmente, o que torna possível tal feito é, em conjugação às mencionadas inovações narrativas, a adoção de estratégias cinematográficas consagradas – como a manutenção do suspense que envolve a explicação para a morte de Mona, a qual tende a intrigar o espectador, a ausência de inovações formais no âmbito da gramática cinematográfica em favor de uma decupagem “naturalista” (sem chegar a ser clássica, no sentido que lhe dá Bordwell, 1985), e a utilização da música de uma maneira convencional, “convergente”, para utilizar o conceito desenvolvido por Michel Chion (1994): ou seja, sempre enfatizando, e não contradizendo, a atmosfera dominante. Essas concessões ao convencional de modo a enfatizar “discursos” contestatórios sem afugentar o público aproximam a produção madura de Varda do trabalho de cineastas feministas a ela contemporâneas como Margaret von Trotta na Alemanha ou Chantal Akerman na Bélgica, ao mesmo tempo em que reafirmam, com sua carga emocional intensa, o afastamento do mentalismo formal que caracteriza o feminismo cinematográfico nos EUA.

A transição da cena mortuária para o primeiro *flashback* é feita através de narração (feitas pela própria Varda) sobre imagens abstratas de areia e mar, finalizando com um enquadramento distante de uma jovem deixando a praia: o inverno está chegando e Mona deixa o litoral em direção ao interior da França. A partir desse momento a narrativa, frequentemente truncada pelas sequências extradiegéticas, seguirá o peculiar cotidiano de sua protagonista: caronas para se mover de um lugar ao outro, noites de inverno numa barraca montada em um terreno qualquer, trabalhos ocasionais, sexo casual.

Varda, seis anos antes de *Thelma & Louise* (Ridley Scott, EUA/França, 1991), subverte as convenções do *road movie*, um gênero essencialmente masculino. A descrição de Mona como uma “caroneira” – atividade em que, por sua vez, também predominam os homens -, reforçada pelo fato de que ela está sozinha na estrada, a transforma na personagem icônica para exemplificar a vulnerabilidade de uma mulher livre em um determinado sistema social.

Embora filme não julgue nem positiva nem negativamente sua protagonista em termos morais, estimula um processo de identificação com ela em quatro diferentes níveis:

1) Mona encarna a mística do(a) lutador(a) solitário(a) contra a sociedade opressora, caracterização intensificada por se tratar de uma mulher numa sociedade patriarcal e, ao recusar-se sistematicamente a aderir à ideologia do trabalho, um pária na ordem capitalista;

2) O público sabe de antemão que ela morrerá e não acha, no comportamento dela, nada que justifique moralmente tal destino – ao contrário; tal estratégia promove uma identificação de cunho moral com a protagonista;

3) As parcelas da audiência passíveis de se identificarem com os ideais de liberdade que o modo de vida de Mona encarnam – os quais poderiam ser resumidos como “os ideais de 1968” - tendem a se identificar com a protagonista também em um nível ideológico;

4) Reproduzindo uma lógica binária “incluídos versus excluídos”, as sequências extradiegéticas estabelecem uma dicotomia entre a protagonista e a sociedade (da qual os entrevistados funcionam como porta-vozes). Esse mecanismo dual revela como diferentes setores da sociedade veem Mona, e embora alguma admiração e inveja seja também a ela dirigida (o que ajuda a contornar o maniqueísmo), ele torna explícitos a hipocrisia e o preconceito dos quais ela - e o que ela representa - é alvo. Como aponta Susan Hayward:

“Nos 18 retratos que cada depoente faz dela, eles não fixam o olhar em Mona mas nas suas percepções dela como uma figura de desejo (ou de repulsão). Desse modo, cada retrato oferecido ao espectador é revelador do relator, e não daquela que é relatada” (2003, p. 255).

