

Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda

Por Tainah Negreiros *

Resumo: A proposta do trabalho é analisar a presença da fotografia no filme *Ulisses* (1982), de Agnès Varda, e estabelecer uma conexão com seu filme mais recente, *As Praias de Agnès* (2008). Nessa análise, há um importante diálogo com as reflexões de Philippe Dubois sobre a fotografia (2012) e principalmente sobre a questão da *distância* como elemento constitutivo do dispositivo.

Palavras-Chave: Agnès Varda; Ulisses; As Praias de Agnès; Fotografia.

Abstract: The purpose of this study is to analyze the presence of photography in the film *Ulysses* (1982), directed by Agnès Varda, and establish a connection with her last movie *The beaches of Agnès* (2008). In this analysis, there is an important dialog with the reflections of Philippe Dubois about photography (2012) and especially on the issue of distance as a constitutive element.

Keywords: Agnès Varda; Ulysse; The Beaches of Agnès, Photography.

Data de recepção: 01/02/2016

Data de aceitação: 18/08/2016

É que, ao lado dos famosíssimos retratos de Gérard Philippe e Jean Vilar, seria um erro esquecermos as outras páginas do álbum, aquelas onde aparecem os pequenos, os sem título, os camponeses, os sem nome, as suas crianças e os seus vizinhos. Todos aqueles que ela fotografou à antiga, sempre na luz do dia, porque provocavam nela uma emoção.

Bernard Bastide, sobre Agnès Varda (1991)

A bibliografia dedicada à cineasta Agnès Varda costuma evidenciar a importância da sua formação como fotógrafa para sua construção audiovisual. No período de 1948 a 1960, Varda foi a fotógrafa oficial do Théâtre National Populaire, onde deu passos na formação do seu olhar enquanto acompanhava atores como Jean Vilar e Gérard Philippe em toda sua intensidade.

Mesmo ingressando na carreira de cineasta, a fotografia persistiu como um elemento que faz parte do seu projeto estético. Ela esteve e está presente no seu cinema para além da preocupação de enquadramento, mas também como objeto de cena de importância narrativa, em filmes como *Uma Canta, a Outra Não* (*L'une chante l'autre pas*, 1977) e *Sem Teto e Sem Lei* (*Sans Toi Ni Loi*, 1985); ou como elemento central e mobilizador do processo de criação, conforme se dá em *Ulisses* (*Ulysse*, 1982), *Um minuto por uma Imagem* (*Une minute pour une image*, 1983), *Salut les Cubans* (1963), *Ydessa e os Ursos* (*Ydessa, les ours et etc*, 2004) e no seu filme mais recente, *As Praias de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008).

Nos filmes de Varda do segundo grupo assinalado, a fotografia é pensada para além do ato,¹ mais voltada para uma reflexão posterior sobre as leituras que podem ser feitas de determinada imagem e, ainda, sobre o peso do tempo sobre elas. Este texto se concentra na análise desse modo de relação com o dispositivo fotográfico partindo do curta-metragem *Ulisses*, de 1982. Pensar a fotografia na obra de Agnès Varda possibilita estabelecer um diálogo inicial com os estudos de Philippe Dubois e seu entendimento de que a *distância* é um elemento constitutivo do dispositivo fotográfico.² Para Dubois (2012a: 93), “por mais próxima que (a fotografia) esteja do objeto que ela representa e do que ela emana, ainda assim permanece absolutamente separada dele”.

A reflexão elaborada por Philippe Dubois na primeira parte de sua obra *O Ato Fotográfico* (2012) é composta de uma longa investigação do debate em torno da dimensão referencial da fotografia. Em um itinerário que se revela inicialmente mais histórico, o autor propõe um panorama das teorias sobre o tema e aproxima-se das colocações de Ch. S. Peirce presentes em sua obra *Collected Papers* (1978) para destacar a indissociabilidade entre real e referente que dá a fotografia seu caráter de *índice*. Dubois localiza-se no debate destacando essa característica, mas atentando para os cuidados que devem acompanhar essa noção, ou para os perigos do referencialismo. Para o autor, é importante diferenciar essa impossibilidade de separação do

1 Ou no ato fotográfico com seu sentido ampliado conforme propõe Philippe Dubois: “estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*” (2012a: 15).

