

# **O tempo fotográfico no cinema**

## **Memória e estética na obra de Agnès Varda**

**Jean Wesley Vargas Morais**  
**M10213**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º Ciclo de Estudos)

Orientador: Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira

**Outubro de 2022**



## **Declaração de Integridade**

Eu, Jean Wesley Vargas Morais, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M10213 de/o 2º Ciclo Cinema da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 04/10/2022

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Jean Wesley Vargas Morais', written in a cursive style.



# **Dedicatória**

À minha família por todo amor, força e apoio durante a minha trajetória. Sem vocês, eu não estaria aqui.



# Agradecimentos

Concluir um mestrado foi, por muito tempo, um sonho que agora se realiza. Ter essa dissertação em mãos, após o difícil período que passamos, é sinal do quão forte fui em todas as adversidades e que, no fim, obtive o sucesso. Toda essa força, entretanto, não partiu apenas de mim, mas das pessoas que, com muita paciência, me deram força para prosseguir.

Agradeço à Deus, pelo cuidado, carinho e amor. Por ter iluminado meus passos nos momentos mais sombrios;

À minha mãe Regina, o meu maior exemplo, e meu irmão Caio, o coração mais bondoso que já conheci. Obrigado pelo amor incondicional. Sem vocês, eu não seria quem sou e nem estaria onde estou;

Ao meu pai, Jair, por sempre acreditar na minha capacidade e me incentivar na busca pelos meus sonhos;

À toda minha família, em especial minhas tias, Maruza e Kennia, pelas orações, palavras de carinho e refúgio nos momentos necessários. Aos meus primos-irmãos Iuri, Olga e Vilker e à minha ilustre e querida cunhada-irmã, Pâmela, pelas gargalhadas e bons momentos em família;

Aos meus pais de outro país, Roberto e Eva. Obrigado por nunca desistirem de mim. Sem vocês eu jamais chegaria aqui;

Aos meus amigos maravilhosos que, apesar de poucos, sempre me deram força, sem ao menos saber que o faziam: Ludimila Vargas, Rafael e Vitor Bernardino, Lohany Saué, Débora Bastos, Elton Fernandes, Leonardo Barbosa, Leandro Queiroz, Gizele Eleonora. Agradeço também aos amigos que fiz nessa nova caminhada e que se tornaram parceiros de trabalho e parceiros para a vida;

Ao amigo que a pandemia me deu e que se tornou um irmão, Daniel Oliveira. Obrigado pelos cafés, ombros para chorar e taças de vinho;

Aos meus colegas de turma, pelas imensas e infindáveis conversas, discussões, ajudas, risadas, copos, sopas e tudo mais que Portugal e Brasil poderiam oferecer.

Aos meus professores do mestrado, em especial Paulo Cunha, Manuela Penafria e José Rosa pelo meu desenvolvimento crítico em relação às artes visuais;

Ao meu orientador Luís Nogueira, por todo apoio para a conclusão de mais essa etapa da minha vida;

À equipe CFIUTE, Vera Antunes e Marcio Cunha, pela colaboração e conversas;

Às funcionárias da cantina da Engenharia da UBI, que, mesmo em meio à pandemia, estavam lá por nós;

À Agnès Varda, por toda a arte que proporcionou ao mundo. Obrigado por nos brindar com a sua genialidade.

Muito obrigado!



## **Resumo**

Despertada pelos questionamentos provindos da fotografia, do cinema e das suas relações com o tempo, esta pesquisa parte das obras da fotógrafa, cineasta e artista visual Agnès Varda, para uma aproximação das duas artes, tomando o tempo como motivo fulcral de reflexão. Essa análise, propõe a existência de um tempo fotográfico como parte do tempo cinematográfico, buscando as suas relações e hibridez a partir da expansão das morfologias temporais dessas expressões artísticas.

Através da análise das criações de Agnès Varda, além de obras de outros cineastas e fotógrafos, intenta-se uma ontologia dos tempos cinematográficos, sendo um deles, o tempo fotográfico. O objetivo principal é definir esse conceito, identificar a forma que ele assume e compreender os seus desdobramentos na arte contemporânea através de uma reflexão sobre as instalações criadas pela autora nos últimos anos de sua carreira.

## **Palavras-chave**

Agnès Varda; Tempo; Tempo Fotográfico; Tempo Cinematográfico; Instalação



# **Abstract**

Prompted by questions regarding photography, film and their relationship with time, this research starts from the works of the photographer, filmmaker, and visual artist Agnès Varda, towards an approach of the two arts, in which time occupies the center of the reflection. This analysis argues the existence of a photographic time that is part of the filmic time, looking for their relations and intersections in the expansion of the temporal morphologies of these artistic expressions.

Through the analysis of Agnès Varda's creations, as well as of works by other filmmakers and photographers, an ontology of filmic times is attempted, one of them being the photographic time. The main purpose is to define the latter concept, identify the form it takes and understand its developments in contemporary art through a reflection on the installations created by the French filmmaker in the later years of her career.

## **Keywords**

Agnès Varda; Time; Photographic Time; Cinematographic Time; Installation



# Índice

Introdução	1
1. Tempos Cinematográficos	6
1.1 Agnès Varda e o tempo	6
1.2 Varda e seus contemporâneos	13
1.3 Uma base para um tempo fotográfico	22
2. O tempo fotográfico no cinema	33
2.1 A memória	33
2.2 A estética	43
3. Tempos Híbridos	55
3.1 Varda digital	55
3.2 A Ilha e Ela	61
3.2.1 <i>Ma Cabanede L'Echec</i>	62
3.2.2 <i>Le Passage du Gois</i>	64
3.2.3 <i>Les Veuves de Noirmoutie</i>	67
3.3 Atemporalidade	70
Conclusão	77
Bibliografia	81



# Lista de Figuras

Figura 1: Fotograma do filme <i>Cléo de 5 à 7</i> .....	8
Figura 2: “ <i>The horse in motion</i> ”, Eadweard Muybridge.....	23
Figura 3: “ <i>Bird in Flight</i> ”, Etienne-Jules Marey.....	24
Figura 4: “ <i>U. A. Play House</i> ”, Hiroshi Sugimoto.....	27
Figura 5: “ <i>Crowd Trying to enter Vassileostrovskaya Metro Station during the collapse of the Soviet Union</i> ”, Alexey Titarenko.....	28
Figura 6: “ <i>Untitled Film Still #14</i> ”, Cindy Sherman.....	29
Figura 7: Fotograma do filme <i>Ulysse</i> .....	38
Figura 8: Fotograma do filme <i>Ulysse</i> .....	39
Figura 9: Fotograma do filme <i>Ulysse</i> .....	41
Figura 10: “ <i>Sem título</i> ”, Vivian Maier.....	48
Figura 11: Fotograma do filme <i>La Point Courte</i> .....	48
Figura 12: “ <i>Carson McCullers e George Davis</i> ”, Henri Cartier-Bresson.....	49
Figura 13: Fotograma do filme <i>La Point Courte</i> .....	49
Figura 14: Fotograma do filme <i>La Point Courte</i> .....	50
Figura 15: Fotograma do filme <i>La Point Courte</i> .....	51
Figura 16: Fotograma do filme <i>Les Glaneurs et la Glaneuse</i> .....	57
Figura 17: Fotograma do filme <i>Les Glaneurs et la Glaneuse</i> .....	59
Figura 18: Fotograma do filme <i>Varda par Agnès</i> .....	60
Figura 19: Fotograma do filme <i>Les plages d'Agnès</i> .....	62
Figura 20: Fotograma do filme <i>Varda par Agnès</i> .....	63
Figura 21: Fotograma do filme <i>Varda par Agnès</i> .....	65
Figura 22: Fotograma do filme <i>Varda par Agnès</i> .....	66
Figura 23: Fotograma do filme <i>Varda par Agnès</i> .....	68
Figura 24: Fotograma do filme <i>Varda par Agnès</i> .....	69
Figura 25: Fotograma do filme <i>Les plages d'Agnès</i> .....	72
Figura 26: Fotograma do filme <i>Varda par Agnès</i> .....	74



# Introdução

A primeira fotografia bem-sucedida que se tem conhecimento foi realizada em Paris, por Joseph Nicephore Niépce em 1826, enquanto a primeira projeção pública de um filme foi em 1895, também em Paris, por August e Louis Lumière. Inicia-se esta introdução com essas constatações para que se percepcione a distância temporal existente entre a apresentação pública dessas artes, mas, apesar desse distanciamento, também o ponto comum existente entre elas: a imagem.

Existem inúmeros significados para a palavra “tempo”. Do latim *tempus, oris*, pode significar uma série ininterrupta e eterna de instantes; a medida arbitrária da duração das coisas; época determinada; prazo; demora; época; entre outros.

Observando a primeira afirmação, *uma séria ininterrupta e eterna de instantes*, percebe-se aqui um paradoxo, e um dos pontos centrais dessa dissertação: instantes que se repetem de forma eterna. Se, instante é o menor espaço apreciável de tempo e eterno é algo que dura para sempre, pode-se caracterizar o tempo como: a repetição de tempos estáticos, ou instantes, dentro de um intervalo de tempo, que, de forma geral, entende-se como a eternidade, ou algo sem um fim.

A própria definição sucinta observada vai ao encontro do pensamento de Santo Agostinho:

no entanto, digo com segurança que sei que, se nada passasse, não existiria o tempo passado, e, se nada adviesse, não existiria o tempo futuro, e, se nada existisse, não existiria o tempo presente. De que modo existem, pois, esses dois tempos, o passado e o futuro, uma vez que, por um lado, o passado já não existe, por outro, o futuro ainda não existe? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse a passado, já não seria tempo, mas eternidade. (Agostinho, 2008, p. 112)

Aplicando esse pensamento ao cinema, pode-se perceber que a fotografia como instantes capturados através de um aparelho, podem compor um filme ao serem perfiladas e exibidas em série dentro de um espaço de tempo.

Gilles Deleuze, em seu livro *Cinema: A imagem-movimento*, ao tratar dessa questão ressalta termos como “a foto instantânea”, “a equidistância dos instantâneos” e “o mecanismo que puxa as imagens”, concluindo que “o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do instante qualquer, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhido de modo a dar a impressão de continuidade” (Deleuze, 1985, p. 10).

Para Christian Metz, por seu lado, tomando por base a natureza física da fotografia e do cinema em relação aos seus significantes, o filme inclui a fotografia dentro de sua composição:

o cinema resulta da adição de características perceptivas àquelas inerentes à fotografia. Na esfera visual, a importante adição é, certamente o movimento e a pluralidade das imagens, dos planos. Este último é distinto do anterior: mesmo que cada imagem seja estática, mudar de uma para outra cria um segundo movimento, ideal, construído de sucessivas e diferentes imobilidades. Tanto o movimento como a pluralidade implicam um tempo, em oposição a atemporalidade da fotografia que é comparada a uma atemporalidade do inconsciente e da memória.<sup>1</sup> (Metz, 2015, p. 16)

Entretanto, para Roland Barthes, o cinema possui algo que não existe na fotografia, “a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial” (Barthes, 1984, p. 86).

Damian Sutton, em seu livro *Photography, cinema, memory: the crystal image of time*, constata, ao analisar a série *Untitled Film Stills* da fotógrafa norte-americana Cindy Sherman, que “ao se produzir fotografias simulando um *still* de um filme, a artista reencena a relação da imobilidade de um cenário fechado com o tempo abstrato do cinema na imagem-movimento” (Sutton, 2009, p. 150), fazendo com que a aproximação entre as mídias possa ocorrer tanto pela via fotográfica numa tentativa de aproximação do cinema, quanto na fotografia inserida em um filme.

Desta forma, artistas têm transitado entre as duas mídias. Um dos principais exemplos de hibridez e de questionamento do tempo cinematográfico na história do cinema é o filme *La Jetée* (Chris Marker: 1962). Após uma catástrofe nuclear devido à guerra entre países, a humanidade se abriga nos subterrâneos das cidades. Um grupo de cientistas então tenta encontrar uma pessoa forte mentalmente para suportar os experimentos feitos na tentativa de enviar um emissário ao passado e garantir a sobrevivência do planeta. Para isso era necessária uma pessoa dotada de uma forte ligação com a memória e com essas imagens mentais, pois acordar em outro tempo e realidade levava os que estavam sendo testados à loucura ou à morte.

Tudo então gira em torno da questão da memória e da imagem, sendo que a “fotografia era relacionada a imobilidade, ao congelamento do tempo e a presença de um objeto como ocorrência do passado” (Medeiros, Flores, & Leal, 2015, p. 2)<sup>2</sup>. Se o cinema é a fotografia em movimento, e a fotografia está relacionada a essa captura do tempo passado, fixando-o, observa-se um paradoxo

---

<sup>1</sup> Tradução do autor. No original, “cinema results from an addition of perceptive features to those of photography. In the visual sphere, the important addition is, of course, movement and the plurality of images, of shots. The latter is distinct from the former: even if each image is still, switching from one to the next creates a *second movement*, an ideal one, made out of successive and different immobilities. Movement and plurality both imply *time*, as opposed to the timelessness of photography which is comparable to the timelessness of the unconscious and of memory”.

<sup>2</sup> Tradução do autor. No original, “photography was related to stillness, to the freezing of time and the presence of the object as a past occurrence”.

ao se criar um filme com imagens estáticas, que serão visionadas em frames por segundo, ou seja, o espectador estará imerso numa obra em movimento de composições estáticas.

