

# DIÁLOGO ENTRE A FOTOGRAFIA E O CINEMA DE AGNÉS VARDA<sup>1</sup>

Patrícia Nogueira<sup>2</sup>

**Resumo:** Partindo das teorias de movimento e da utilização da fotografia no Cinema pretende-se analisar três filmes de Agnès Varda que utilizam a imagem fixa com abordagens distintas. Enquanto em *Ulisses* a realizadora faz uma incursão à história por detrás de uma fotografia que marca a transição da realizadora da imagem fixa para o Cinema, *Salut les Cubains* é composto exclusivamente por Fotografias que ganham movimento através da narrativa cinematográfica e *Ydessa, les ours e etc* apresenta-nos uma visita guiada através de uma exposição de Fotografia em que as imagens são apenas o pretexto para as reflexões da realizadora.

Em qualquer destes casos a Fotografia é apresentada como elemento de história e de memória e respeita o ritmo de reflexão e leitura da realizadora. Varda utiliza fotografias nos seus documentários não apenas como material de arquivo, mas como forma de manipular o tempo presente na matéria dos seus filmes, como um recurso estético e dramático que se torna expressão da autora. A apresentação da imagem fixa é um buraco no fluxo do tempo, chamando o espectador subitamente à consciência. Esse é o poder mais expressivo da Fotografia dentro de um filme.

**Palavras-Chave:** Fotografia, Cinema, Agnès Varda, Movimento, Memória.

**Contacto:** [patnogueira@gmail.com](mailto:patnogueira@gmail.com)

## Quando o Cinema Para

Agnès Varda começou por ser fotógrafa antes de se dedicar ao Cinema e, em particular, ao Documentário. Talvez por isso a Fotografia e a imagem fixa estejam tão presentes nos filmes da realizadora, que utiliza a imobilidade

---

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido no âmbito da Bolsa Santander – Integração em Investigação Científica e Desenvolvimento, IPP/P-063/2011. Ref.<sup>a</sup>: UNIMAE/BINT-ICD/002/2011, sob a orientação de Olívia Silva e Jorge Campos.

<sup>2</sup> Docente da área de Fotografia e Cinema Documental da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (IPP) e do Mestrado de Tecnologias da Informação, Comunicação e Multimédia do Instituto Superior da Maia.

dentro do Cinema das mais variadas formas, tanto do ponto de vista técnico como estético. Varda compila as Fotografias nos filmes, como se se tratassem de uma coleção pessoal de fotografias para as divagações e reflexões da documentarista.

A verdade é que apesar do Cinema e a Fotografia partilharem o mesmo suporte como base de trabalho, as duas expressões artísticas encontraram caminhos diferentes para progredir. É por isso que ambas subsistem. Além disso, Fotografia e Cinema defendem ideias diferentes sobre a verdade das imagens e a compreensão do Tempo e do Movimento.

Sobre esta relação de aproximação e afastamento, Agnès Varda refere que a Fotografia e o Cinema:

Ces deux saisies de la vie, l'une immobile et muette, l'autre mouvante et parlante, ne sont pas ennemies mais différentes, complémentaires même. La photographie, c'est le mouvement arrêté ou le mouvement intérieur immobilisé. Le cinéma, lui, propose une série de photographies successives dans une durée qui les anime. (Varda 1994, 130)

Esta ideia de sucessão de imagens que constituem o movimento (e o próprio Cinema) já tinha sido defendida por Dziga Vertov quando lembrava que o movimento em si não existia no Cinema, mas apenas a percepção dele, e definia os fotogramas como "intervalos" (Dziga Vertov apud Xavier 1983, 250) que conduzem a ação do filme.

### **Varda entre o movimento e a imobilidade**

#### ***Ulisses***

Sustentar um filme com um olhar longo e ininterrupto sobre a fotografia pode ser uma narrativa difícil. Pouco tempo antes do seu primeiro filme em 1954, Agnès Varda fotografou na costa egípcia. Ela mostra, numa praia de seixos, um homem nu olhando o mar enquanto um rapaz sentado olha a câmara e uma cabra morta ocupa o primeiro plano.