2 A “separação” ou “distância” é um dos elementos apontados como característicos do dispositivo fotográfico por Philippe Dubois. Segundo ele, no campo dos signos indiciais, a fotografia “é uma impressão ao mesmo tempo separada, plana, luminosa e descontínua” (2012a: 95). Nesse texto me concentrarei na questão da separação ou naquilo que Dubois descreve como distância espaçotemporal constitutiva.

referencial de um analogismo mimético, ou seja, o referente está lá mas não é obrigatoriamente mostrado semelhante a ele (2012a: 45-46).³

Enquanto aponta para os riscos dessa “epifania da Referência”, Philippe Dubois propõe a *distância* como aspecto constitutivo do dispositivo fotográfico e também como forma de “libertar bem o signo fotográfico desse fantasma de uma fusão com o real” (2012a: 87). O autor defende essa noção da separação no que diz respeito ao tempo e ao espaço. A distância espacial trata-se então de um “aqui e ali” presentes na fotografia.⁴ “Ao mesmo tempo que é, por sua gênese, um signo unido às coisas, a imagem fotográfica tampouco deixa de estar, como signo, separada espacialmente do que representa. E essa separação, esse distanciamento, é totalmente constitutivo” (2012a: 88). A distância temporal estaria revelada num “agora e então” contidos no dispositivo fotográfico, entendidos a partir do fato de que “aquilo que você fotografou desapareceu irremediavelmente” (2012a: 90).

Essas questões estão no centro da relação que Agnès Varda constrói entre fotografia e cinema. Em sua obra é possível perceber um interesse crescente pelo que as fotografias mobilizam, a partir de uma separação entre o que foi fotografado e o contato posterior que se estabelece com o registro. Isso

3 Aqui é possível aprofundar um pouco mais a noção de *índice* empregada por Dubois, que tem como matriz o pensamento de Ch. S Peirce e a aproximação com alguns autores que deram continuidade à reflexão. Para Peirce, os índices seriam “os signos por conexão física” ou, conforme explicado por Dubois: “os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de copresença imediata com seu referente.” (2012: 61). Em *O Ato Fotográfico*, Dubois vê nas colocações de Peirce um anúncio das teorias realistas como as de André Bazin. Ou como coloca no texto: “Vê-se que, para fundamentar sua definição, ele leva em consideração não o produto icônico concluído, mas o processo de produção do mesmo, anunciando dessa maneira Bazin e sua ‘gênese automática’. Todavia, de forma diferente do último, não insistirá tanto nas consequências ético-estéticas dessa gênese (a neutralidade, a naturalidade, a objetividade, etc.) quanto em suas consequências lógico-semióticas, que correspondem às implicações gerais da noção de índice. Mais do que se fixar apenas na referência, apenas no fato de que “para que haja foto, é necessário que o objeto mostrado tem estado ali num determinado momento do tempo” (BARTHES *apud* DUBOIS, 2012: 50).

4 Segundo Dubois, “é até possível considerar que tudo o que faz a eficácia da fotografia está no *movimento* que vai desse *aqui* até aquele *ali*” (2012a: 88).

contribui para o interesse da cineasta pela ação do tempo sobre imagens suas e de outros em uma investigação de permanências, rupturas e aquilo que acaba por perecer – um dos temas principais do seu filme *Ulisses* que será abordado aqui.