Em *La Jeteé*, o protagonista fora escolhido por ter uma profunda conexão com as suas próprias memórias. De igual modo, as fotografias têm uma relação íntima com a questão da memória, elas são um vestígio, algo tirado do espaço real e recolocado em algum outro momento (Sontag, 2004). É através, então, dessas memórias que o protagonista consegue fazer a viagem no tempo.

No seguimento destas considerações, vale ressaltar a influência exercida pela teoria fotográfica na criação cinematográfica, e em como essa influência do tempo estático pode ultrapassar uma mídia levando a outra para um novo patamar de produção e reflexão artística. A conexão existente entre os diferentes tempos aqui inventariados, denota um aumento na produção de obras híbridas. Surgem então as obras de Agnès Varda. Varda estuda fotografia em Paris e trabalha como fotógrafa no Teatro Popular Nacional Jean Vilar, de 1951 a 1961. Em 1954, sem nenhum conhecimento prévio de cinema, produz seu primeiro filme, o longa metragem *La Point Courte* (Agnès Varda: 1954), parte fundamental do corpus fílmico desta dissertação. A partir daí desenvolve uma extensa lista de obras fílmicas, com forte influência das questões temporais envolvidas no desenvolvimento do ser humano e na sua percepção de tempo na sociedade. Além desta obra, o curta *Ulysse* (Agnès Varda: 1983) questiona a memória a partir de uma fotografia, sendo essa a engrenagem que movimenta a narrativa deste documentário.

A escolha do tema dessa dissertação foi motivada pela realização de um projeto teórico-prático numa unidade curricular do mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior, onde, após uma breve pesquisa, observou-se ser um assunto amplo e com inúmeros desdobramentos na arte contemporânea, tanto no campo do cinema quanto da fotografia, bem como na fronteira existente entre eles, originando a hibrididade de vários projetos.

Levantou-se então um questionamento sobre essas relações e como, numa sociedade com amplo acesso aos meios de produções digitais, artistas, mesmo que de forma independente, constroem obras relevantes, ontológica e tecnicamente entre o cinema e a fotografia, ou para lá deles.

Como referido anteriormente, os estudos comparativos entre o cinema e a fotografia já são realizados desde a invenção do cinema, sendo que um dos pontos principais de diferenciação entre estes meios é o tempo. Esta dissertação busca então o caminho inverso: identificar aspectos temporais comuns entre o cinema e a fotografia. Não cabe aqui um estudo estritamente filosófico a respeito, apesar de não se poder desprender de tal base teórica, mas, através da análise fílmica e bibliográfica sobre cinema e fotografia, procura-se problematizar e tentar responder os questionamentos anteriormente levantados.

Têm-se por objetivo geral observar e analisar de forma crítica a existência de um tempo fotográfico (estático) dentro do tempo cinematográfico (movimento) onde serão abordados os seguintes tópicos:

- Construir uma ontologia do tempo cinematográfico tendo como base os diferentes tempos existentes no cinema de Agnès Varda e seus contemporâneos;
- Analisar trabalhos cinematográficos da autora, observando como a sua visão fotográfica influenciou sua produção fílmica e a partir disso teorizar um tempo fotográfico;
- Investigar os desdobramentos e a hibridez entre cinema e fotografia nas obras da cineasta através da instalação e a forma como a autora utiliza a fotografia e o cinema enquanto artista visual.

Serão aplicadas as seguintes metodologias para o desenvolvimento deste trabalho:

Quanto aos meios de pesquisa, utiliza-se a bibliográfica para a fundamentação teórico-metodológica da dissertação, auxiliando na investigação sobre os assuntos abordados nesse projeto. Caracteriza-se a pesquisa bibliográfica pela identificação e análise dos dados escritos em livros, artigos de revistas, dentre outros, tendo como finalidade colocar o investigador em contato com o que já se produziu a respeito do tema pesquisado (Gonsalves, 2001, pp. 34-35).

Quanto aos fins de pesquisa, serão utilizadas as pesquisas exploratória e explicativa. A pesquisa exploratória é aquela que têm como objetivo oferecer uma visão panorâmica, uma primeira aproximação a um determinado fenômeno que é pouco explorado. A pesquisa explicativa pretende identificar os fatores que contribuem para ocorrência e o desenvolvimento de um determinado fenômeno buscando aqui as fontes e as razões das coisas (Gonsalves, 2001, pp. 65-66).

Para a análise fílmica utilizam-se as seguintes obras e procuram-se as respectivas correlações:

1. A construção da ontologia do tempo no cinema: *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda: 1962), *Sans toit ni loi* (Agnès Varda: 1985), *Les Glaneurs et La Glaneuse* (Agnès Varda: 2000) e *Les Glaneurs et La Glaneuse... Deux Ans Après* (Agnès Varda: 2002);
2. O tempo fotográfico no cinema: *Ullysse* e *La Pointe-Courte*;
3. Novas tecnologias e obras híbridas: *Les Glaneurs et La Glaneuse* e as instalações *Patatutopia* (Agnès Varda: 2003), *Ma Cabane de L'Échec* (Agnès Varda: 2006), *Le Passage du Gois* (Agnès Varda: 2006) e *Les Veuves de Noirmoutie* (Agnès Varda: 2004-2005);

4. Autorretratos filmicos no final da carreira: *Les plages d'Agnès* (Agnès Varda: 2008) e *Varda par Agnès* (Agnès Varda: 2019).

Resumidamente: tomam-se as obras do ponto 1 para a organização de uma ontologia no tempo fotográfico descrevendo de forma coesa as diferentes possibilidades temporais advindas de uma obra cinematográfica. Em *Ulysse* e *La Pointe Courte* o tempo fotográfico no cinema é amplamente discutido e observa-se como a memória e a estética oferecem as bases para a existência dessa temporalidade. As obras do ponto 3 oferecem um apanhado do que a autora cria utilizando a fotografia e o cinema, bem como a reciclagem e reutilização de materiais antigos de autoria da própria, finalizando com os documentários autobiográficos do ponto 4 em que a autora cria obras, mais uma vez, reutilizando materiais de sua carreira e os compilando na forma de memórias visuais.

# Capítulo 1: Tempos Cinematográficos

## 1.1 Agnès Varda e o tempo

O papel do tempo nas obras de Agnès Varda é fundamental. Desde o início de sua carreira a artista tem percorrido um caminho onde o tema se faz presente, não apenas em seus filmes, mas também nas obras de arte desenvolvidas nos últimos anos de sua carreira, nas quais transita através da fotografia, do cinema e das artes plásticas, as utilizando como ferramenta para o questionamento das especificidades e fronteiras temporais existentes em cada uma dessas mídias. Filmes como *La Pointe Courte* e *Cléo de 5 à 7*, bem como a exibição de arte *L'île et elle*, composta por várias instalações de autoria de Varda, são exemplos dessa utilização do tempo como tema e dispositivo para construção das obras da autora.

No documentário *Varda par Agnès*, a artista revisita algumas de suas obras dando detalhes de suas produções e, em sua grande maioria, frisa como o tempo é importante não apenas como assunto, mas em toda a sua construção fílmica. Varda acredita existir um tempo subjetivo e um tempo objetivo: o primeiro é um tempo que é sentido de forma diferente dependendo de como uma pessoa se sente, se está feliz, ansiosa, esperando alguém ou se divertindo sendo o segundo, o tempo que é contado em horas, minutos e segundos.

Antes de iniciar as análises fílmicas, vale ressaltar que as obras cinematográficas em causa podem, e geralmente são compostas por outros tempos cinematográficos além dos que são exemplificados em cada caso, mas, por uma questão organizacional, faz-se necessário desmembrá-los para uma melhor construção do assunto pretendido.

Sendo assim, em *Cléo de 5 à 7* a cineasta busca combinar os dois tempos visualmente (o subjetivo e o objetivo), através de objetos, como os relógios e espelhos vistos durante todo o longa; do tempo gasto em cada cena; e a forma como a protagonista se sente durante o filme, ansiosa e preocupada com o resultado do exame que fez para saber se está doente. Além disso, devido ao baixo orçamento e a limitação de dias de rodagem (apenas um), Varda surge com a ideia de mostrar uma hora e trinta minutos na vida de sua protagonista em uma hora e trinta minutos de duração a seguindo das 17h às 18h30min. Já em *Sans toit ni loi*, Varda utiliza um total de 13 tracking shots, sendo que cada um deles dura um minuto e sempre acontecem dez minutos após o final do anterior. A cineasta, mais uma vez, utiliza o movimento de câmera e a duração das cenas para demonstrar a fluidez na passagem temporal referenciando a vida de sua protagonista, Mona, ao viajar pelo interior da França. Assim, percebe-se como a autora busca lidar com o tempo em suas diferentes formas e o questionar e aplicar em suas produções.

Por isso, tomam-se aqui as obras de Agnès Varda para uma tentativa da criação de uma ontologia do tempo cinematográfico, definindo os diferentes tempos encontrados e as suas aplicações nas obras cinematográficas. Durante toda a carreira, Varda estabelece uma íntima relação com o tempo, a memória e a estética, aspectos que serão abordados ao decorrer dos capítulos, fatores que levam a escolha das obras da autora como base principal de desenvolvimento desta pesquisa.

Se aprofundando em *Cléo de 5 à 7*, este longa acompanha uma hora e trinta minutos da vida de Cléo (Corinne Machand), uma cantora francesa que aguarda pelo resultado de uma biópsia para saber se tem câncer. Enquanto espera, transita por Paris mergulhada nos próprios pensamentos e anseios enquanto interage com as pessoas e a cidade.

A primeira sequência da obra é um plano zenital onde vê-se uma mesa, as mãos de uma cartomante e de sua cliente e o baralho de tarot. Nela, as cartas são separadas e jogadas enquanto o diálogo entre as mulheres acontece e os créditos aparecem. Os primeiros vestígios temporais já são percebidos: a cartomante pede a cliente que escolha nove cartas, três que falarão sobre o passado, três sobre o presente e três sobre o futuro. Ao fundo, o som diegético de um relógio permanece durante toda a sequência. Com o decorrer do filme, percebe-se como tempo é o motor da obra e como são feitas sutis referências a ele. Uma delas, é a constante aparição de relógios como objetos de cena juntamente com o som dos ponteiros que reforçam a passagem do tempo e da espera da protagonista pelo resultado de seu exame. Tudo gira em torno de como a personagem percebe o tempo e como essa passagem se dá para ela.

O filme é dividido em 13 capítulos onde, de forma escrita (Figura 1), são apresentados os períodos em que a trama se desenvolve, começando às 17h e terminando às 18h30min e nota-se assim o primeiro tempo cinematográfico: o tempo narrativo.



Figura 1: Fotograma de uma das cenas de *Cléo de 5 à 7* em que Cléo sai da sala da cartomante. Capturado a partir de 5min50s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: CNC Archives Françaises du Film.

Definindo o tempo narrativo como o tempo em que a história se passa, ou seja, o período em que os personagens daquele universo vivem dentro da narrativa, confirma-se que no caso de *Cléo de 5 à 7* o tempo narrativo é de uma hora e trinta minutos. Além disso, assim como a análise da cartomante, um filme pode contar uma história que já aconteceu, ou seja, uma história em alguma época do passado, uma história que acontece na contemporaneidade, no presente, ou ainda uma história que mostra o que aconteceria em determinado momento futuro. O tempo narrativo então, vai depender da escolha que o cineasta fizer em relação a época em que a obra se passa, passado, presente ou futuro, e em qual período, se será uma história que acontece em alguns dias, semanas ou anos.

Ressalta-se assim que o tempo narrativo não necessariamente é igual a duração de um filme e as vezes esse tempo narrativo pode até ser dividido em diferentes filmes ou em diferentes mídias como as sagas *Star Wars* e *Matrix*. No caso analisado acima, o tempo em que a história se passa é igual a duração do filme, ambos têm 90 minutos, uma especificidade da obra da Varda. Assim, percebe-se o segundo tempo cinematográfico, o tempo de exibição.

O tempo de exibição é o tempo que o cineasta define que a obra terá e que conseqüentemente é imposto ao espectador. É o tempo mais simples de ser observado pois é a minutagem de um filme. Obras como *A Ghost Story* (David Lowery: 2017) e *About Endlessness* (Roy Andersson: 2019) são exemplos diferentes de *Cléo de 5 à 7*. O primeiro tem o tempo de exibição de 92 minutos e o segundo de 76 minutos porém, no primeiro, o tempo narrativo não flui de forma cronológica pois Lowery toma o próprio tempo como assunto e o define sendo cíclico, ou seja, ele define que a vida dos personagens naquele universo tem um início, um meio e um fim, e, após esse fim, retorna ao

início para se repetir. Já na segunda sequência de *About Endlessness*, uma personagem diz que já é setembro e pelas mudanças no clima, observa-se que mais ao fim do filme, está nevando, clima característico do inverno no hemisfério norte. Porém, devido à falta de um referencial explícito sobre a passagem do tempo nessa obra, não fica claro se foi transcorrido alguns meses ou alguns anos, além de que é necessário perceber que os personagens inseridos num determinado universo fílmico podem ter uma diferente percepção do que é a passagem do tempo para eles próprios. Também há casos em que essa passagem temporal pode ser diferente da percebida na vida real, ou seja, o tempo narrativo comprimido dentro do tempo de exibição pode fluir de maneiras diferentes, dependendo da abordagem que o autor necessita para transmitir os seus pensamentos através de uma obra.

Desta forma, verifica-se até aqui, a existência de dois tempos cinematográficos. O primeiro é o tempo narrativo, ou seja, o tempo em que a história é contada e o tempo de exibição, ou seja, a duração de determinado filme.