Fig. 1 - Fotograma de *Ulisses*. Varda, Agnès, 1982.

A composição é nítida e definida, o seu significado nem tanto. O fascínio da fotógrafa\realizadora acabou por ser transportado para filme, *Ulisses*, em 1982. No filme ela tenta várias abordagens à imagem. Inicialmente explora a forma como essa imagem marcou a sua transição da Fotografia para o Cinema, depois olha a fotografia não como um documento pessoal mas como um elemento da História. Varda procura os acontecimentos que ocorreram no período em que ela tirou a fotografia, mas nenhum parece ter influência sobre a imagem.

Varda regressa à fotografia tirada 20 anos antes para encontrar os protagonistas neste momento congelado. Os protagonistas, incluindo a realizadora cuja voz nos guia pela narrativa, e talvez mesmo o espectador, são confrontados com conceitos relacionados com o tempo e a memória, dois dos elementos extraordinariamente importantes no trabalho de Varda e que se relacionam intrinsecamente com o próprio conceito de Fotografia.

É preciso ressaltar que os conceitos de memória e esquecimento devem ser lidos como linguagens simbólicas, portanto, carregadas de afectividade, seja positiva ou negativa, possibilitando que o passado seja não somente reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro.

A imagem fixa é usada como dispositivo de desencadeamento de memória e os seus intervenientes são convocados a recordar o momento do acto fotográfico. O egípcio é agora director de fotografia da revista *Elle* e parece não

estar interessado em recordar a situação passada; o rapaz, Ulisses, dono de uma livraria em Paris, afirma não ter qualquer memória desse dia. A realizadora mostra-lhe um desenho feito por ele numa tentativa de copiar a fotografia, mas o outrora rapaz nada recorda. “É a realidade e a ficção”. O esforço de Varda não acrescenta praticamente nada à sua tentativa de descoberta.

A realizadora e fotógrafa tenta atribuir movimento à imagem fixa, não só através da rememoração do acto fotográfico, mas através de recurso estéticos adjacentes à linguagem cinematográfica. Varda vagueia pelas memórias da mesma forma que vagueia pela fotografia com aproximações e panorâmicas. Além disso, a realizadora detém-se na cabra morta, nas suas palavras “natureza morta”, criando uma relação metafórica com a própria Fotografia e proporcionando ao espectador viver “uma micro experiência de morte ou de parêntese - suspensão” (Barthes 1980, 27).

A busca de Varda não satisfaz a sua curiosidade e talvez ela nunca venha a ser satisfeita. Mesmo assim trata-se de um filme interessante como exemplo de que a memória nem sempre pode ser lembrada, reescrita ou reinventada, mesmo perante a tal “prova” fotográfica.

As imagens são apenas ilustrações das reflexões de Agnès Varda. A realizadora sente necessidade de contextualizar as imagens e de as situar numa época, num contexto cultural e político, como se a sua fotografia, a cabra morta, a praia de seixos, as personagens nuas fossem também actores da História, como se a história da autora se confundisse com a História da humanidade. No filme, Varda explica isso mesmo: “situei esta imagem na minha vida e na sua própria época... poderia ter sido feita no domingo passado ou ontem, eu ou qualquer outra pessoa. A imagem está ali. É tudo!”<sup>3</sup> A interpretação da imagem, essa, é livre, subjectiva. Irradia mitos, heróis, histórias.

### ***Salut les Cubains***

Uma exposição de fotografias sobre Cuba em Paris serve de pretexto para saltar para Cuba para perseguir os caminhos e os ritmos cubanos. Agnès Varda justifica a existência do filme com uma viagem a Cuba durante a qual registou inúmeras fotografias. A realizadora apresenta uma sucessão de imagens captadas nesse momento passado e a necessidade de as ordenar transformou-se

---

<sup>3</sup> Agnès Varda na transcrição da *voz off* do filme “Ulisses”.

numa narrativa fotográfica ou mesmo num filme. Varda cria movimentos dentro da imagem fixa, como forma de enunciar pormenores das fotografias, reenquadra o enquadramento já definido na imagem, que é por si já um enquadramento da realidade, e guia o espectador através da narrativa não apenas através do texto que as acompanha, mas sobretudo através de um olhar direccionado para a mensagem cinematográfica da realizadora.