Ulisses é um curta-metragem em que Varda parte de uma fotografia em preto e branco, tirada por ela em 1954, em que vemos uma paisagem litorânea de pedras, um homem nu de costas ao fundo que olha para o horizonte e uma criança nua, sentada, voltada para a carcaça de uma cabra morta em primeiro plano. Agnès Varda reencontra essa imagem e, a partir disso, traça uma investigação sobre o seu passado, sobre os contatos feitos por ela em uma costura com fatos históricos relevantes naquele momento. Varda procura saber como vivem o homem e o menino fotografados, como anda a vizinhança daquela região, tudo isso em um emaranhado de questões que a provocavam na época. Na concepção do filme, ela trata a partir desse olhar de quem retorna, reencontra, persegue a questão do tempo e de como esta recai sobre as coisas e as pessoas.

A fotografia mobilizadora, a lembrança e o esquecimento



A primeira imagem que vemos é a da fotografia tirada por Agnès Varda em 1954. Ela dura cerca de 10 segundos na tela até que passamos a ouvir o comentário da cineasta sobre as circunstâncias desse registro. Aos poucos, a câmera passa a percorrer a imagem enquanto Varda comenta elemento por elemento da composição, ao mesmo tempo que vasculha nas memórias as suas motivações naquela ocasião. A cineasta faz isso ao mesmo tempo em que se refere ao modo como distribuiu os elementos no quadro, evocando suas referências pictóricas e suas lições nas aulas de fotografia.

É a apresentação dos seus dois modelos que vai deslocar Agnès Varda espacialmente como pretexto para a reflexão sobre a passagem do tempo. O homem e a criança fazem parte do passado da cineasta e a fotografia de 9 de maio de 1954 passa a funcionar como uma espécie de marco. Este que mobiliza os encontros e contato entre as memórias de Agnès Varda e daqueles que fizeram parte da fotografia.

Passamos a ver o homem, agora já mais velho, Fouli Elia. Com um senso de humor peculiar, Varda nos mostra seu modelo mais uma vez nu. Dessa vez em seu local de trabalho. Ouvimos somente a voz da cineasta fora do quadro enquanto o interpela com o assunto que é, quase sempre, a distância daqueles dias, o tempo que não se veem e as lembranças e esquecimentos dele daquela ida à praia. Varda lhe entrega a fotografia e, em seguida, vemos somente sua mão enquanto também entrega pedras que seriam daquele lugar, como uma tentativa de contribuir ou estimular o trabalho de reminiscência de Elia. Vemos o homem sentado em sua mesa enquanto percorre a imagem com os olhos e o dedo a apontar aquele ou esse elemento que lhe chama atenção. “Não lembro dessa em particular”, “lembro do menino.” Sua fala segue com essa clara demonstração de uma tentativa de recompor algo vivido com certa dificuldade sob a orientação do registro. Passamos, então a ver na tela a fotografia principal junto de outras em que Elia está presente.

Chama atenção um diálogo dos dois no final dessa sequência em que voltam a se concentrar na fotografia que impulsionou o encontro. Elia parece lembrar de alguns sentimentos relacionados com aquela situação como o prazer de olhar para o mar. Uma narrativa um pouco mais organizada começa a ser realizada por ele. Varda passa a mostrar uma a uma as fotografias tiradas por ela em que Elia está presente. Ele diz lembrar de alguns elementos, dos sapatos que usava, talvez do cabelo e, em algum momento, diz enquanto uma foto dele toma a tela: “não lembro da pessoa.”

VARDA. Que estranho! Lembra da pessoa, mas não lembra de quem eras?

ELIA. Eu não quero... não quero lembrar. Se não lembramos, estamos com problemas. (...)

A fotografia principal do filme volta a tomar a tela, com um close da cabeça de Fouli Elia de costas enquanto olha para o mar.

ELIA. Bem, agora que sou 100.000 anos mais velho começo a entender...

VARDA. E eu que tenho 50.000 começo a entender, um pouco.