O “princípio de incerteza” decorrente de tal processo foi identificado pela crítica italiano Michele Marangi como prova da maturação de Varda como diretora (premissa que a tripla premiação do filme no Festival de Veneza em 1986 – incluindo o Leão de Ouro - parece corroborar). Depois de afirmar que a direção de Varda em *Cléo de 5 à 7*,

seu cultuado longa de estreia, “não permitia à protagonista ter vida própria”, Marangi produz uma luminosa comparação entre os dois filmes:

Uma elipse de um quarto de século exemplifica o caminho percorrido por Agnès Varda (...). Em 1985 alguns elementos podem remeter à trama de 1962: uma jovem mulher sempre em seu próprio caminho, um nome composto de quatro letras, o qual é na verdade um diminutivo (Cléo para Cléopatre, Mona for Simone), a presença opressiva da morte. Mas ao confrontar *Sans toit ni loi* e *Cléo de 5 à 7* e a trajetória de suas respectivas protagonistas, evidenciam-se as diferenças que qualificam a evolução da diretora (...). Se a jornada de *Cléo* era centrípeta, inteiramente baseada na preocupação consigo mesma e em mudar sua própria situação, para Mona a trajetória é duplamente centrífuga: no alheamento da protagonista em relação a cada norma comunitária e a cada regra social, mas sobretudo na irradiação do traço narrativo a partir daquele corpo congelado, descoberto com menos de dois minutos de filme (1990: 59-60).

### ***Os Desajustados em seu contexto: a crise pós-68***

Sozinha na estrada de novo, com o inverno se tornando mais intenso, Mona encontra abrigo na propriedade de uma família de *ex-hippies*, criadores de cabras, em troca de inserção no trabalho comunal – episódio através do qual o filme perfaz um ácido comentário ácido sobre as contradições e o reajustamento social vivenciados pelos que teimaram em cultivar os valores de uma década marcada por “uma imensa e inflacionada emissão de crédito superestrutural”, como observa Fredric Jameson (1984: 179). Reajustamento, no caso, significa o sacrifício de liberdade pessoal e a submissão à exploração mecânica do trabalho – premissas que Mona recusa ou com as quais não está preparada para lidar.

Varda promove, assim, um reexame do *status* dos ideais de 1968 – os quais incluíam, entre outros tópicos, liberdade sexual, crítica ao sistema educacional e à cultura capitalista de acumulação material, formas alternativas de trabalho, experimentação artística, uso de drogas como recreação ou como forma de alegadamente “expandir a consciência” e recusa à adoção de “valores burgueses”.

Entretanto, *Os Desajustados*, como Ginette Vincendeau sustenta, “é menos uma declaração sociológica sobre o pós-68 na França do que a exploração da jornada de um indivíduo e das ressonâncias míticas do tema” (1987, p. 12). Com efeito, é *através* de Mona, e de sua relação com o universo que a envolve que os fantasmas da contracultura são conjurados como um tema co-operativo na narrativa.

Mas também o fato de que *Os Desajustados* foi produzido em um período durante o qual tais ideais estavam sob fogo cerrado pela danosa confluência de neoliberalismo e AIDS, com as políticas lideradas por Margaret Thatcher e por Ronald Reagan se espalhando como o vírus pelo mundo, confere uma qualidade documental ao filme. Em certo sentido, ele registra a morte de uma era, cujo fim é metaforicamente aludido pelo destino final da própria protagonista.

Isso se evidencia uma vez mais quando, logo após Mona partir da casa dos criadores de cabras, outra personagem para o qual 1968 é uma referência reprimida, a professora universitária Mme. Landier, é introduzida na narrativa. As duas desenvolvem a relação mais intensa e repleta de significados do filme, que constrói, através da personagem da professora, uma crítica ao intelectual contemporâneo, negligente como mediador social, prisioneiro de instituições conservadoras e reproduzidas do poder - a serviço, portanto, de uma ordem social que exclui, em níveis diversos, criaturas como Mona.

Ao introduzir Landier nua em um banho, em *ploungée*, contando a uma amiga ao telefone sobre a carona que deu a Mona - com uma intensa curiosidade em relação ao objeto de seu relato que contradiz sua descrição horrorizada do quanto a garota fedía - a sequência imiscui contornos psicanalíticos ao encontro entre as duas, enfatizando o apelo sexual deste. As duas mulheres constituem um duplo: o aspecto mais evidente de sua relação é a admiração, a inveja e o desejo que Landier alimenta pela jovem, que não apenas representa, mas de fato encarna em seu cotidiano os ideais de liberdade e autenticidade dos quais a professora foi obrigada a renunciar. Metaforicamente, o impacto e o processo auto-analítico que o contato com Mona provoca são tornados explícitos quando Landier, secando os cabelos, quase morre por eletrocução – em frente ao espelho.