Continuando a análise fílmica, debruça-se agora sobre o longa *Sans toit ni loi*. Nele, a autora conta um pouco sobre a história de Mona (Sandrine Bonnaire), uma jovem que vagueia sem destino por um inverno gélido no interior da França interagindo com transeuntes e moradores dos locais em que passa. Varda inicia sua obra pelo fim, adotando a estratégia da analepse. Na sequência inicial, um trabalhador encontra o corpo de uma jovem morta numa vala e logo em seguida descobre-se que se trata da protagonista do filme. Em seguida, retorna para Mona, ainda viva, e o filme decorre nos últimos dois meses de vida mostrando o que a levou a este fim.

Neste caso, observa-se novamente os dois tempos citados anteriormente. O tempo narrativo (o filme se passa por um período de 2 meses) e o tempo de exibição (o filme tem duração de 102 minutos), porém aqui, novos tempos vão ser considerados.

O primeiro é o tempo rítmico. Este tempo está diretamente ligado a montagem do filme. Como dito, a autora decide entregar ao espectador, logo de início, que a protagonista que será acompanhada durante o filme está morta e, durante a história, mostra os locais em que Mona passou, alternando com cenas das pessoas com que ela interagiu, dizendo o que havia acontecido enquanto ela se fazia presente naquele local. Varda utiliza a estética documentarista para essa “reconstrução” dos últimos dias de Mona. A câmera leva o espectador utilizando *tracking shots* fazendo com que a imagem flua juntamente com a protagonista, fluidez que acompanha a passagem da personagem (passado) por aqueles ambientes, enquanto paralelamente, filma os outros personagens de forma estática, olhando para câmera e dizendo a sua perspectiva de quem era Mona (presente). Dessa forma, a autora cria um tempo rítmico para sua obra, tanto a partir da forma de filmar, quanto da temporalidade através da narrativa do filme.

O segundo é o tempo que o filme demorou para ser feito, denominado aqui de tempo de produção, dado que envolve as três fases habituais de uma produção fílmica: pré-produção, produção e pós-

produção. Este é um tempo variável, que acompanha toda a criação e concretização de um filme, do surgimento e desenvolvimento da ideia até a distribuição da obra finalizada (Barsam & Monahan, 2016, pp. 466-468). É sobre o processo particular deste filme que agora nos debruçamos.

No início da criação de *Sans toit ni loi*, Varda faz diversas viagens ao sul da França no outono de 1984. Em janeiro de 1985 o roteiro ainda não estava escrito, e as rodagens acontecem de 25 de fevereiro de 1985 a 6 de maio do mesmo ano, em que, todos os dias pela manhã a autora escrevia as falas que seriam filmadas naquele dia. Tendo o longa ganhado o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1985, conclui-se que foi finalizado até a data do festival, no fim de agosto (Conway, 2015, pp. 64-69).

Observa-se que este filme de Varda teve um tempo de produção de aproximadamente 8-9 meses, sem contar a sua distribuição, um tempo considerado demasiado curto para uma obra de ficção de acordo com Richard Meran Barsam em seu livro *Looking at Movies: An Introduction to Film*, onde somente a pré-produção de um filme pode levar, em média, de um a dois anos (Barsam & Monahan, 2016, p. 466). Isso se deu em grande parte pela falta de financiamento que autora enfrentou para produzir *Sans toit ni loi*, além da ênfase dada por ela nas filmagens dos locais, em detrimento aos diálogos (Conway, 2015, p. 68). Levando em consideração essa forma de produção, percebe-se ainda uma possível razão para a longa filmografia realizada pela cineasta que durante 64 anos de carreira, produziu mais de 40 obras entre longas e curtas metragem.

Dois outros exemplos relevantes para pensar os tempos cinematográficos acima citados são *Memento* (Christopher Nolan: 2000) em função do tempo rítmico e *Boyhood* (Richard Linklater: 2014), em função do tempo de produção. Em *Memento* a história é contada com a cronologia invertida, ou seja, do final da história para o começo, sendo necessária a utilização da montagem para a adequação dessa anacronia narrativa (Genette, 1995, p. 34) imposta pelo realizador. Nele, um marido com uma condição médica que não lhe permite gravar novas memórias busca vingança pela esposa estuprada e morta. Apesar de um *plot* simples, a forma como é montado faz com se crie um ritmo à obra e se transmita a condição médica do protagonista a quem assiste. São observadas duas questões, o filme é contado do final para o começo, como dito, e dentro dessa narrativa existem *flashbacks*, ou seja, a todo momento o filme leva e traz o espectador para diferentes momentos da história, fazendo com que haja um tempo rítmico dentro dessa obra cinematográfica, tempo esse que é transmitido para o espectador.

Já em *Boyhood*, Linklater propôs-se rodar o longa durante 12 anos, em alguns dias em cada ano durante esse período. O filme segue a vida de Mason (Ellar Coltrane) desde sua infância até a juventude pontuando momentos normais de sua vida, até mesmo banais, mas que mostram como o jovem cresce e muda até a sua ida para a universidade. A ideia é acompanhar, também na vida real, o crescimento e desenvolvimento de Ellar e os outros atores a sua volta, exemplificando o tempo de produção, que, nesse caso, durou 12 anos, um período extenso considerando todos os

gastos necessários para a produção com o passar dos anos, bem como a agenda dos atores e equipes de trabalho.

Desta forma, identificamos até o momento os seguintes tempos cinematográficos: o tempo narrativo, o tempo de exibição, o tempo rítmico e o tempo de produção.

Em seguida toma-se os documentários *Les Glaneurs et La Glaneuse* e *Les Glaneurs et La Glaneuse... Deux Ans Après*. Na primeira obra a autora vai ao encontro dos catadores contemporâneos. Pessoas que vivem, da revenda ou para consumo próprio, da recolha de alimentos após a passagem das máquinas agrícolas em fazendas, bem como dos menos favorecidos que vivem das sobras de alimentos em feiras, supermercados e padarias. Neste documentário, o primeiro realizado com tecnologia digital, Varda viaja pela França e se depara com diferentes situações e histórias. Devido ao impacto que esse documentário teve em diferentes mídias e nas vidas das pessoas retratadas, Varda retoma o assunto na continuação *Les Glaneurs et La Glaneuse... Deux Ans Après* onde revisita sua própria obra, atividade recorrente para a autora e que será melhor abordada no terceiro capítulo dessa pesquisa, e vai em busca das pessoas abordadas no primeiro filme além de novas interações, frutos de várias cartas, objetos e memórias que foram enviadas por correio a Varda pelos espectadores de *Les Glaneurs et La Glaneuse*.

A partir dessas obras, os três últimos tempos a serem destacados são: o tempo cultural, o tempo de reverberação e o tempo pessoal.

O tempo cultural define-se como o tempo em que uma obra permanecesse relevante para a cultura de um local ou para a sociedade em geral. Durante a história do cinema, várias obras foram, e ainda são consideradas clássicos cinematográficos, ou seja, obras que, de alguma forma, impactaram, mudaram, desvendaram ou modificaram a história do cinema e são tomadas como exemplos a serem citados durante o estudo da arte cinematográfica. *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith: 1915), *Chelovek s kino-apparatom* (Dziga Vertov: 1929), *Citizen Kane* (Orson Welles: 1941) e *Les quatre cents coups* (François Truffaut: 1959) são alguns exemplos e, até hoje, são estudados e referenciados. Assim, vários anos depois de serem lançados e exibidos, ainda são analisados e suas propostas, técnicas ou criativas, são constantemente revisitadas.

Da mesma forma acontece em *Les Glaneurs et La Glaneuse*. Tendo como foco da autora “a beleza e a humanidade nas coisas, práticas e pessoas que foram rejeitadas ou marginalizadas”<sup>3</sup> (Conway, 2015, p. 73), a cineasta ressalta o desperdício e a fome na era do cultivo industrial. Como resultado disso, observa-se a necessidade de outrem, quando Varda joga luz a esta questão e a retrata através de uma obra cinematográfica. O primeiro indício do tempo cultural dessa obra é a produção de uma continuação, dois anos depois, devido ao impacto ocorrido pelo filme. O

---

<sup>3</sup> Tradução do autor. No original, “Varda’s rhetorical project is not to lecture the viewer about the problems of waste or hunger, but instead to demonstrate through her filmmaking technique and her own on-camera persona the beauty and humanity in things, practices, and people that have been rejected or marginalized”.

segundo indício é essa própria pesquisa, que, mais de duas décadas depois do lançamento do filme, toma-o por base para a reflexão de uma teoria fílmica. Ambos revelam o tempo cultural referente a *Les Glaneurs et La Glaneuse*. Também é possível perceber como o impacto dessa obra, agora no espectador de forma individual, revela um outro tempo a ser destacado: o tempo de reverberação.

Em *Les Glaneurs et La Glaneuse... Deux Ans Après*, a cineasta inicia o documentário mostrando os diversos prêmios obtidos com *Les Glaneurs et La Glaneuse* – mais um sinal do tempo cultural referido – e junto a eles, as várias cartas e objetos enviados pelo público. Varda comenta que nenhum outro filme realizado por ela lhe trouxe tantos contatos e objetos enviados pelos espectadores, como cartões, fotografias e anotações.

A partir de uma dessas cartas, Varda vai em busca do casal Delphine e Philippe em Trentemoult, espectadores da primeira obra que entraram em contato com a cineasta. Ao entrevistá-los, pergunta a Delphine “Qual o efeito de um filme? O que alcança o espectador? O que ficou em você?” E ela responde: “Eu acho que ver esse filme foi como um renascimento. Depois do que aconteceu... Nós estamos lidando com a perda de um amigo. Então, esse filme, nos colocou de volta em contato com nós mesmos e com a vida.” Essa afirmação de Delphine, demonstra como uma obra cinematográfica tem o poder de impactar quem o assiste. No caso de Delphine e Philippe, o tempo de reverberação é instantâneo, pois, a partir do momento que assistem a *Les Glaneurs et La Glaneuse*, são internamente modificados e, conseqüentemente, será motivo de reflexão para ambos durante um longo período. Percebe-se o tempo de reverberação como um tempo que está ligado diretamente ao background imagético de quem assiste a um determinado filme, bem como as mudanças de mentalidade que podem ser geradas através de um pensamento crítico sobre ele, através do tempo.

O outro tempo identificado também pode ser observado nas duas obras citadas e caminha muito próximo ao tempo de reverberação: o tempo pessoal. Este define-se como o tempo em que uma obra cinematográfica reverbera dentro de seu criador. Essa reverberação pode ocasionar na produção de uma continuação, como visto, ou ainda, na reutilização de filmes já finalizados para criação de outras obras. Varda possui uma extensa lista de exemplos desse tempo de reverberação e que são destacados ao decorrer dessa pesquisa.

O tempo pessoal está ligado a intimidade existente entre o criador e sua criatura, como descrito por Marcel Duchamp em seu texto *O Ato Criador*, de 1957. O artista afirma que

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. (Battcock, 1975, p. 73)

Assim, a criação de uma obra artística é o ato, baseado no íntimo do seu criador, para fazer algo através de decisões conscientes e inconscientes que o impulsionam a criar. Por ter essa ligação tão forte com quem cria, o tempo pessoal tende a permanecer com o criador de uma determinada obra fílmica durante toda sua vida, retornando com questionamentos e ideias e possuindo uma influência ativa no decorrer de sua carreira.

Conclui-se assim a identificação dos tempos cinematográficos que nos importa destacar, e cuja definição breve propõe-se a seguir:

- Tempo narrativo: tempo em que a história se passa;
- Tempo de produção: tempo gasto desde o início da concepção de um filme até a sua finalização;
- Tempo de exibição: a duração de um filme;
- Tempo rítmico: tempo percebido através da montagem, o ritmo de um filme;
- Tempo de reverberação: tempo em que o filme permanece no interior do espectador;
- Tempo cultura: tempo de relevância de uma obra para a cultura em geral;
- Tempo pessoal: tempo em que uma obra cinematográfica permanece com seu autor.

Porém, um último tempo ainda é necessário ser definido: o tempo fotográfico. Mas para se obter uma melhor compreensão das obras de Agnès Varda e suas relações com o tempo na fotografia, no cinema e na hibridez dessas duas mídias, se faz necessária a análise de alguns outros autores contemporâneos a cineasta, sendo eles: Alain Resnais, Andrei Tarkovsky e Andy Warhol. Após esta análise, focar-se-á no tempo fotográfico.

## **1.2 Varda e seus contemporâneos**

Ao longo da história, filósofos, pensadores e escritores tentaram decifrar o tempo, sua natureza e sua condição. Santo Agostinho, um dos autores mais importantes da história da filosofia, em seus escritos do século IV faz a seguinte constatação sobre o tema:

Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei: no entanto, digo com segurança que sei que, se nada passasse, não existiria o tempo passado, e, se nada adviesse, não existiria o tempo futuro, e, se nada existisse, não existiria o tempo presente. (Agostinho, 2008, pp. 111-112)

Ou seja, por mais que Agostinho tenha consciência da existência do tempo, ter essa compreensão não é o suficiente para que haja a capacidade de explicá-lo, e dessa forma, o que lhe é permitido fazer, é buscar uma compreensão das relações existentes entre o presente, o passado e o futuro. Agostinho entende que o tempo-passado está dentro de cada pessoa e é ligado diretamente à memória do que já aconteceu e não a atos e eventos em si:

Ainda que se narrem, como verdadeiras, coisas passadas, o que se vai buscar à memória não são as próprias coisas que já passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens de tais coisas, que, ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como que uma espécie de pegadas. (Agostinho, 2008, p. 115)

Dessa forma, o autor percebe que o que conecta uma pessoa ao seu passado, são os vestígios dos acontecimentos. Esses vestígios, ou como dito, “pegadas”, são captados pelo corpo humano através dos seus sentidos, sendo a visão, analogamente à câmera fotográfica, uma ferramenta a serviço da criação de imagens e, através dessas imagens, as memórias são guardadas dentro de cada um. E por mais que uma pessoa conte uma história utilizando um canal verbal de comunicação, a raiz verdadeira dessa história é a imagem que estava ali guardada e a memória que ela produz sobre um acontecimento.