Os números exagerados de anos que os dois se atribuem parecem assinalar a distância percebida por eles entre fotografia e fotografado e aqueles que contemplam as imagens tempo depois. Demarcar isso parece uma escolha inicial importante para a cineasta em sua empreitada sobre a fotografia original e as diversas leituras que podem ser feitas dela. Essa sequência inicial já promove um encontro bastante claro com as proposições de Phillipe Dubois, mencionadas anteriormente, que o levam finalmente a falar da distância cristalizada no processo de contemplação da imagem:

Finalmente, esse mesmo princípio da distância também é encontrado em ação na fase final de contemplação da imagem fotográfica revelada e estirada. A separação é até o que fundamenta qualquer efeito de olhar sobre uma foto. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador, que não para, do ponto de vista da imagem, de passar do aqui-agora da foto para alhures anterior do objeto, que não cessa de olhar intensamente essa imagem (bem presente, com imagem), de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal), a parcela de intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação. Ver, ver, ver -algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato –e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel às vezes de uma única lembrança palpável (DUBOIS, 2012a: 313).

Varda segue seu percurso em busca daqueles que fazem parte daquela fotografia. Passamos a ver o menino Ulisses, já adulto. Varda o apresenta e traz à tona suas memórias através de seus comentários em contato com fotografias tiradas por ela na época em que eram todos vizinhos. Ao passo que uma sucessão de registros daquela ocasião são mostrados, Varda fala do quanto aquela família a inspirara. As fotografias tomam a tela inteira. Sua câmera muitas vezes começa com um detalhe e as percorre dando um tempo quando detida em um rosto. São fotografias de outros tempos, que Agnès Varda reinventa com novas durações em seus filmes - a duração na tela como frame, como sucessões através da montagem e através do modo que percorre a imagem observando seus detalhes com a câmera. É interessante perceber esse movimento porque nos faz pensar no contato entre os dois meios de criação, e como um pode ser reinventado através do outro. Ou conforme tratou a pesquisadora Patrícia Nogueira (2014: 69), “a realizadora e fotógrafa tenta atribuir movimento à imagem fixa, não só através da rememoração do ato fotográfico, mas através de recursos estéticos adjacentes à linguagem

cinematográfica. Varda vagueia pelas memórias da mesma forma que vagueia pela fotografia com aproximações e panorâmicas”.

Essa sequência de *Ulisses* remete ao filme mais recente de Agnès Varda, *As Praias de Agnès*. Obra em que a cineasta faz um percurso que conecta momentos da sua vida e sua obra. Podemos falar de três modos principais sobre a presença das fotografias nesse filme de 2008. Na parte inicial de *As Praias de Agnès*, enquanto a cineasta parte de uma praia para falar das intenções com esse trabalho, ela elabora algumas considerações sobre a sua infância enquanto coloca algumas fotos desse passado na areia. Essas fotografias do seu arquivo pessoal em que está presente tornarão a aparecer enquanto recurso narrativo (como objeto de cena) evidenciado por ela ou tomando toda a tela como complemento ao seu comentário. Não são registros feitos pela cineasta. São fotografias de importância material que fazem ou fizeram provavelmente parte do seu arquivo de família.

A segunda forma de referência seria através da evocação de seus filmes dedicados às fotografias, como é o caso de *Ulisses* – em que há um registro como uma imagem mobilizadora –, e *Salut les Cubans* – em que as fotografias são estrutura da obra. Este segundo modo comportaria a variedade de filmes “fotográficos” de Agnès Varda e a importância desses registros para concepção da estrutura de *As Praias de Agnès* e também como elementos fundamentais da narrativa de vida da cineasta.

A terceira forma seria a presença da fotografia como tributo. Esse modo compreende registros feitos pela própria Agnès Varda e que fazem parte de seus arquivos. Em geral, tomam a tela de modo complementar à narrativa emotiva sobre aqueles que fizeram parte da sua vida. Um dos principais exemplos é o momento em que a autora relembra seu trabalho no Théâtre National Populaire (TNP), enquanto fala das experiências com os atores e

atrizes fotografados por ela (esses registros são vistos em *As Praias de Agnès* através das filmagens da montagem de uma exposição com as fotos do período no TNP).