Fig. 2 - Fotograma de *Salut les Cubains*. Varda, Agnès, 1963.

Agnès Varda constrói o filme suportado quase unicamente com imagens fixas que dançam ao ritmo da música cubana. A montagem expressiva permite justapor milhares de fotografias que em alguns momentos sugerem movimento. Através de sequências de imagens, os actores parecem mover-se dentro do enquadramento fotográfico. Também os sons agregados às fotografias transformam as imagens conferindo-lhes uma percepção de verosimilhança, transportando o espectador para o local.

As fotografias transportam-nos. Momentos. Viagem. Recordações. Lugares. Cultura. Pessoas. Sons. Paisagens.

A montagem musical não esconde a necessidade constante que a realizadora tem de divagar sobre o tema e de apresentar diversas considerações que são reflexões interiores. Varda salta de tema em tema, sem a preocupação de criar hierarquias entre os momentos. A autora constrói o filme como se

fosse uma página de papel em que as imagens se inscrevem como prolongamento dos seus pensamentos.

### ***Ydessa, les ours et etc***

Agnés Varda trabalha o documentário como objecto de pensamento, das suas reflexões sobre o Mundo. Nesta caso a realizadora explora uma exposição fotográfica inaugurada pela primeira vez em 2004, em Munique, e que percorreu o Mundo nos anos seguintes. Ao fazer um documentário sobre a exposição, um projecto em construção, o filme deixa de ser um registo do passado para se transformar num mecanismo para impedir o desaparecimento da memória.

Mais uma vez, Varda confronta-se com a imagem fixa para criar uma narrativa cinematográfica. A apresentação de fotografias isoladas faz parte da sequência inicial do filme, na qual o tempo de observação das imagens é pautado pela realizadora, contrariando o princípio da fotografia que determina que é o espectador a decidir o seu próprio tempo de leitura das imagens.

Outra forma de conferir movimento às fotografias é através do travelling. A realizadora proporciona uma visita à exposição, caminhando através dos corredores, e levando o espectador através das salas e das imagens expostas nas paredes do museu.



Fig. 3 - Fotograma de *Ydessa, les ours et etc*. Varda, Agnés, 2004.

Mas percorrer uma sala repleta de fotografias não é suficiente para construir uma narrativa. Narrar a acção do documentário pressupõe que algo aconteça para fazer avançar a história e esse é um grande desafio quando estamos a falar de objectos estáticos, de imagens fixas. Um documentário que usa imagens em movimento para transmitir imagens fixas.

No entanto, para a antropóloga Sarah Pink, a experiência de caminhar através de um espaço é “a phenomenological research method that attends to sensorial elements of human experience and placemaking” (Pink 2007) e neste sentido, o espectador ganha movimento e avança pela exposição ao mesmo tempo que a narrativa do filme também avança.

### **Considerações Finais**

Ao olharmos estes exemplos podemos pensar: Porque passou Agnès Varda para o Cinema se continua a insistir na utilização da Fotografia?

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.

Na ilusão de movimento, o espectador é guiado pela edição e pelos ritmos daquele presente contínuo. Diante da imagem fixa, porém, é trazido de volta si próprio, àquilo que infere da imagem e ao que memoriza das outras imagens já vistas. A imagem fixa subitamente instala o passado dentro do presente contínuo do filme.

Mas apesar da Fotografia ou do fotograma congelado constituir uma imagem fixa, quando esta é transporta para o Cinema passa a ter movimento. Mesmo que os vários fotogramas representem a imobilidade de um momento, o

tempo e a acção cinematográfica continuam a decorrer, adquirem movimento, porque o tempo (tal como o Cinema) não para.