Já ao tratar do futuro, o filósofo percebe que “as coisas futuras ainda não existem e, se ainda não existem, não existem, e, se não existem, não podem ser vistas de forma alguma; mas podem ser preditas a partir das coisas presentes, que já existem e se veem.” (Agostinho, 2008, p. 116) Agostinho mais uma vez sugere que a existência de um futuro está ligada a imagem, sendo o futuro uma premeditação baseada em imagens que existem no presente e podem ser vistas no agora.

O filósofo deposita sobre os ombros das imagens a responsabilidade da compreensão do que o tempo representa e, ao se pensar em como a fotografia e o cinema, vários séculos depois, obtiveram o poder de registrar e preservar imagens, surge uma nova compreensão do tempo, através dessas artes, a qual é motivo de estudos e novas interpretações.

Ainda no campo da filosofia, séculos depois de Santo Agostinho, o francês Henri Bergson, em sua obra *A Evolução Criadora*, de 1907, discorre longamente a respeito da mobilidade da vida e sua evolução, utilizando o tempo como elemento fulcral da sua reflexão. Em um simples exemplo, o da preparação de um copo de água com açúcar, propõe que esse tempo da dissolução do açúcar na água se liga à duração da existência dele mesmo e à impaciência que é gerada ali por não se ter o poder para fazê-lo de forma mais rápida ou mais lenta (Bergson, 2005, pp. 10-11). O autor afirma que “quanto mais aprofundamos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente nada.” (Bergson, 2005, p. 12) Pode-se então, através da produção criativa e inclusive do cinema, investigar as relações temporais que estão diretamente conectadas a existência da humanidade e até mesmo do conhecimento humano.

Para isso, Bergson recorre as imagens, da mesma forma que Agostinho em relação ao tempo; porém, o francês utiliza o movimento sequencial, ou seja, uma forma temporal, para estabelecer sua proposta. Para ele o conhecimento humano é comparável ao artifício cinematográfico:

Tomamos vistas quase instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos enfileirá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse devir ele próprio. Percepção, intelecto, linguagem geralmente procedem assim. Quer se trate de pensar o devir, quer de exprimi-lo, quer mesmo de percebê-lo, não fazemos realmente nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior. (Bergson, 2005, p. 331)

Assim, a realidade é como fotografias colocadas de forma ordenada, uma após a outra e que, através do movimento, existe, da mesma forma que uma obra cinematográfica. Ambos, Agostinho e Bergson relacionam o futuro com o passado através da memória. Para a existência de um futuro, é necessário que imagens do passado sejam constantemente reiteradas e muitas vezes ressignificadas para a construção de uma temporalidade que permite a artistas identificarem e exprimirem essas questões.

Já no século XXI, o filósofo Derek Allan, em seu artigo *Art, Time and Metamorphosis*, descreve a existência de dois tempos em relação a um único indivíduo.

Para os outros, nossas vidas são essencialmente cronológicas – uma sequência de eventos. Um curriculum vitae. Mas, para nós mesmos, nosso passado, presente e futuro constituem um domínio muito mais fluído, cujos componentes muitas vezes se misturam e raramente tomam a forma de uma cronologia simples.<sup>4</sup> (Jones, Campbell, & Wylie, 2007, p. 1)

Nesse trecho é observada a presença das palavras “sequência” e “fluidez”, conectando-se assim as teorias de Agostinho e Bergson. Há a necessidade de uma ligação entre as imagens e as memórias e de uma necessidade de ordenação e movimentação delas para a construção de uma cronologia de vida. E continua dizendo que

Se uma das funções da arte – literatura, arte visual ou música – é capturar nossa experiência *como indivíduos vivos* e não apensar como ‘histórias de vida’, percebidas de um ponto de vista externo, então a representação de um tempo numa obra de arte pode ser um de seus elementos mais importantes e convincentes, com um significado que vai

---

<sup>4</sup> Tradução do autor. No original, “For others, our lives are essentially chronologies — a sequence of events, a curriculum vitae; but for ourselves, our past, present and future constitute a much more fluid domain whose components often intermingle, and which rarely take the form of a simple chronology”.

muito além do meramente “técnico”.<sup>5</sup> (Jones, Campbell, & Wylie, 2007, pp. 1-2)

Dessa forma percebe-se que nos autores citados acima existe um ponto em comum além do tempo: a imagem. Para Agostinho, depende-se das imagens para se tomar consciência do passado, presente e futuro; para Bergson o conhecimento se dá através das imagens e da movimentação delas, além de que é através das produções artísticas que se pode estudar o tempo e conseqüentemente, a própria existência humana através da consciência, culminando na teoria de Allan de que o tempo escoar de forma fluída para cada pessoa e que nas obras de arte a representação do tempo pode ser uma de suas componentes mais importantes.

No que respeita a criação artística fílmica, o cineasta Andrei Tarkovsky compreende que “o tempo constitui uma condição da existência do nosso ‘EU’” (Tarkovsky, 1998, p. 64), pois através do tempo é dada ao homem

a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade: no entanto, esse dom que o homem tem nas mãos é ao mesmo tempo delicioso e amargo. E a vida não é mais que a fração de tempo que lhe foi concedida, durante a qual ele pode (e, na verdade, deve) moldar seu espírito de acordo com seu próprio entendimento dos objetivos da existência humana. (Tarkovsky, 1998, p. 65)

Dessa forma, não basta que as imagens sejam ordenadas, mas que se tome consciência de que a existência, o conhecimento e a realidade humana estão baseados na temporalidade e no autoconhecimento; de que a existência humana individual é curta, comparada a integralidade do universo, pois “o momento da morte representa também a morte do tempo individual: a vida de um ser humano torna-se inacessível aos sentimentos daqueles que continuam vivos, morre para aqueles que o cercam”, pois, “o tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. E é por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir.” (Tarkovsky, 1998, p. 64)

Como refere Régis Debray “o nascimento da imagem está envolvido com a morte” (Debray, 1993, p. 20), e, como descrito por Tarkovsky, é clara a conexão entre o tempo e a morte, concluindo que há a existência de uma relação entre o tempo e a imagem, a qual é reafirmada com a invenção da fotografia e o seu poder de congelamento do instante. O teórico Phillipe Dubois, ao exemplificar uma foto tirada dele mesmo pelo seu pai na infância, percebe que: “*a foto (me) detém*”, pois, “o ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração, instala uma espécie de fora-do-tempo”, concluindo que, ao ser pego por esse golpe fotográfico, torna-se “suspenso, enregelado, fixado

---

<sup>5</sup> Tradução do autor. No original, “If one of the functions of art — literature, visual art or music — is to capture our experience as living individuals and not simply as ‘life histories’ perceived from an external vantage-point, then the portrayal of time in a work of art may well be one of its most important and compelling elements, with a significance going well beyond the merely ‘technical’”.

numa imagem que hoje me aparece, quando a olho, não como uma *lembrança de corrida* (a-corrída-que-eu-poderia-ter-vencido), mas como uma *lembrança de parada*, de congelamento, de escapada do mundo que continua sem mim.” (Dubois, 1993, pp. 163-164)

Sendo assim, percebem-se algumas questões pertinentes a esse estudo em relação ao tempo: a memória e a premeditação das coisas; a duração dos acontecimentos sendo ligados a duração da própria existência humana; a convergência entre o tempo, a imagem e a morte; bem como a importância do tempo e de sua representação nas artes. Todos esses temas têm sido questionados através das diferentes áreas artísticas buscando uma interpretação ou ilustração das teorias filosóficas apresentadas.

De modo de semelhante a Agnès Varda, cineastas como Alain Resnais, Andy Warhol ou Andrei Tarkovsky ocuparam-se do tempo como matéria cinematográfica, tomando o tema como objeto de estudo e criação de suas obras. Trata-se de cineastas que foram contemporâneos da autora, tanto estando próximos geograficamente, como Resnais (que também trabalha em conjunto com Varda em suas obras), como em outras partes do mundo, como os EUA, no caso de Warhol, e a URSS (posteriormente na Europa) no caso de Tarkovsky. Também é válido destacar que, assim como Varda, esses cineastas percorreram caminhos do documentário, da ficção e do cinema experimental. No fim da carreira da artista, observa-se claramente a hibridez entre essas formas e que serão abordadas no capítulo 3.

Para constituir-se um quadro conceitual suficientemente claro e seguro sobre o tempo cinematográfico, propõe-se uma tipologia desses tempos tomando por base também esses outros artistas.

Inicia-se com Alain Resnais. Cineasta francês com produções na mesma época que Agnès Varda, que esteve em contato pessoal e profissional com ela durante longos anos, e que, junto a Chris Marker e outros cineastas, fazia parte de um grupo dentro da *nouvelle vague* que “ênfatiza seu envolvimento mais profundo com a experimentação estética, suas conexões com a prática documental, temas políticos abertos e interesse crescente por outras artes além do cinema.”<sup>6</sup> (Neupert, 2007, p. 299). Trata-se do *Groupe Rive Gauche*. Assim, em seu trabalho, que inicia no cinema documental já com uma linha de experimentação, e que, como Varda, caminha entre o real e o imaginário, tem em seus três primeiros longa-metragem a memória como assunto principal. Em *Hiroshima, Mon Amour* (Alain Resnais: 1959) existe um conflito entre as lembranças de seus dois protagonistas, Elle (Emmanuelle Riva) e Lui (Eiji Okada) em relação ao bombardeio de Hiroshima, as suas consequências e os sentimentos que desenvolvem um pelo outro. Ela, uma atriz francesa que vai ao Japão para participar de um filme, e ele, um arquiteto japonês que viveu de perto as consequências do ataque nuclear. Em *L'année dernière à*

---

<sup>6</sup> Tradução do autor. No original, “...stress their deeper involvement in aesthetic experimentation, their connections to documentary practice, overt political themes, and increased interest in other arts beyond cinema”.

*Marienbad* (Alain Resnais: 1961), por seu lado, o autor leva sua obra para uma outra (im)possibilidade da memória. Uma memória totalmente aberta e flexível, em que cada personagem, como o espectador, tem a sua perspectiva de um determinado acontecimento.

Em *Muriel ou Le temps d'un retour* (Alain Resnais: 1963) acompanha-se um grupo de indivíduos e suas relações com o passado e a memória, e como isso influencia o presente de cada um deles: Hélène (Delphine Seyrig), uma viúva que mora com seu enteado Bernard (Jean-Baptiste Thiérrée), um jovem atormentado por memórias de sua participação na guerra da Argélia. Quando Hélène envia uma carta para um ex amante o convidando para a visitar, desenvolve-se a trama, e a chegada de Alphonse (Jean-Pierre Kérien) e sua amante Françoise (Nita Klein), dizendo ser sua sobrinha, desencadeia uma série de acontecimentos entre os personagens e outros que flutuam ao redor dessas relações. Nesse filme, Resnais une a memória viva e o conflito entre os personagens (como visto em *Hiroshima, Mon Amour*) e a memória aberta e a construção de uma verdade a partir do ponto de vista de cada personagem (como visto em *L'année dernière à Marienbad*). Para isso, o autor utiliza da montagem para levar ao espectador essas lembranças fragmentadas. Com cortes rápidos, saltos temporais bruscos de atividades simples (Alphonse acende um cigarro e na cena a seguir já o apaga, pois terminou de fumar) e sobreposição de diálogos que não fazem parte do que está sendo mostrado na imagem, o tempo rítmico força o tempo narrativo e desafia a linearidade da obra. Para Susan Sontag, o tempo narrativo do filme é de vários meses (Sontag, 2020), porém “a trama acontece em duas semanas, começando no sábado, 29 de setembro, e terminando no domingo, 14 de outubro, mas seria difícil para o espectador saber disso sem o auxílio do roteiro impresso.”<sup>7</sup> (Neupert, 2007, p. 324) Percebe-se assim outra possibilidade do tempo narrativo, diferente de *Cléo de 5 à 7*, onde esse tempo é igual ao tempo de duração, e verifica-se como o tempo rítmico pode ditar a percepção de uma obra fílmica como em *Sans toit ni loi*.