Assim como em *Ulisses*, em *As Praias de Agnès*, Varda inventa novos tempos para a fotografia. Elas duram na tela o tempo do seu pensamento ou mesmo da sua saudade e contemplação. Na sequência acima descrita do filme *Ulisses*, as fotografias também remetem a um caráter de tributo dado por ela aos registros de atores no início da sua carreira. Em *As Praias*, esses registros também compõem um processo de construção de memórias. E sobre elas há também uma reflexão sobre o tempo e sua passagem, há na relação com as fotografias que envolvem lamento e também celebração.

Em *Ulisses*, as fotografias seguem tendo sua presença alternada como objeto de cena (que Varda entrega para quem encontra) e como planos: seja de uma única fotografia que toma a tela ou de um conjunto delas. A cineasta leva algumas fotos feitas por ela na mesma ocasião da primeira para o já adulto Ulisses, enquanto o questiona sobre o que sente ou sobre o que lembra diante delas:

VARDA. E desta fotografia, deste dia... lembra?

ULISSES. Nenhuma lembrança, realmente.

VARDA. Não vê a ti mesmo na praia?

ULISSES. Não, não mesmo.

VARDA. Não lembra do animal? E deste homem?

ULISSES. Não, não lembro dele.

A fotografia é substituída na tela por uma pintura que Ulisses fez ainda criança inspirado no registro de Varda, em que estão presentes todos os elementos organizados por ela. A diretora passa a investigar também essa imagem,

comentando enquanto dá closes em detalhes da pintura. Ulisses também não lembra dela. Nesse momento, Varda busca evidenciar esse descompasso entre o modo como cada um dos envolvidos na fotografia se relaciona com ela. Ulisses tem pouco a dizer, era muito pequeno. Varda comenta bastante. Junto da mãe dele, Bienvenida, rememoram as doçuras e dores vividas naquela época. No trabalho de reminiscência da mãe, os elementos da fotografia são bem menos importantes e bem mais pungentes, referentes a uma doença da criança na época. Já Ulisses lembra da dor, lembra da doença, lembra de ficar na cama em casa, mas pouco lembra da viagem e, quase nada, da fotografia. É interessante nesse momento perceber essas camadas das experiências das pessoas construindo um conjunto em torno da fotografia e daquela época.

Aos poucos, algumas lacunas presentes nos relatos passam a serem preenchidas, enquanto as fotografias daquela ocasião vão tomando a tela sucessivamente. Varda comenta a razão de estarem na praia com Ulisses enquanto vemos registros da época. Trata-se de um trabalho da memória feito através do filme, dessa mobilização de elementos diversos (comentários e depoimentos com as fotografias no centro) como modo de aproximar de questões do vivido. Elementos que compõe a memória como parte do mesmo tecido em que lembrança e esquecimento convivem.

Livres leituras, primeiras impressões e reinvenções

A diretora segue na relação com a fotografia motivadora, mas, dessa vez, com enfoque em um terceiro elemento, a cabra. Vemos o animal em close na fotografia e passamos a fazer um percurso imagético do imaginário de Agnès Varda. Vemos outras cabras que aquela lhe remete, uma ou duas cabras de Picasso, uma outra esculpida em madeira e colocada, assim como a primeira, sobre pedras de seixos. Uma cabrinha esculpida em madeira convive com uma cabra de verdade no quadro. A cineasta vai além e põe a fotografia em contato

com essa cabra viva, como que repetindo o procedimento feito com as demais figuras de sua foto. O animal olha para fotografia e depois a come. A partir disso, a cineasta deixa seus pensamentos sobre a fotografia e memória se levarem por essa cena.