Mona, por sua vez, mal disfarça seus contraditórios sentimentos em relação àquela mulher formalmente educada, econômica e profissionalmente bem-sucedida. Ao

se referir à própria falta de educação formal (inglês básico no colegial e um curso de datilografia), ela deixa transparecer, pela primeira vez, um misto de ambição reprimida e de arrependimento.

### **Padrões discursivos e políticas de gênero**

O diálogo entre Mona e Landier é o único momento do filme durante o qual a protagonista se expressa oralmente com vagar, permitindo ao público saber algo sobre seu passado. O padrão discursivo de Mona desempenha um papel relevante na narrativa e é um tópico distintivo na estratégia antipatriarcal que o roteiro desenhou para a personagem – particularmente se se leva em conta que, como Robert Stam sustenta:

“Falar de diálogo sem falar de poder, numa perspectiva bakhtiana, é falar sem sentido, num vazio. Para Bakhtin, linguagem está totalmente imbricada com assimetrias de poder. Dominação patriarcal e dependência econômica tornam interlocução sincera impossível” (1989, p. 8).

A leitura do perfil comunicacional de Mona ao longo do filme reforça a afirmação de Stam: sua expressão oral é estritamente teleológica, caracterizada pela economia e visando a satisfazer suas necessidades imediatas, muitas vezes soando agressiva. Ela se recusa a obedecer às normas burguesas de boa educação, e nunca retribui cumprimentos ou agradece - nem aos caminhoneiros que lhe dão carona, nem para quem lhe fornece água ou paga um sanduíche. Sua linguagem corporal pouco expressiva e expressão oral restrita a aproximam, como *persona* sexual e em termos das estratégias que emprega para lidar com a ordem patriarcal, de Anna Silver, a protagonista de *Os Encontros de Ana (Le Rendez-vous D’Anna)*, Chantal Akerman, Alemanha/Bélgica/França, 1978) e da Marlene de *The Left-Handed Woman* (Peter Handke, Alemanha, 1977) – personagens femininos cuja resistência ao discurso oral implica em uma maneira de reafirmar identidade e “resistir às tentativas externas de se apossar delas” (CORRIGAN, 79).

No entanto, como a abordagem que o filme desenvolve do episódio que une Mona e o tunisiano Assouna no trabalho temporário nos vinhedos evidencia, o interesse



de Varda extrapola o limite das questões de gênero e incorpora categorias como raça e classe social. Além de fornecer um raro retrato do cotidiano dos norte-africanos (grupos cuja representação no cinema francês é largamente desproporcional à sua presença no país), o filme aproxima simbolicamente o estrangeiro e a jovem como habitantes de uma ordem econômica marginal. Embora realizado em condições precárias, o trabalho de colheita fornece a ela um teto e um meio de vida. Trata-se do único momento do filme durante o qual Mona adquire alguma estabilidade sem violar suas próprias regras de independência. Mas mesmo esse instável modo de vida nas franjas do sistema econômico lhe é negado – e por uma única razão: ser ela uma mulher. Com efeito, é a condição feminina, oposta ao senso de grupo dos trabalhadores masculinos, que priva Mona de sua precária estabilidade social, com o filme produzindo uma ilustração aguda dos rizomáticos processos de interpenetração da ordem patriarcal, mesmo onde as bases capitalistas que a sustentam se encontram profundamente erodidas.

As sequências nas dependências dos trabalhadores do vinhedo formam também um exemplo do olhar atento de Varda aos detalhes da representação. A direção de arte fornece interiores frugalmente mobiliados, painéis enferrujados, uma pia velha, uma TV quebrada no chão da sala, servindo de mesa – significativamente, o primeiro item a chamar a atenção de Mona, que pergunta se o aparelho funciona (demonstrando, pela terceira vez no filme, sua atração pelo universo do entretenimento doméstico do qual ela está economicamente apartada).