Deixando o cinema Europeu por um momento e partindo para a América do Norte, Andy Warhol é um dos nomes mais relevantes da arte mundial entre os anos 60 e 80. Em sua biografia, escrita por Wayne Koestenbaum, percebe-se que as obras de Warhol se baseiam em duas premissas gerais: sexo e tempo. O historiador observa que o artista, “como o resto de nós, avançou cronologicamente do nascimento à morte; enquanto isso, através de fotografias, planejava matar, provocar e reorganizar o tempo.” (Koestenbaum, 2015) Observando o conjunto de obras de Warhol, percebe-se que ele não utilizou apenas a fotografia para tensionar os questionamentos temporais, mas o fez através da imagem como um todo, seja ela estática ou em movimento. Na repetição dos retratos de Marilyn Monroe, nos desenhos das latas de sopa Campbell ou na sobreposição da fotografia de Elvis Presley, Warhol sempre busca uma resignificação das imagens existentes e as recorta do seu propósito original. Já em seus filmes, de acordo com o historiador

---

<sup>7</sup> Tradução do autor. No original, “The plot time involves two weeks, beginning Saturday, September 29, and ending Sunday, October 14, but it would be difficult for the spectator to know this without the aid of the printed script”.

de arte Douglas Crimp, “Warhol, sem dúvida, estava interessado em filmes com comprimento estendido; afinal, além de *Empire*, ele fez o famoso *Sleep* com cinco horas e vinte um minutos, *The Chelsea Girls* com três horas e meia e o ★★★★★ (*Four Stars*) de vinte e cinco horas.”<sup>8</sup> (Crimp, 2012, p. 142)

Em *Empire* (Andy Warhol: 1964), Andy e sua equipe fixam uma câmera em um escritório posicionado no quadragésimo primeiro andar do Time-Life Building em Rockefeller Center e registram a parte superior do Empire State Building, das 20h até o amanhecer (Mekas, 2016, p. 157). Em cena, vê-se apenas parte do prédio em questão, e sem nenhum movimento de câmera ou intervenções registra essa passagem de tempo em 24 frames por segundo. Porém, ao ser exibido, Warhol instrui para que a velocidade seja de 16 frames por segundo, fazendo com que a obra tenha um tempo de exibição de 8 horas e 5 minutos. J. J. Murphy confirma que *Empire* foi filmado em 10 rolos de filme de aproximadamente 365 metros, ou seja, cada rolo tinha uma duração de 33 minutos (Murphy, 2012, p. 31). Dessa forma, constata-se que o tempo real de captação foi de aproximadamente 5 horas e 30 minutos. Conclui-se que, neste caso, o tempo de produção é diferente do tempo de exibição, mais um vestígio da forma como Warhol apreciava manipular o tempo.

Ainda de acordo com Crimp, em relação ao filme *Empire*, o autor entende que a obra, “como uma fotografia, é lentamente revelada em frente aos seus olhos numa sala de escura”<sup>9</sup> (Crimp, 2012, p. 137), ou seja, esse tempo em que uma imagem é revelada faz parte deste trabalho de Warhol, mesmo que numa duração diferente de captação/exibição. O espectador percebe um revelar paciente e que, com o passar do filme, constrói-se a imagem do prédio, sendo que o intuito não é imagem em si, mas revelar ao espectador uma aparente redução da passagem do tempo, quase que uma transcendência para um novo estado de pensamento, enquanto permanece paralisado em frente a exibição desta obra através da subversão de uma construção fílmica realizada em um determinado tempo, exibindo-a em outra temporalidade. Um dos tópicos do livro *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, escrito pelo próprio Andy, é sobre o Tempo. Nele, o autor discorre sobre as suas inquietações a respeito do tempo e da memória, e com elementos do cotidiano questiona a própria existência e como as pessoas se relacionam com essas passagens temporais.

Assim, percebe-se a mesma inquietação de Warhol em Agnès Varda. A autora, que tem Warhol como referência artística (Conway, 2015, p. 148), utiliza-se de um cinema mais formal para indagar as mesmas questões sobre a passagem do tempo e a atuação desse tempo em seu corpo. Mesmo que os tempos de produção e exibição nas obras de Warhol sejam tão distintos de *Cléo de*

---

<sup>8</sup> Tradução do autor. No original, “There is no question, but that Warhol was interested in extended length as such in his films; after all, in addition to *Empire*, he famously made the five-hour-and-twenty-one-minute *Sleep*, the three-and-a-half-hour *The Chelsea Girls*, and the twenty-five-hour ★★★★★ (*Four Stars*)”.

<sup>9</sup> Tradução do autor. No original, “...as if in a photograph slowly developing before your eyes in a darkroom”.

5 à 7 e *Sans toit ni loi*, o assunto “tempo”, é central para o desenvolvimento estético da cineasta, o que, em parte influenciado por Warhol, desaguará no futuro de Varda nas artes visuais.

O terceiro e último autor provém do cinema russo, sendo um dos nomes mais relevantes não apenas dessa cinematografia, mas do cinema mundial: Andrei Tarkovsky, autor não apenas de filmes que refletem sobre o tempo e a memória, como do livro *Esculpir o Tempo*. Nele, Tarkovsky trata da sua forma de enxergar o cinema, “através do questionamento das teorias estabelecidas e do desejo de expressar a minha própria compreensão dos princípios fundamentais da arte que se tornou uma parte de minha pessoa” (Tarkovsky, 1998, p. 1). Para ele, “o artista que não tiver consciência do seu significado só muito dificilmente será capaz de fazer alguma afirmação coerente sobre a linguagem da sua própria arte” (Tarkovsky, 1998, p. 276). Dessa forma, o filósofo Thorsten Botz-Bornstein acredita que as obras de Tarkovsky abordam o tempo de uma forma que poucos outros artistas fizeram, pois:

A abordagem de transformar fatos no que geralmente é chamado de ficção é baseada na reflexão sofisticada da relação entre história e presente, e essas relações transcendem a ludicidade da abordagem de vários clássicos, até mesmo ‘pós-modernos’. Tarkovsky desenvolve suas ideias sobre o tempo no cinema superando o mais importante princípio cinematográfico moderno: o método Formalista da montagem.<sup>10</sup> (Betz-Bornstein, 2007, p. 1)

Tomando por base essas afirmações, observa-se uma aproximação dos trabalhos do autor com as obras de Agnès Varda em relação as fronteiras da realidade e ficção, a utilização de fatos históricos, memórias e a interpretação delas, bem como a tentativa, com êxito, da utilização da montagem para uma ressignificação da realidade e a criação de conceitos cinematográficos da mesma forma que Alain Resnais.

Em *Nostalghia* (Andrei Tarkovsky: 1983), um professor universitário russo, Andrei Gorgiakhov (Oleg Yankovsky) vai a Itália e se depara com Domenico, um professor de matemática (Erland Josephson) da Toscana, declarado como louco pela comunidade, pois acredita que o mundo está acabando. Domenico busca então uma relação que possa existir entre ambos, enquanto desenvolve sentimentos por sua intérprete Eugenia (Domiziana Giordano).

Como o título diz, esta obra trata o tema da nostalgia. Durante o longa, constantemente o protagonista se refere a sua terra natal e aos sentimentos que essa saudade desperta, ou seja, o tempo e a memória são parte intrínseca da narrativa, algo que também reflete sobre grande parte da vida do diretor e a forma como se sentia no seu exílio da União Soviética devido as perseguições

---

<sup>10</sup> Tradução do autor. No original, “The approach of transforming facts into what is most commonly called ‘fiction’ is based on sophisticated reflections upon the relationship between history and the present, and these reflections transcend, so I think, the playfulness of many classical and even ‘postmodern’ approaches. Tarkovsky developed his ideas on time in cinema by overcoming the most important cinematic principle of modernity: the Formalist method of montage”.

que fora alvo. Porém, para Tarkosvky, *Nostalghia* é, acima de tudo, “...uma simples história de amor”<sup>11</sup> e sobre “a impossibilidade de duas pessoas viverem juntas sem verdadeiramente conhecerem uma à outra e sobre os problemas que são gerados devido a necessidade de se conhecerem”<sup>12</sup> (Gianvito, 2006, p. 74); mas, além disso, o autor diz em seu livro que “desejava fazer um filme sobre a nostalgia russa (...)”, e queria

que o filme fosse sobre o apego fatal dos russos às raízes nacionais, ao passado, à cultura, aos lugares onde nasceram, às famílias e aos amigos; um apego que carregam consigo por toda a vida, seja qual for o lugar em que o destino possa tê-los lançado. (Tarkovsky, 1998, p. 242)

E prossegue com o seguinte questionamento:

Como eu poderia imaginar, enquanto realizava *Nostalghia*, que a asfixiante sensação de saudade que impregna este filme iria se tornar meu destino para o resto da vida, e que, até o fim dos meus dias, eu iria suportar dentro de mim mesmo essa grande angústia? (Tarkovsky, 1998, p. 242)

Tarkosvky no seu livro, insiste na questão temporal, tanto no âmbito filosófico quanto nas questões técnicas de cada filme. As citações acima conferem uma prova para o tempo pessoal, aquele que continua a acompanhar o autor depois de uma obra finalizada e, neste caso, a construção da própria obra. Para Andrei, assim como para Varda, Resnais e Warhol, esse tema, o tempo, o persegue durante toda sua carreira e criação, sendo a construção desse livro como um compilado de suas ideias e questões que guardou durante anos.

Além do tempo pessoal demonstrado acima, o livro *Esculpindo o Tempo* também é uma prova do tempo de reverberação nos filmes do cineasta russo. Na introdução do livro, Tarkovsky diz que uma das motivações para sua escrita foram os “freqüentes encontros com os mais diferentes tipos de público”, pois “eles desejavam seriamente saber como e por que o cinema, e a minha obra em particular, os afetava daquela maneira” (Tarkovsky, 1998, p. 1). Assim, percebe-se que, após a distribuição e exibição de sua obra, *Nostalghia*, bem como seus outros filmes, continuaram a reverberar na mente e coração de seus espectadores, os fazendo refletir sobre os temas apresentados.

Além desses tempos, o pessoal e de reverberação, atenta-se ao tempo cultural, não apenas de *Nostalghia*, mas da filmografia de Tarkovsky. Livros como *The Sacred Cinema of Andrei*

---

<sup>11</sup> Tradução do autor. No original, “...a simple love story”.

<sup>12</sup> Tradução do autor. No original, “...is about the impossibility of people living together without really knowing each other, and about the problems arising from the necessity of getting to know each other”.

*Tarkovsky* de Jeremy Mark Robinson e a coletânea de entrevistas editadas por John Gianvito *Andrei Tarkovsky: Interviews* em 2006, provam como os trabalhos do autor foram, e, ainda são, relevantes para o estudo das teorias filmicas sendo usados como referências para produções contemporâneas.

Andrei Tarkovsky, Andy Warhol, Alain Resnais. Artistas que, assim como Agnès Varda, passaram parte de sua vida, ou até mesmo toda ela, buscando uma interpretação aos questionamentos dos filósofos que vieram e escreveram muito antes deles e dentro de suas obras. Assim, podem-se destacar os tempos cinematográficos propostos até aqui: O tempo narrativo, o tempo rítmico, o tempo de produção, o tempo de exibição, o tempo pessoal, o tempo de reverberação e o tempo cultural, porém ainda falta um tempo para que essa ontologia esteja completa: o tempo fotográfico.

### **1.3 Uma base para um tempo fotográfico**

Como já dito, a primeira fotografia bem-sucedida e preservada até hoje foi realizada por Joseph Niépce em 1826. Do ponto de vista da relação entre o tempo e a imagem fotográfica, existiam duas dificuldades fundamentais nos primórdios: captar e fixar uma imagem. A primeira fazia com que fosse necessário que o aparato fotográfico permanecesse imóvel durante longos períodos para a realização da fotografia; em relação a segunda, foram realizadas diversas experiências com diferentes materiais para que a imagem permanecesse em uma superfície sem que desaparecesse com o tempo. Sendo assim, vários cientistas/fotógrafos como William Henry Fox Talbot, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Anna Atkins e Hippolyte Bayard buscaram sobrepujar tais dificuldades, buscando uma substância sensível a luz e um método em que a imagem não desaparecesse com o passar do tempo (Hacking, 2012, pp. 18-23).

Mas fixar uma imagem não foi a única preocupação para os pioneiros da fotografia. Captar ou produzir a ilusão do movimento foi o passo seguinte. Em 1872 o fotógrafo Eadweard Muybridge foi convidado pelo governador aposentado da Califórnia, Leland Stanford, para solucionar uma questão: durante um trote rápido de um cavalo, todas as 4 patas do animal ficariam simultaneamente fora do chão. “Muybridge fica intrigado pelo desafio (pois naquele período nenhuma fotografia foi feita com o tempo necessário para essa ação) e começou a desenvolver um método para abordar o problema”<sup>13</sup>. Após alguns anos, sua pesquisa sobre o tema faz com que desenvolva um sistema para observação de tal fenômeno e em 1878 apresenta uma série de fotografias intituladas “The Horse in Motion” (Figura 2).