“Havia uma imagem, havia meninos”: diz o comentário de Varda enquanto vemos as crianças em contato com o registro. O movimento que a diretora deseja elaborar vai ficando cada vez mais claro. Se há algo que atravessa o cinema da cineasta são os encontros, seja como tema ou como elemento que encoraja sua criação. Aqui, as fotografias parecem ser centrais, mas aos poucos o que toma a frente é a diversidade dos encontros que a fotografia proporciona, de modo também a sustentar o registro no seu caráter polissêmico. Com isso, temos contato nessa obra com diferentes leituras com ou sem a carga do passado da experiência vivida relacionada à foto. Se dos adultos a cineasta e a fotografia tiraram poucas palavras, as crianças têm muito a dizer.

Esse momento do filme é composto de comentários bastante intuitivos que remetem ao exercício proposto pela cineasta na série de curtas *Um minuto por uma imagem*. Nesse projeto iniciado em 1983, a diretora nos traz um dos aspectos mais presentes na sua obra, o livre comentário. A sua estrutura é muito simples: em cada episódio da série vemos uma fotografia na tela, exibida por cerca de um minuto, enquanto, ao fundo, um convidado tece impressões subjetivas sobre a imagem - como em *Ulisses*, Varda explora as possibilidades que os múltiplos olhares sobre um registro isolado podem gerar. Em um primeiro momento, as imagens são exibidas sem comentários e sem qualquer crédito de autoria, colocando o próprio espectador em um lugar de estranheza, convocando-o a compor impressões mentais espontâneas sobre aquilo que vê. Depois de alguns segundos começam os comentários em *off*, às vezes isolados, às vezes se confrontando com os comentários da própria Varda. Ao

final de cada minuto, conhecemos a autoria e a circunstância da fotografia exibida, impedindo, assim, pré-julgamentos que o espectador venha a ter, de modo que mantemos uma relação quase instintiva com a imagem que está a nossa frente. Imagens essas como a de uma mulher argelina (Marc Garanger, 1960), de olhar sofrido, mostrada em close, ou da fotografia de uma centena de corpos na Segunda Guerra Mundial (W. Eugene Smith, 1943).

É a mesma proposta feita para as crianças, em *Ulisses*. A imagem-referência lhes é mostrada pela primeira vez e elas podem falar livremente delas, dos pontos que lhes chamam a atenção. Varda mostra-lhes também a pintura feita por Ulisses, e os pequenos relacionam os dois registros livremente. Em um primeiro momento, procuram identificar muito diretamente os elementos conforme dispostos na imagem. Há uma atenção inicial para o que se vê imediatamente –o homem, a cabra, as pedras-, e aos poucos as crianças vão acrescentando algumas camadas de interpretação e, até mesmo, concebendo narrativas a partir daquele registro. Sem grandes interferências dela, o comentário sobre a imagem parece encorajar Agnès Varda a seguir com a proposta de se voltar para essa fotografia e colocá-la como matriz bastante variada de leituras possíveis de surgir.

Um tecido de memórias e história

A empreitada de promover um encontro com aqueles que fizeram parte da fotografia faz com que Agnès Varda componha também um encontro entre a experiência pessoal de registro do passado e as linhas da história. A diretora questiona-se, nesse retorno, sobre o que se dava no mundo naquele dia em que tirou aquela foto tão significativa e que teima em não largá-la. Ou como ela questiona no filme: “O que acontecia em 9 de maio de 1954?”. A data remete à ocasião da expulsão da França do Vietnã pelos guerrilheiros vietnamitas na batalha de Dien Bien Phu, que marcou o fim da presença francesa na

Indochina. Esse fato é tratado pela cineasta através de imagens de arquivo trazidas junto ao seu comentário. Vemos as manifestações em Paris entre gaullistas e militantes contrários e, ainda, registros que mostram como a imprensa francesa tratou aquela data como um momento de luto para a nação. Varda explicita, nessa altura do filme, sua relação com os documentos sobre o período. Ela diz que essa narrativa feita sobre essas experiências históricas não são ditas de cabeça, foi preciso vasculhar para construir a ligação com a experiência pessoal da diretora na mesma ocasião. A partir desses contatos, Agnès Varda constrói uma reflexão sobre o tempo e sua passagem, sobre as conexões entre esse tempo íntimo de suas memórias e desse tempo histórico das experiências que impregnam as suas:

O cinema, e seu modo de narrativa, leva a linguagem a uma experiência sensível do mundo, ao mesmo tempo que desenvolve ideias de modo que permitem apreender os registros complexos de temporalidade. [...] Ele permite igualmente revelar as heranças que balizam os percursos das comunidades e indivíduos. Longe de constituir um simples catálogo de informações sobre o que é o passado, o cinema construiu, com seus espectadores, uma relação estética e histórica [...], e até mesmo ideológica, nos ajudando a melhor compreender a correlação entre a “interioridade da nossa memória” e o “processo de nossa socialização” (Paul Ricoeur), entre uma representação do mundo (o cinema) e a maneira no qual os homens vivem nesse mundo (a história) (BAECQUE; DELAGE, 2008:14).

Essas colocações de Antoine de Baecque e Christian Delage se encontram com a concepção do trabalho de Agnès Varda desse filme e dialogam com uma leitura ensaística da sua obra, que entende o ensaio a partir da construção que tensiona o privado e as experiências de vida pública.⁵

5 Timothy Corrigan coloca como argumento central da sua definição de ensaio o “entrecruzamento da expressão pessoal, da experiência pública e do processo de pensamento”, e ainda do “ensaístico que estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta” (2015:18-19).

Nas sequências sobre o dia 9, ela nos revela através da montagem uma coleção fruto dessa pesquisa que envolve manchetes de jornal, imagens de arquivo de líderes mundiais e da população na rua naquela ocasião. Tudo segue costurado pelo seu comentário. A esses registros ela conecta a poesia vietnamita, enquanto menciona um lago no Vietnã. Tudo isso ao mesmo tempo em que mostra a fotografia de um lago em Genebra. Na sua fala, os lagos se ligam a um poema de mesmo tema de Alphonse de Lamartine. Dessa maneira, a cineasta projeta através da montagem o movimento do seu pensamento: sempre muito livre, que reage e manifesta-se conforme os sentidos e que ela faz questão de exteriorizar nesse tipo de elaboração.

Varda volta a construir a sequência basicamente através de uma sucessão de fotografias. Dessa vez mais heterogêneas: algumas que remetem aquele momento político; e mais uma vez fotografia suas, do seu acervo, de atores da TNP, dela mesma enquanto fotografava, de amigos. Em uma articulação parecida com a que cria em *As Praias de Agnès* – algumas fotografias das pessoas queridas são até as mesmas que iremos rever no filme de 2008 – com outra carga da passagem do tempo, com muitos desses amigos fotografados e filmados já mortos que ela, então, homenageia. Essa passagem final parece ser a de criar um entorno para a fotografia, referência com outros registros da época que talvez a explicassem ou simplesmente a isolassem um pouco mais em sua estranheza e rigor de composição. Nesse momento, ela acrescenta também camadas a esse seu trabalho da memória: ao sugerir o que pensava naquele momento, os filmes que desejava ver e não viu; ou o filme que desejava fazer e fazia naquele mesmo ano do registro (no caso, *La pointe Courte*, sua primeira obra).

Com tudo isso, a imagem de 9 de maio volta a tomar a tela. De forma diferente. Separada, sobre uma camada a mais de pedras, de modo que Varda parece libertá-la de toda a carga de entorno que lhe foi acrescentada, buscando voltar

a ela como imagem, em seu isolamento no que ela poderia dizer ou não sobre o seu tempo. Seu pensamento voa livre, exteriorizando suas impressões carregadas da desordem do seu imaginário que a tornam tão fascinante.