Por sua vez, o encontro de Mona com uma velha senhora doente, na casa em que provisoriamente se abriga, propicia interação entre dois seres unidos pelo gênero, mas separados por classe social e idade. Pode ser interpretado tanto como um elogio à juventude – já que a idosa, contaminada pelo hedonismo e *joie de vivre* de Mona, “renasce” como uma alegre e festiva figura, entre um *drink* proibido e outro – quanto como um retrato da decadência e do abandono trazidos pelo envelhecimento: um destino para o qual, moralismos à parte, Mona, na sua precariedade educacional, econômica e trabalhista encontra-se totalmente despreparada

Cada vez mais cansada e vulnerável, no pico do inverno, Mona, após ser expulsa da casa, une-se a um grupo de pessoas em condições similares às dela, para o qual a malandragem e eventualmente o crime não são questão de moral, mas de sobrevivência. A sequência na qual, na estação rodoviária, roubam fotografias recém-saídas da

máquina automática como forma de cobrar uma “taxa extra” para devolvê-las ao fotografado, embute uma dupla metáfora. Por um lado, implica metaforicamente o que a inserção na ordem consumista é um preço a pagar para adquirir identidade. Por outro lado, pode também ser interpretado como uma alusão ao processo de perda de identidade que Mona sofre e que está prestes a se agravar caso ela aceite os insistentes pedidos de um cafetão do grupo para que, posando nua, em imagem-objeto pornográfica se torne.

Porém, um grande incêndio na casa invadida que ocupavam acaba por separá-la do grupo e deixá-la definitivamente sem teto no auge do inverno, contra o qual ela, desorientada pelo cansaço e alcoolizada no decorrer do “carnaval do vinho” – uma festa popular para celebrar a colheita, do qual tomara parte involuntariamente -, luta vagando ao léu. Congelando, Mona vivencia sua mais intensa e derradeira exclusão: a morte.

### **Conclusão: A recusa à vitimização e suas consequências**

Em texto anterior ao de sua autoria acima citado, Susan Hayward observa que “a produção cinematográfica de Agnès Varda tem sido pouco notada pelas feministas (...) e seus trabalhos têm sido descartados por algumas críticas como a finada Claire Johnston como reacionário e certamente não feminista” (2000, p. 269). O ponto principal de tais críticas contra Varda é formalista: para elas, o modo como a diretora francesa utiliza o aparato cinematográfico de modo a retratar a mulher não quebra a tradição sadístico/voyeurística descrita por Laura Mulvey (1975). Já me detive sobre a eficácia da opção de Varda em propositadamente negligenciar tal abordagem a favor da fruição narrativa – o que não deve ser confundido com uma abordagem sadístico/voyeurística de sua protagonista, o que definitivamente não ocorre no filme em questão (já em relação a *Cléo de 5 à 7...*).

Há ainda outro aspecto de *Os Desajustados*, em seu âmbito narrativo, que desempenha papel ativo na relativa obscuridade a que tem sido relegado pelas análises feministas euro-americanas: a recusa de Varda em transformar sua protagonista em vítima. O momento em que o filme é produzido coincide com um período de intensas discussões no interior do *establishment* feminista sobre temas e categorias conectadas à regulação de condutas públicas (como assédio sexual, *stalking*, estupro em contexto de

namoro, etc.). Tais discussões, por sua vez, provocaram um intenso debate (como a inflamada polêmica entre Camille Paglia e Catherine Dworkin) que incluiu, com destaque, a questão da vitimização, que já estava presente no texto seminal de Mulvey e que acabaria por afirmar-se como tabu no interior dos *women studies* quando de sua institucionalização segundo os cânones do construcionismo social.

Em nenhum momento do filme *Mona* é retratada como vítima; ele nunca enquadra sua principal personagem numa posição subalterna ou humilhante – ao contrário, mesmo quando a protagonista é repelida, expulsa, explorada, tais acontecimentos são descritos como um choque entre forças antagonistas numa determinada conjuntura sócio-histórica. Que no mais das vezes *Mona* seja a parte mais fraca não é retratado como algo a se lamuriar, mas como um chamado à alteração de tal situação.