---

<sup>13</sup> (Muybridge, 1985). Esta edição da Dover, publicada inicialmente em 1985, é uma seleção de 45 sequências do trabalho *Animal Locomotion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements*, um conjunto de onze volumes. A nota dos editores, onde encontra-se a afirmação citada, é baseada na introdução de Anita Ventura Mozley para a edição do trabalho completo, também publicado pela Dover, intitulado “Muybridge’s Complete Human and Animal Locomotion”. (Tradução nossa)

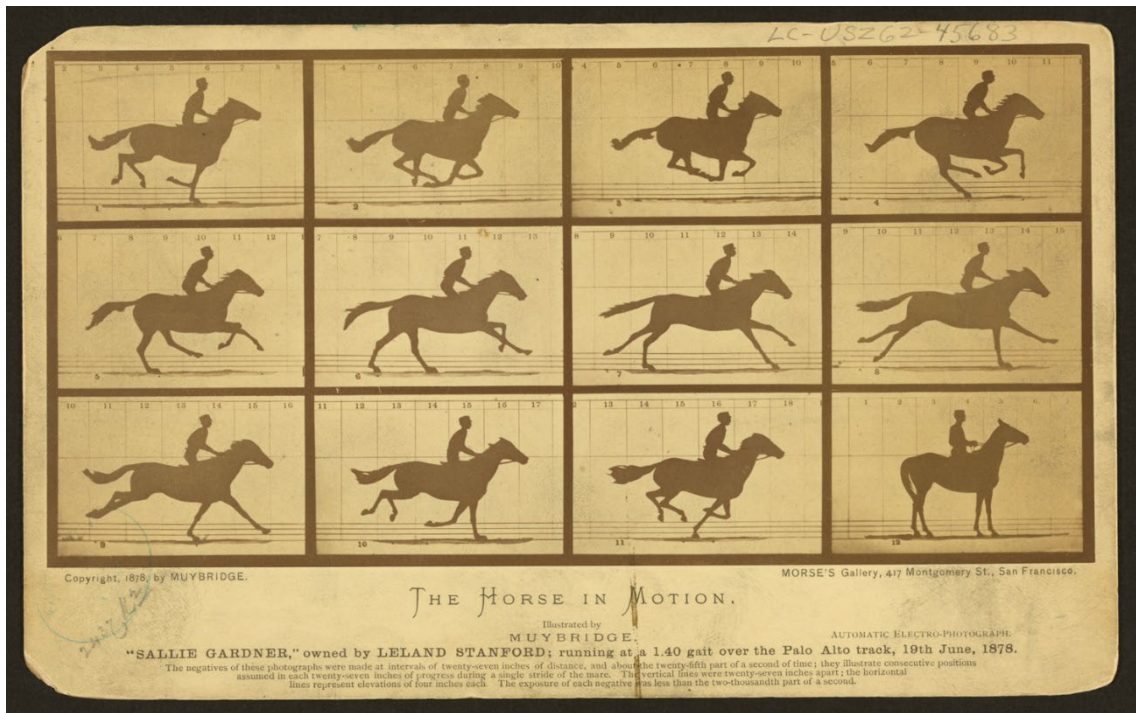


Figura 2: *The horse in motion*, illus. by Muybridge. "Sallie Gardner," owned by Leland Stanford, running at a 1:40 gait over the Palo Alto track, 19 June 1878: 2 frames showing diagram of foot movements. (Eadweard Muybridge: 1878).

Em seu método, Muybridge posiciona várias câmeras eletrofotográficas horizontalmente e paralelas ao movimento do cavalo e cada uma delas captura uma imagem em um momento específico que o animal se desloca (Muybridge, 1888, pp. 3-5). Havia então a necessidade de vários aparatos fotográficos para o registro das imagens estáticas, sendo mais bem definido como um processo de análise do movimento fotográfico.

Percebe-se que Muybridge não foi despertado pela curiosidade de movimentar a fotografia e sim, analisar imagens estáticas através do movimento, o que o leva a desenvolver um maquinário onde as fotografias eram exibidas em sequência, chamado Zoopraxiscópio, "um pequeno dispositivo inventado em 1834 que fazia uma série de imagens giratórias vistas através de um *slot* parecerem como uma única imagem em movimento."<sup>14</sup> (Solnit, 2004) Muybridge pavimentava a estrada que vai da fotografia para o cinema, não apenas na idealização de um processo capaz de captar o movimento, mas também através de uma forma de exibi-la.

Enquanto isso o astrônomo Jules Janssen, presidente da Sociedade Astronômica da França de 1895 a 1897 (Gauthier-Villars, 1911, pp. 580-586), desenvolve um aparato capaz de tirar fotografias em sequência, dispensando a necessidade de várias câmeras como no método de

<sup>14</sup> Tradução do autor. No original, "a small device invented in 1834 that makes a series of spinning images seen through a slot appear to be a single image in motion".

Muybridge, porém, utiliza seu instrumento para a captação de imagens de um eclipse em um único prato de vidro giratório (Solnit, 2004).

Dessa forma, através dos estudos de Muybridge e inspirado no aparato de Janssen, Étienne-Jules Marey, surge como inventor da cronofotografia (Figura 3). Nele, Marey desenvolve o “rifle fotográfico” onde, assim como Janssen, com apenas um aparato fotográfico, era possível capturar várias imagens num curto período de tempo (Leclerd, 1955). A questão é que o equipamento de Janssen não era rápido suficiente na captação das fotografias, então Marey desenvolve um aparelho capaz de capturar 12 imagens em um segundo. Para Rebecca Solnit o cientista “estava preocupado com a medição exata do tempo e espaço”<sup>15</sup> (Solnit, 2004) enquanto Muybridge se interessava na captação sequencial do movimento em si.



Figura 3: *Bird in Flight*. (Etienne-Jules Marey: 1886).

Sendo assim, percebe-se uma intensa movimentação durante o fim do século XIX pela análise e desenvolvimento das imagens em movimento, entretanto, todas elas têm uma visão científica e não artística. A utilização dessa imagem em movimento se dá para fins de estudos de outras áreas e não como forma de expressão. Assim como a fotografia, a imagem em movimento passa a ser uma prova de uma existência, o recorte de um espaço/tempo que pode ser visualizado em outro momento realizado através de um aparato que tem domínio sobre o utilizador.

Todos esses estudos então culminam na exibição do primeiro filme realizado pelos irmãos Lumière e faz com que o aparato técnico de capturar fotografias sequencialmente e exibi-las de forma que simulem o movimento real deixe o ambiente científico e passe a uma nova forma de expressão artística, conforme o cientista Joseph Leclerc:

E é graças ao seu trabalho (Jules Janssen) e ao de outros investigadores, como Marey e Muybridge, que os irmãos Lumière, com a ajuda de seus aparatos, conseguiram realizar a síntese do movimento e fazer uma projeção visível de uma sala inteira. Foi isso que tirou a cinematografia do campo da pesquisa científica. (Leclerd, 1955)<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Tradução do autor. No original, “Marey was concerned with the exact measurement of time and space”.

<sup>16</sup> Tradução do autor. No original, “Si Jules Janssen n’est pas considéré comme l’inventeur du cinématographe, il fut le premier à prendre des photographies successives d’un même mouvement, c’est-à-

Profunda e reconhecidamente devedor do pensamento de Bergson, o filósofo Gilles Deleuze, em sua obra *Cinema 1: A Imagem-Movimento*, define o cinema como “o sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer” (Deleuze, 1985, p. 14), e iniciou-se devido a quatro pontos: 1) a foto instantânea; 2) a equidistância dos instantâneos; 3) a transferência dessa equidistância para um suporte que constitui o “filme”; e 4) um mecanismo que puxa as imagens, pois “é neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do instante qualquer, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade.” (Deleuze, 1985, p. 13)

Podemos encontrar aqui um primeiro ponto importante para a aproximação do cinema e da fotografia: o cinema deriva da prática fotográfica, porém, adiciona um movimento ou uma duração as imagens anteriormente estáticas. Num segundo momento, através da montagem cinematográfica, entra-se num novo regime e transpõe-se dos estudos apresentados por Muybridge, Marey e Janssen para autores como Griffith, Vertov e Eisenstein, em que o tempo não é apenas relevante no interior de cada imagem, mas também na relação entre imagens.

Em *Cinema 2: Imagem-Tempo*, Deleuze conclui que

A imagem-movimento não nos dá uma imagem-tempo. E, no entanto, ela nos dá muitas coisas, a esse respeito. Por um lado, a imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir. (Deleuze, 2005, p. 322)

Esta transposição de imagens se dá pois Deleuze acredita que o tempo deixa de ser medido por conta do movimento e passa a ele mesmo ser uma medida do movimento.

O tempo como curso decorre da imagem-movimento, ou dos planos sucessivos. Mas o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem que o refere, ainda, ao movimento ou a sucessão dos planos. Por isso a imagem-movimento está fundamentalmente ligada a uma representação indireta do tempo, e não nos dá uma apresentação direta dele, isto é, não nos dá uma imagem-tempo. (Deleuze, 2005, p. 322)

Em ambos os livros, Deleuze toma por base os conceitos de Bergson e a sua filosofia do tempo, especificamente aplicado ao cinema até a época em que esses foram escritos. Porém, para David Norman Rodowick em seu livro *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, de 2010, bem como para David Martin-Jones em *Deleuze and World Cinemas*, de 2011, Deleuze limita-se a um

---

dire à faire l'analyse de ce mouvement et c'est grâce a ses travaux et a ceux d'autres chercheurs, comme Marey et Muybridge, que les frères Lumière, a l'aide de leurs appareil, purent réaliser la synthèse du mouvement et faire une projection visible de toute une salle. C'est ce qui permit à la cinématographie de sortir du domain de la recherche Scientifique”.

determinado período histórico e a um cinema Europeu e Norte-Americano, o que, para uma teoria fílmica geral, faz com que muitos trabalhos sejam ignorados, principalmente no atual contexto em que a produção e distribuição de filmes e séries tem sido de alcance global com a internet, e canais de streaming. De acordo com Martin-Jones

Quando considerado o atual contexto da ampla produção e distribuição de filmes, levando em consideração que o foco primário dos livros *Cinema* são filmes Europeus e Norte-americanos, parecem fornecer uma gama limitada de exemplos estéticos com os quais se propõe uma consideração aparentemente universal do tempo. Isso se dá especialmente porque a abordagem de Deleuze a esses cinemas não se relaciona com o contexto de produção e distribuição, fatores que agora são considerados cruciais para uma compreensão da estética fílmica.<sup>17</sup> (Martin-Jones, 2011, p. 1)

Deleuze leva em consideração uma fração de obras cinematográficas para a construção de um conceito de cinema, sendo observado a necessidade de um estudo mais amplo para uma melhor e mais abrangente investigação no cinema, nesse caso, as obras feitas por uma realizadora que outrora fotógrafa, e como a sua evolução a levou a pensamentos e produções além da fotografia e do cinema e, através disso, especificar teorias que nos últimos anos tem sido realizadas na academia por estudiosos como Sutton, Metz e Mulvey. Porém, para se avançar ao tempo fotográfico no cinema é necessário retomar o estudo das imagens estáticas e exemplificá-las. Tomam-se assim as obras dos artistas Hiroshi Sugimoto, Alexey Titarenko e Cindy Sherman para um embasamento teórico-prático de um tempo fotográfico.

Iniciando com as séries “*Theaters*” (1995) (Figura 4) e “*Drive-In Theaters*” (1995) do fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto, observa-se a compressão do tempo. O autor mantém a câmera fotográfica com o obturador aberto durante toda a exibição de um filme, fazendo com que toda a duração de um filme seja comprimida em uma única fotografia. Dessa forma também pode-se concluir que o autor uni todos os frames de um filme em uma única fotografia. Para além disso, o enquadramento perfeito e centralidade de um retângulo totalmente branco, enquadrado pela arquitetura do local em meio a escuridão e solidão também são obtidos pela configuração utilizada pela câmera, na qual apaga todo o vestígio das presenças humanas, como se também fossem absorvidas pelo filme e depois capturadas pela câmera.

---

<sup>17</sup> Tradução do autor. No original, “When considered in the current context of widespread global film production and distribution, the primary focus of the Cinema books on films from Europe and the USA now appears to provide a limited range of aesthetic examples with which to propose a seemingly universal consideration of time. This is especially so because Deleuze’s approach to these cinemas does not engage with their context of production and distribution, factors now often considered crucial for an understanding of film aesthetics”.



*Figura 4: U. A. Play House, New York. (Hiroshi Sugimoto: 1978).*

Para o crítico John Yau ao analisar essas obras acredita que “nas fotografias de Sugimoto, o passado não desapareceu e o futuro não erradica. Ao invés disso, o espectador está flutuando em um mundo de tempo parado.”<sup>18</sup> (Yau, 2004) Ao observar uma de suas obras, o espectador permanece imerso em um estado onde o tempo e sua passagem são diferentes do que no tempo cronológico. De forma semelhante, um espectador que se propõe a assistir um filme e imergir em sua realidade, se desconecta momentaneamente de seu tempo cronológico e imerge em uma nova passagem temporal. Assim, os retângulos totalmente brancos das obras de Sugimoto podem se referir a um portal que suga o tempo cronológico de seus espectadores, tanto os que estavam no local enquanto a imagem estava sendo capturada, quanto aos que observam a imagem final, e os colocam num estado imersivo estático, como a própria fotografia.

Ainda neste mesmo manuscrito, de autoria de Yau, Sugimoto indaga: “por que vivemos no tempo?” e continua dizendo que o que se aprende sobre o tempo depende da compreensão de sua passagem<sup>19</sup>, ou seja, para essa compreensão temporal é necessário um entendimento sobre a sua própria passagem e, assim como Tarkovski, citado anteriormente, um entendimento sobre o próprio EU existente dentro de uma duração temporal.

---

<sup>18</sup> Tradução do autor. No original, “...the past hasn't vanished, and the future does not eradicate. Rather, the viewer is floating in a world of halted time”.

<sup>19</sup> Tradução do autor. No original, “Why do we live in time? And what might we learn from living in time depends on how we understand its passing”.

Avançando para as obras do fotógrafo russo Alexey Titarenko, assim como Sugimoto, observa-se a utilização da câmera como instrumento para manipulação do tempo. Destacam-se as séries “*City of Shadows*” (1991-1994) (Figura 5), um de seus primeiros trabalhos, bem como “*Time Standing Still*” (1998-2000), além de “*St. Petersburg*” (1991-2009), “*Venice*” (2001-2008) e “*New York*” (2004-present).



*Figura 5: Crowd Trying to enter Vassileostrovskaya Metro Station during the collapse of the Soviet Union. (Alexey Titarenko: 1992).*

Sugimoto utiliza uma baixa velocidade do obturador para fazer com que qualquer movimento desapareça, sendo essa velocidade a da duração do filme em questão. Já nas fotografias de Titarenko observa-se o rastro deixado pelas pessoas. A técnica utilizada é a mesma, porém o tempo em que a câmera permanece captando a imagem é menor. Dessa forma o autor registra os rastros, como memórias dos passageiros em sua imagem, uma presença temporal remetida também a uma duração.