Para passar do primeiro ao último plano, foi necessário o filme. É ele que fornece sua densidade à imagem. A consistência da foto só existe no cinema e através do cinema. E se Varda escolheu esta fotografia de maio de 1954, foi sem dúvida (inconscientemente?) porque nesse ano ela deixou de ser fotógrafa para se tornar cineasta. O corte sincrônico escolhido pode ser realmente qualificado como tal. Trata-se de um gesto retrospectivo literalmente autobiográfico: escrever sua própria vida através de um filme que se apoia numa “última” fotografia para revelar o quanto ela estaria implicitamente “fecunda” do cinema que estava por vir. Esse é o sentido da fotografia “Ulisses”: o fato de já conter, virtualmente, sem sabê-lo, um filme que só se revelará 28 anos mais tarde (DUBOIS, 2012b: 15).

O lugar da fotografia no cinema de Agnès Varda é de um elemento de conexão de tempos. Através da montagem, da narrativa, a cineasta articula momentos de maneira a explicitar a ponte entre a ocasião do registro e as impressões do encontro ou reencontro com essas imagens. Tanto em *Ulisses*, filme em que a fotografia que é motivo e tema central como em *As Praias de Agnès*, na diversidade temporal e espacial das fotografias presentes, a motivação só parece ser revelada quando o objetivo é tratar da ação do tempo. *Ulisses* é estruturado da articulação das impressões dela com as de outras pessoas que tem ou não diretamente a ver com aquele registro. Em *As Praias de Agnès*, o enfoque é na sua trajetória e no modo como as fotografias constituem a costura do tecido de sua vida e contribuem, em conjunto com outros tipos de materiais, a heterogeneidade necessária para sua meditação sobre suas experiências e sua arte. As fotografias fazem parte do seu contato com o passado e o olhar lançado para elas no presente da filmagem lhes dá o significado necessário ao filme.

Nas duas obras se apresenta a questão da distância e do peso do tempo sobre as pessoas e sobre as imagens, questões constituintes do debate da memória que Varda encara através do cinema, e da fotografia como elemento constituinte dele. Philippe Dubois atenta para um filme que se revelará 28 anos mais tarde, mas que parece seguir se revelando como um tema que perdura e segue a inquietar a diretora.

Bibliografia

- AMIEL, Vincent (2010). *Estética da Montagem*, Lisboa: Texto&Grafia.
- BAECQUE, Antoine de; DELAGE, Christian (dir.) (1998). *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles: Éditions Complexe.
- BELLOUR, Raymond (1988). Autoportraits. In: *Communications*, 48, pp. 327-387.
- _____ (1997). *Entre-Imagens - Foto, Cinema, Vídeo*, Campinas: Papyrus.
- BENJAMIN, Walter (1985). *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense.
- CORRIGAN, Timothy (2015). Sobre retratar a expressão: o filme-ensaio como entrevista. In: *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*, Campinas: SP. Papyrus.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 2012a.
- _____ (2012b). A Imagem Memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, São Paulo: vol.1. n.1. Junho.
- FINA, Luciana (dir.) (1993). *Agnès Varda: os filmes e as fotografias*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1996). *To desire differently: feminism and the French cinema*, Nova York: Columbia University Press.
- NINEY, François (2009). *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris: Klincksieck.
- _____ (2002). *L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles: De Boeck Supérieur.
- NOGUEIRA, Patrícia (2014). Diálogo entre a Fotografia e o Cinema de Agnès Varda.
- CUNHA, Paulo; BRANCO, Sérgio Dias (org). *Atas do III Encontro Anual da AIM*, Coimbra: 66-74.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (2006). *Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar*, Rio de Janeiro/São Paulo: CCBB.
- SMITH, Alison (1998). *Agnès Varda*, Manchester: Manchester University Press.

I M A G  F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

* Tainah Negreiros é mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo e é doutoranda na mesma instituição com pesquisa sobre a relação entre Memória e História na obra da cineasta Agnès Varda. Contato: tainahrouche@gmail.com