Para Deleuze, o fotograma congelado ou a Fotografia incorporada no Cinema não são um retorno à fotografia, mas uma vibração do movimento, o princípio da sua variação temporal. Por isso, a utilização de imagens fixas no fluxo cinematográfico não deveria ser considerado uma oposição mas uma continuidade. O projector não para, já que a imagem fixa consiste na exposição contínua de fotogramas idênticos. A suspensão de movimento não implica um não-movimento, mas põe fim à sua capacidade de variação de velocidade.

Podemos por isso anuir que ao incorporar a Fotografia no Cinema esta perde o seu estatuto de imagem fixa para se prolongar no tempo e adquirir vida. O Cinema absorve a imagem fixa transformando-a em imagem em movimento, ainda que imóvel.

Laura Mulvey considera que o Cinema é capaz de conjugar o passado e o futuro no mesmo filme. Para a autora, a existência do frame congelado no Cinema traz a presença da morte ao filme, uma vez que o movimento é o sinal evidente de vida. (Mulvey 2006, 22)

A fotografia incorporada no Cinema torna possível preservar um determinado momento, como se o tempo para o espectador também parasse. A introdução da imagem fixa não só traz a imobilidade à evidência do espectador, como também altera a estrutura linear da narrativa, fragmentando o tempo e a continuidade.

Para Raymond Bellour, a imagem fixa torna-se tão forte para o espectador porque nos transmite a impressão de que para a morte. Trata-se de uma espécie de suspensão do tempo, uma ilusão da vida e da não-vida, como se fôssemos capazes de tocar uma espécie de eternidade, de vida para além da vida (Bellour 1984, 119-123).

No caso de Varda, atendendo a estes três filmes, a utilização da imagem fixa serve muito mais para recuar no tempo, para recordar, para fazer um esforço para relembrar. É também um espaço de reflexão. Varda não procura apenas as memórias presentes nas fotografias mas detém-se sobre elas, interroga-se, levanta hipóteses, em alguns casos aponta respostas e noutros deixa-se levar simplesmente, ou conduz o espectador, pelos seus pensamentos.

### Referências bibliográficas

- Barthes, Roland. 1980. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Baptista, Adriana. 2010. *Ydessa, les ours, etc: a dimensão equívoca da mostração*. Biblioteca Almeida Garrett, 5 de Novembro. Masterclass integrada no Ciclo "Imagens do real Imaginado", Porto.
- Bellour, R. 1984. *The Pensive Spectator*. In *Photography and Cinema*, editado por David Company. Londres: Reaktion Books.
- Beckman, Karen. 2008. *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham: Duke University Press.
- Company, David. 2007. *The Cinematic*. Londres e Cambridge, MA: Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- Company, David. 2008. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Imagem-Movimento, Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Imagem-Tempo, Cinema II*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dubois, Philippe. 1990. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus Editora.
- Guimarães, Regina. 2010. *Curtas "Contestatárias" de Agnès Varda*. Biblioteca Almeida Garrett, 4 de Novembro. Masterclass integrada no Ciclo "Imagens do Real Imaginado", Porto.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24 X A Second*. Londres: Reaktion Books.
- Pink, Sarah. 2007. "Walking with video". *Visual Studies*, 22:3: 240-252. <http://dx.doi.org/10.1080/14725860701657142>. Acedido em 5 de Fevereiro de 2012
- Pink, Sarah. 2010. *Walking at the Edge: intersections between documentary film, photography, arts and social science practice*. Biblioteca Almeida Garrett, 3 de Novembro. Masterclass integrada no Ciclo "Imagens do real Imaginado", Porto.
- Smith, Alison. 1998. *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press.
- Sontag, Susan. 1986. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Varda, Agnès. 1994. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Varda, Agnès. 2009. Fundação de Serralves, 22 de Outubro. Conferência integrada na Festa do Cinema Francês, Porto.
- Vertov, Dziga. 1922. "Nós, Variação do Manifesto". In *A Experiência do Cinema*, organizado por Ismail Xavier, 247-251. Rio de Janeiro: Edições Graal.

### Filmografia

- Varda, Agnès. 1963. *Salut les Cubains*.
- Varda, Agnès. 1982. *Ulisses*.
- Varda, Agnès. 2004. *Ydessa, les ours et etc.*