Em um ensaio feito por Titarenko em 2012, o autor cita como a derrocada do regime soviético é o gatilho para sua percepção artística. Cita que:

O povo soviético havia sido transformado em meros signos por um regime opressor: sua vida não passava de um substituto para o mundo

real. Todas essas pessoas condicionadas por modelos propagandísticos de representação, um conjunto palpável de rostos sorridentes, tornavam-se sombras errantes.<sup>20</sup> (Titarenko, 2012)

Como resultado, Titarenko apodera-se das presenças fatigadas, perdidas e desoladas de seus compatriotas, apenas sombras humanas que, dia após dia, transitam pelas ruas da cidade soviética em busca de seu sustento. O trajeto feito por elas, visto através desses rastros, é uma busca por um momento de passagem para uma nova realidade, o que é percebido imageticamente através de uma fluidez temporal dentro de uma duração. Assim como um rio corrente, percebem-se ondas que vão de um ponto A para um ponto B, como visto nas teorias agostiniana e bergsoniana.

Por fim, parte-se para os trabalhos de Cindy Sherman, fotógrafa norte-americana conhecida por seus autorretratos, e que na série “*Untitled Film Stills*” (1977-1980) cria ambientações similares as cinematográficas e utiliza seu próprio corpo como base para a representação (Figura 6).



Figura 6: *Untitled Film Still #14, New York*. (Cindy Sherman: 1978).

Sherman toma como inspiração o cinema mundial, nos seus diversos gêneros e proveniências, bem como livros e demais materiais promocionais. Tudo que a interessava eram as imagens ali gravadas e as suas preferências estavam nos trabalhos de Hitchcock e Antonioni. Porém,

---

<sup>20</sup> Tradução do autor. No original, “Soviet people had been transformed into mere signs by an oppressive regime: their life was no more than a substitute for the real world. All these people conditioned by propagandist models of representation, a palpable ensemble of smiling faces, were becoming wandering shadows”.

apercebia-se que as imagens promocionais dos filmes mostravam os personagens carregados de emoções, sendo a sua intenção exatamente o inverso, retratar personagens quase que totalmente sem expressão (Frankel, 2003, p. 8). Procurava algo que na imagem passasse a impressão de uma fotografia não posada. Porém, a questão mais relevante aqui é precisamente o aprisionamento do tempo na estaticidade de um possível fotograma cinematográfico. A fotografia é feita após a realização de uma pequena produção cinematográfica, ou seja, a autora prepara um cenário, itens de cena, iluminação, figurino e maquiagem. Estabelece a câmera fotográfica em determinado local e realiza o enquadramento, se posiciona e faz a fotografia. Esse posicionamento da personagem, entretanto, sempre passa a impressão de que algo está para acontecer como afirma Sutton: “Elas (as fotografias de Sherman) não antecipam um futuro claro, nem retratam um passado exato; elas apenas representam um ponto potencial entre os dois. Uma intensidade indivisível divide o passado e o futuro.”<sup>21</sup> (Sutton, 2009, p. 136) Quer isso dizer que Sherman cria uma potencial atualização do tempo presente para a teoria apresentada por Agostinho, onde passado e presente estão conectados nas imagens do presente.

Dessa forma, pode-se reunir os seguintes exemplos de trabalho sobre a temporalidade através dos artistas citados. Começamos pela compressão do tempo através da fotografia de Sugimoto fazendo o caminho inverso ao do cinema. Se uma fotografia é estática e recorta e preserva apenas um instante de um tempo passado e o cinema expande esse tempo através do conjunto de frames alinhados sucessivamente, na fotografia de Sugimoto vê-se a captação em apenas um frame da totalidade de um filme exibido em um determinado momento passado, ou seja, a sua duração. Já no trabalho de Titarenko, a fluidez é o ponto chave para esta exemplificação. É através do congelamento da passagem das pessoas e da obtenção de seus rastros que a imagem é obtida. Assim, não é a imagem de uma pessoa que é fixada na fotografia, ou a morte daquele momento, e sim, sua passagem, e a morte de vários momentos em apenas uma imagem estática. Quanto às obras de Sherman, a estaticidade imagética é o ponto principal, bem como o aprisionamento de uma possível duração cinematográfica em apenas uma imagem, realçando como a fotografia pode ser utilizada enquanto ferramenta, não apenas de uma captura de um momento passado, mas também de uma duração.

Através dos exemplos acima citados, observam-se alguns pontos característicos de uma fotografia que luta contra seu tempo estático intrínseco proveniente da indagação de seus criadores, mas que ainda não parecem ser primordiais para a construção temporal fotográfica proposta. Explorando o cinema nesse sentido, retorna-se a obra *La Jetée* de Chris Marker. Marker, durante sua carreira, trabalhou não apenas com cinema, mas “abraçou a escrita, a fotografia, o cinema, o vídeo, as instalações em galerias de arte, a televisão, e a multimídia digital para sondar a profunda memória cultural do século XX”.<sup>22</sup> (Lupton, 2005, p. 7) Possui obras que buscavam uma estética

---

<sup>21</sup> Tradução do autor. No original, “They provoke no distinct future, nor do they portray any distinct past; they only represent a point of potentiality between the two. An indivisible intensity divides past and future”.

<sup>22</sup> Tradução do autor. No original, “Marker has embraced writing, photography, filmmaking, videography, gallery installation, television, and digital multimedia in order to probe the deep cultural memory of the

alternativa ao cinema tradicional francês, o que reforça a identidade do *Groupe Rive Gauche*. O autor, assim como Alain Resnais, é um nome recorrente em entrevistas e obras de Varda, integrando um grupo que, apesar de apresentar obras esteticamente diferentes, buscava interesses em comum. *La Jetée*, como mencionado, concilia o dispositivo da fotografia com o do cinema. E, assim como Marker, que produziu duas outras foto-montagens pós *La Jetée*, Varda, bem como Godard, também produziram filmes utilizando imagens estáticas. São eles *Salut les Cubains* (Agnès Varda: 1963) e *Letter to Jane* (Jean-Luc Godard: 1972) respectivamente<sup>23</sup>.

No curta metragem de Varda, a autora utiliza fotos de sua viagem a Cuba para retratar sua passagem por aquele país. Inicia com uma sequência em movimento, e à medida que os nomes são inseridos na tela (créditos), a autora congela o frame e o mantém em suspensão até que o nome saia da tela, porém, a trilha e os efeitos sonoros continuam, o que gera um conflito temporal. Através dessa estranheza entre a imagem e o som, percebe-se a intenção da autora na busca por um entendimento sobre o que é o cinema e de que outras formas se pode contar uma história. Ao final dos créditos, a utilização das imagens estáticas é majoritária e, assim como Chris Marker, compõe sua obra cinematográfica a partir de fotografias.

Marker, entretanto, cria uma ficção através de suas imagens, inclusive ressignificando fotografias já existentes e, dentro da própria narrativa, questiona o sentido do tempo e da memória. O autor também utiliza um alto contraste e granulação em suas imagens o que aumenta a dramaticidade do filme, dando uma estética suja e deteriorada, compatível com a ideia da narrativa. Já Varda, entrega uma memória afetiva de algo que foi vivido por ela, um local novo descoberto, pessoas com que teve contato e histórias que foram compartilhadas. Para isso, utiliza sua experiência como fotógrafa para criar imagens documentais muito semelhantes as feitas por outros fotógrafos documentaristas como Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau e Elliott Erwitt.

Outra diferença em relação ao trabalho de Marker é a montagem. Marker utiliza cortes simples e *fades in* e *fades out* para as transições de seu filme, o que, unido a duração das fotografias em tela, cria um ambiente lento e observacional, fazendo com que a obra possa ser comparada a memórias vividas por um determinado indivíduo e que estão sendo repassadas. Já na obra de Varda, a trilha sonora composta por músicas cubanas dançantes e a montagem realizada exprimem a vivacidade encontrada nas obras da autora, especialmente nas sequências compostas por sequências fotográficas que, ao serem montadas de forma rápida, passam a impressão de que os indivíduos retratados estão dançando de acordo com a música tocada. Isso acontece quando a autora retrata

---

twentieth century through the filter of his own utterly distinct sensibility, at once erudite and funny, tender and incisive”.

<sup>23</sup> Tradução do autor. No original, “Chris Marker made two other photo-films after 1962, both in what became his typical essay form, the first being *Si j’avais quatre dromadaires* (1966). Other notorious cases of photo-films from the 1960s and 1970s, either entirely or mainly composed of photographic stills, are Agnès Varda’s *Salut les Cubains* (1963), Michael Snow’s *One Second in Montreal* (1969) and Godard’s *Letter to Jane* (1972). Other static-shot films with no changes between cuts provide very similar experiences—for instance, Hollis Frampton’s *Poetic Justice* (1972)”.

o cantor Benny Moré, os cortadores de cana-de-açúcar durante a colheita e a primeira mulher negra a ser cineasta em Cuba (Benezet, 2014, p. 2), Sarita Gomes junto a outros artistas.

Percebem-se os pequenos passos dados por Agnès Varda durante sua carreira rumo à hibridez de suas futuras obras, colocando em questão a relação de sua linguagem fotográfica e de suas produções em movimento. Demonstra seu intenso interesse em explorar o tempo em suas múltiplas formas, tomando por base as diferentes maneiras de se trabalhar e conceituar o tempo como nos exemplos abordados acima, mas principalmente focando em dois alicerces percebidos tanto nas produções fotográficas quanto cinematográficas: a memória e a estética, seja através do tempo presente que flutua nas imagens de Sugimoto, os rastros e memórias deixados nas fotografias de Titarenko ou a construção de uma estética cinematográfica nas obras de Sherman.

# Capítulo 2: O tempo fotográfico no cinema

## 2.1 A memória

Como visto no primeiro capítulo, foram destacados os tempos cinematográficos tomando por base diferentes conceitos de temporalidade, bem como suas composições e funções numa obra cinematográfica: tempo narrativo, tempo de produção, tempo de exibição, tempo rítmico, tempo de reverberação e tempo pessoal. Essas definições são um compilado limitado, mas significativo, dos diferentes tempos existentes em um filme, podendo haver variações internas em cada um deles como, por exemplo, os tempos de pré-produção, produção e pós-produção estarem inseridos no tempo de produção. Através dos trabalhos de Agnès Varda e de outros exemplos filmicos foi possível observar a existência desses tempos em diferentes obras e as implicações que cada um gera no cinema.

Para além disso, tomaram-se obras de cineastas contemporâneos de Varda (Alain Resnais, Andy Warhol e Andrei Tarkovsky), com diferentes estilos de criação e formas de produção, para um aprofundamento das temáticas desenvolvidas e para que fosse observado como o tempo tem sido a base de produção e alicerce dos questionamentos sobre a própria temporalidade das coisas, bem como a utilização da linguagem e método cinematográfico, característico desses autores, para tensionar as fronteiras existentes entre o tempo e o espaço.

O capítulo conclui com um embasamento teórico-prático do surgimento da fotografia, bem como dos estudos das imagens em movimento, o que, com o avanço tecnológico, culminou no surgimento do cinema, além de observar como artistas (Hiroshi Sugimoto, Alexey Titarenko e Cindy Serman) têm utilizado a fotografia para conseguir o que o cinema estabeleceu: a imagem em movimento. Ou seja: através de imagens estáticas busca-se a fixação de uma duração cinematográfica.

Dessa forma, pavimenta-se o caminho para o segundo capítulo, que trata o tempo fotográfico em si, sua base e a forma como é utilizado no cinema.

Para Laura Mulvey, “o cinema necessariamente fixa uma imagem real da realidade ao longo de um tempo.”<sup>24</sup> (Mulvey, 2006, p. 10) Atentando-se ao termo fixar, temos a correspondência direta com a fotografia através das palavras de Barthes<sup>25</sup>, Bazin<sup>26</sup> e outros pensadores que colocam a

---

<sup>24</sup> Tradução do autor. No original, “...cinema necessarily fixes a real image of reality across time”.

<sup>25</sup> (Barthes, 1984, p. 55)

<sup>26</sup> (Bazin, 1991, p. 22)

fotografia como o duplo da realidade, em que, através da escolha do autor, se recorta um instante tridimensional da realidade, a qual se transpõe para uma bidimensionalidade congelada e preservada. Siegfried Kracauer reitera essa afirmação em seu livro *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, de 1997, quando diz que o filme pode ser dividido em duas propriedades: a básica e a técnica. E que “a propriedade básica é idêntica a propriedade fotográfica. Filme, em outras palavras, é equipado unicamente para gravar e revelar a realidade física e, portanto, gravita em direção a ela.” (Kracauer, 1997, p. 28)

Nesse sentido, é inevitável a compreensão de que o cinema, como afirma Kracauer, faz uma representação da realidade da mesma forma que a fotografia, sendo essa realidade apenas uma imitação do real. Essa imitação, entretanto, não precisa estar comprometida com a veracidade, pois ela é subjetiva e está livre para, como base artística, dar voz ao seu criador e transpor valores, sentimentos e conceitos, muitas vezes utilizando as próprias experiências passadas pelo autor para uma criação fílmica.