A sequência do estupro da protagonista é a mais evidente ilustração da recusa à vitimização. Ao contrário de duas das mais celebrizadas encenações de estupro no cinema – o sofrido por Alex (Monica Bellucci) em *Irreversível* (*Irréversible*, Gaspar Noé, França, 2002) e o que vitimiza Aileen Wuornos (Charlize Theron) em *Desejo Assassino* (*Monster*, Patty Jenkins, EUA, 2003), ambas altamente gráficas – a sequência de exato um minuto de duração de *Os Desajustados* apresenta uma descrição extremamente econômica: atrás das árvores, um homem se aproxima; ele agarra *Mona*, que luta; eles rolam no chão, enquanto a câmera continua seu *travelling*, que termina com imagens das árvores que os cobrem. Em termos de som, há o relato em *off* do estuprador dizendo que a observava, seguido da afirmação machista, já em diálogo com *Mona*, de que mulheres que acampam sozinhas estão atrás de sexo, enquanto a tensa voz da jovem prestes a ser estuprada o repudia; não há gritos ou gemidos. Com essa opção, Varda, ao mesmo tempo em que recusa a abordagem clássica, sadístico/voyeurística, multiplica o impacto explorando lacunas. O espectador é forçado a assimilar o fato de que *Mona* sofreu o trauma e em projetar os efeitos para sua condição psicológica - para o que colabora o fato de que *Mona*, nas sequências seguintes, permanece impassível, expressando apenas uma sutil melancolia, a qual será acentuada ao longo de sua decaída final.

A capitulação de *Mona* é uma crítica enfática às forças opressivas do capitalismo patriarcal – assim como uma ilustração das estreitas opções de uma jovem mulher, sem

educação formal, sob tal ordem socioeconômica. Mas não configura uma *vitimização* piedosa da protagonista. Ao contrário: Varda promove, ao longo do filme, através dos processos de identificação já comentados, um sutil processo de saudação da autenticidade de Mona e de sua recusa em dançar o minueto social em voga, removendo ao mesmo tempo o véu de hipocrisia que permeia tal ordem. A morte de Mona constitui, assim, uma implacável crítica de tal sociedade, de seus valores, de sua incapacidade para lidar com seres que, como ela, ousam livremente viver seus sonhos.

### **Referências Bibliográficas**

- BORDWELL, David *et al.* **The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960**. Nova Iorque: Columbia UP, 1985.
- CHION, Michel. **Audio-Vision – Sound on Screen**. New York: Columbia UP, 1994.
- CORRIGAN, Timothy. **New German Film: The Displaced Image**. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1994.
- FLITERMAN-LEWIS, Sandy, **To Desire Differently: Feminism and the French Cinema**. Chicago and Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- HAYWARD, Susan, “Beyond the Gaze and into Femme-Filmécriture: Agnès Varda’s *Sans Toit Ni Loi* (1985).” In: HAYWARD, Susan e VINCENDEAU, Ginette (eds.). **French Film: Texts and Contexts**. London and New York: Routledge, 2000: 269-280.
- HAYWARD, Susan. **French National Cinema (Second Edition)**. London and New York: Routledge, 2003.
- JAMESON, Fredric. “Periodizing the 60s”. **Social Text** 9/10 (Spring-Summer 1984): 178-209.
- MARANGI, Michele e CORTELLAZZO, Sara. *Agnès Varda*. Turim: Edizioni di Torino, 1990.
- MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” **Screen** 16, vol. 3 (Autumn, 1975): 6-18.
- STAM, Robert. **Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1989.

UDRIS, Raynalle. "Countryside/cityscape and homelessness in Agnès *Sans toit ni loi* and Leos Carax's *Les amants du Pont-Neuf*". In: KONSTANTARAKOS, Myrto (ed.). **Spaces in European Cinema**. Exeter e Portland: Intellect, 2000: 42-51.

VINCENDEAU, Ginette. "Women's Cinema, Film Theory and Feminism in France." *Screen* 4, vol. 28 (Autumn 1987): 4-19.

WILLEMEN, Paul. "The Third Cinema Question: Notes and Reflections." In: PINES, Jim e WILLEMEN, Paul (eds.). *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 1989: 1-29.