Tomando essa liberdade, Botz-Bornstein analisa as obras de Tarkovsky e percebe que “nos filmes de Tarkovsky, as ‘combinações inesperadas’ de elementos reais têm seu efeito onírico não porque seguem uma certa retórica característica, formal, mas porque ocorrem no tempo do sonho”<sup>27</sup> (Bolz-Bornstein, 2007, p. 8), sendo esse tempo do sonho “produzido por experiências, que nos chegam pela memória: isso significa, em primeiro lugar, que elas nos chegam como experiências que não têm estrutura temporal.”<sup>28</sup> (Bolz-Bornstein, 2007, p. 9) As obras de Tarkovsky apresentam, pois, um tempo que não possui uma estrutura temporal lógica, aquela que foi criada para medir o tempo e é construída através da memória. Essas memórias são pegadas criadas com o fluir da vida e que ficam impregnadas no inconsciente e, de tempos em tempos, regressam e fazem com que a lembrança de um fato ou acontecimento retornem a consciência.

Para um melhor aprofundamento desse tempo não estruturado, retoma-se Bergson e seu estudo a respeito da duração. Para o filósofo

A duração pura é a forma que assume a sucessão de nossos estados conscientes quando nosso ego se deixa viver, quando se abstém de separar seu estado atual de seus estados anteriores. Para este propósito, não precisa ser inteiramente absorvido na sensação ou ideia passageira; pois então, ao contrário, já não duraria mais.<sup>29</sup> (Bergson, 2001, p. 100)

---

<sup>27</sup> Tradução do autor. No original, “In Tarkovsky's films the “unexpected combinations” of real elements have their dreamlike effect not because they follow a certain characteristic, formal, rhetoric, but because they take place in the time of dream”.

<sup>28</sup> Tradução do autor. No original, “The time of the dream is produced through experiences, which come to us through memory: this means in the first place that they come to us as experiences which have no temporal structure”.

<sup>29</sup> Tradução do autor. No original, “Pure duration is the form which the succession of our conscious states assumes when our ego lets itself live, when it refrains from separating its present state from its former states.

Percebe-se a duração como o fluir da vida de forma consciente e sem a interferência do tempo cronológico, aquele criado com o intuito de se medir a passagem de tempo, pois, utilizando essa medida, deixaria de existir. Verifica-se, assim, que o tempo dos sonhos que Botz-Bornstein fala é comparável a definição de duração segundo Bergson.

Já Damian Sutton acredita que existem três elementos que compõem o tempo na identidade do ser humano: “a duração como a mudança em curso, a memória como nossa consciência de duração (a imagem de duração) e do tempo, e o sentido de passado, presente e futuro a partir do qual nossa consciência é criada.”<sup>30</sup> (Sutton, 2009, p. 36) Assim, Sutton recorre a duração de Bergson afirmando que essa duração não depende do tempo cronológico para existir, mas é um espaço temporal onde tudo coexiste. Reforça que é através da memória, proveniente da imagem, que se toma consciência da existência dessa duração e entende que a concepção do tempo que cria a consciência humana através da percepção do passado, presente e futuro.

O autor utiliza o longa metragem *A Matter of Life and Death* (Michael Powell, Emeric Pressburger: 1946) para identificar e descrever esses elementos e a sua aplicação na obra e na criação de uma teoria fílmica. Nesta obra, o piloto de guerra britânico Peter Carter (David Niven) é obrigado a pular de um avião avariado sem paraquedas e acorda em uma praia ileso. Dessa forma, após enganar a morte, deve argumentar pela sua vida diante de uma corte celestial na tentativa de prolongar a sua existência na terra enquanto vive sua paixão por uma militar norte-americana.

O filme é estabelecido então entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, sendo essa diferenciação feita visualmente através do filme em cor e em preto e branco. Sempre que a história está se passando no mundo dos vivos, a obra é em cores, e quando passa ao mundo celestial, muda para o preto e branco. O ponto que Sutton destaca, entretanto, são as passagens em que o Condutor 71 (Marius Goring), o ser celestial responsável por ter “perdido” Carter na neblina inglesa, impossibilitando-o de ser levado para o mundo celestial, vem ao mundo dos vivos conversar com o piloto trazendo as informações da corte. Para isso, o Condutor 71 interrompe o tempo e parte para o espaço, um local dentro do mundo dos vivos onde o tempo cronológico não é presente, mas apenas duração, e ao ser questionado pelo piloto responde “...*nós estamos conversando no espaço, não no tempo.*”

---

For this purpose, it need not be entirely absorbed in the passing sensation or idea; for then, on the contrary, it would no longer endure”.

<sup>30</sup> Tradução do autor. No original, “So, we have three elements that make up the time of our own identity: duration as the ongoing change, memory as our awareness of duration (the image of duration) and time, and the sense of past, present, and future from which our awareness is created”.

Para Sutton, este filme demonstra claramente a relação das pessoas com a memória e com o tempo: “as experiências de Carter de caminhar num intervalo entre o tempo e a duração espelham nossas próprias experiências da imagem fotográfica.”<sup>31</sup> (Sutton, 2009, p. 34), ou seja, algo diferente da percepção de Bazin sobre o embalsamento do tempo, pois o crítico francês estaria considerando apenas o tempo cronológico, excluindo a duração, conforme Botz-Bornstein e Bergson. Dessa forma Sutton continua afirmando que

Com uma fotografia somos apresentados a uma imagem que é estática, mas que, no entanto, pode dar uma forte sensação de passagem do tempo. Somos subitamente tomados à mudança do mundo e podemos vislumbrar a enormidade do passado e do futuro que a fotografia suspende.<sup>32</sup> (Sutton, 2009, p. 38)

Portanto, a fotografia é capaz de capturar uma fração do tempo e congelá-la, mas, não se limita a esse registro. Também pode ser expandida e despertar inúmeros momentos que ocorreram (e ainda podem ocorrer) em diferentes temporalidades. A fotografia passa a ser um local onde não existe um tempo cronológico, mas torna-se uma duração, composta por memórias despertadas pela própria imagem estática.

Aprofunda-se assim no estudo da memória. Para o psicólogo Hermann Ebbinghaus, pioneiro no estudo experimental da memória, a memória significa expansão:

Quando ouço o primeiro verso de um poema ao qual ouvi ou li anteriormente, eu continuo a ouvir, na imaginação, os versos seguintes, mesmo tento o leitor parado de ler. Quando vejo uma nuvem negra se desenhando no céu e as árvores se curvando sob a pressão do vento, eu sei que uma tempestade se aproxima. Quando sinto o cheiro de ácido carbólico ou iodofórmio, eu procuro por uma pessoa usando um curativo. Em todos os casos a mente tende a expandir seu limite através da informação apresentada no momento. A mente, assim, restaura as conexões nas quais o objeto de interesse presente acidentalmente isolado foi experimentado com outros objetos do passado.<sup>33</sup> (Ebbinghaus, 2016, p. 93)

---

<sup>31</sup> Tradução do autor. No original, “Carter’s experiences of walking in the interval between time and duration mirror our own experiences of the photographic image”.

<sup>32</sup> Tradução do autor. No original, “With a photograph we are presented with an image that is static but that nonetheless can give a powerful sensation of time passing. We are suddenly internal to the change of the world and can glimpse the enormity of past and future that the photograph suspends”.

<sup>33</sup> Tradução do autor. No original, “When I hear the first verse of a poem which I have previously heard or read more than once, I continue to hear, in imagination, the following verses although the reader has stopped. When I see a black cloud drawing over the sky and the trees bowing under the pressure of the wind, I know that a thunderstorm is approaching. When I smell carbolic acid or iodoform, I look for a person wearing a bandage. In every case the mind tends toward expansion beyond the limits of the data presented at the moment. The mind thus restores the connections in which the accidentally isolated object of present interest has been experienced with other objects in the past”.

Para Ebbinghaus, a memória é uma ferramenta de expansão da mente humana que traz ao tempo presente uma imagem já vivida em determinado momento no passado. Avançando nessa teoria, e tomando por base os exemplos citados acima, a memória pode gerar uma premeditação através de experiências passadas, ou seja, a memória capacita uma determinada premeditação de sensações vividas previamente. Dessa forma, a memória pode ser considerada uma compressão dos tempos passado e futuro através de um determinado acontecimento presente. Conjugando com a teoria bergsoniana sobre duração pura, conclui-se que a memória pode ser considerada uma duração, ou seja, um local onde o tempo cronológico não tem poder, mas sim, ocorre uma fluidez de acontecimentos reunidos de forma consciente.

Nesse sentido, o curta-metragem *Ulysse* é um exemplo bastante apropriado, pois Agnès Varda produz uma obra cinematográfica a partir de uma fotografia. Conferindo a essa fotografia uma duração, ou seja, um rastro temporal não cronológico constituído de memórias da autora, assume-se que essa obra nada mais é do que uma tentativa de retirar a duração a partir do interior da imagem e de transformá-la numa obra capaz de ser vista e ouvida por outras pessoas, além da autora.

*Ulysse* é um curta metragem feito em 1982 a partir de uma fotografia captada em 1954 (Figura 7), ambos da autoria de Agnès Varda, em que a cineasta toma essa fotografia e investiga os rastros de memória que orbitam ao redor dela. Na fotografia em questão, vê-se uma praia e três elementos: Um homem nu de costas para a câmera (Fouli Elia), um garoto sentado, também nu e de costas (Ulysses Llorca), e uma cabra morta no quadrante inferior direito, mais próximo da fotógrafa. O curta inicia com a diretora mostrando essa fotografia durante alguns segundos. Sem sons, legendas ou qualquer outra interferência, uma imagem estática é apresentada ao espectador que, por um momento, permanece em suspensão apenas absorvendo a imagem.



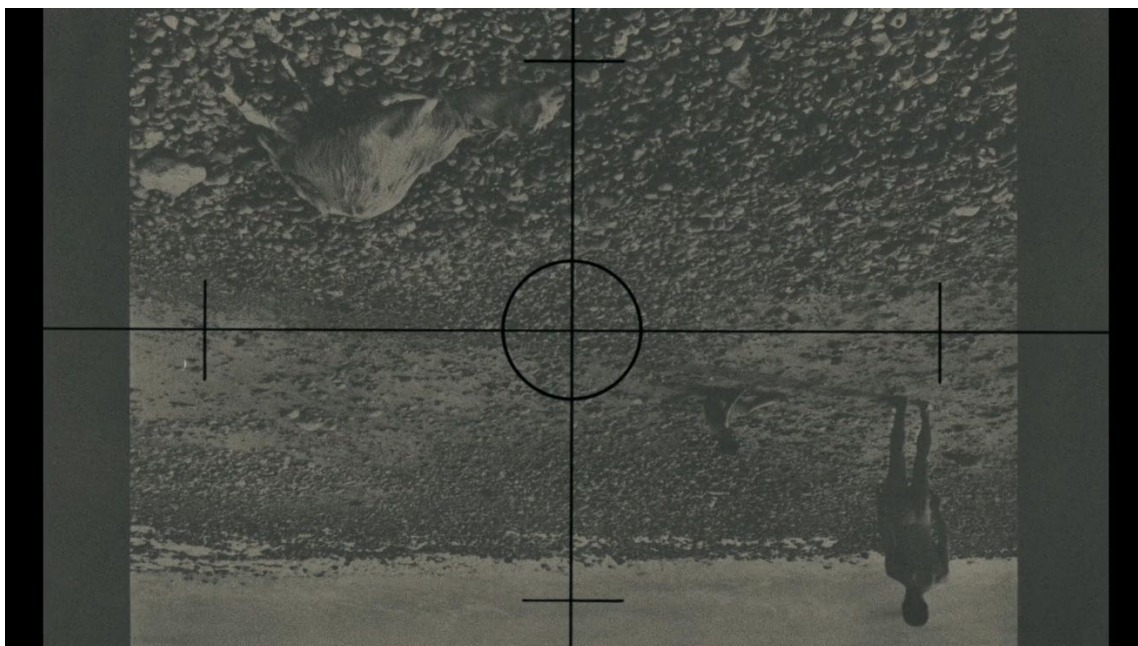
*Figura 7: Fotograma de uma das cenas de Ulysses (1982) em que mostra a fotografia feita pela autora em 1954, tema do curta. Capturado a partir de 1min35s. Reprodução e Distribuição: MUBI Streaming.*

Após essa introdução, ouve-se o barulho do vento, ondas do mar e aves marinhas, e no meio disso a voz da autora interrompe essa observação (como quando se visualiza uma fotografia em um museu), contando da origem dessa imagem (como a legenda de uma fotografia em um museu):

Era um domingo, na costa junto ao Canal da Mancha. Quando fiz esta fotografia, numa câmera de grande formato, vi a imagem invertida no despolido (Figura 8), o homem assente sobre a cabeça, embaixo à direita, a criança ao centro direita em vez do centro esquerda, e a cabra pairando num céu de meteoros, como um signo do zodíaco.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Transcrição do filme *Ulysses* realizada entre 1min34s e 1min52s. Reprodução e Distribuição: MUBI Streaming.



*Figura 8: Fotograma de uma das cenas de Ulysse em que ilustra a forma como a autora viu a fotografia realizada por ela. Capturado a partir de 1min42s. Reprodução e Distribuição: MUBI Streaming.*

Nesse trecho, a autora inicia com uma memória exata da fotografia tirada. Informa o dia da semana em que foi feita, o local, o tipo de câmera utilizada e a forma como lembra de ter visualizado a imagem através do visor da câmera. Ainda nessa primeira sequência, enquanto a fotografia é mostrada em mais detalhe através de um *zoom in*, a realizadora conta sobre sua preferência em fotografar naturezas mortas ou paisagens com figuras (personagens nus na natureza) e como a cabra morta chama sua atenção para o local. Por fim, informa o local de nascimento de seus personagens: a cabra, o menino e o homem, e que, depois desse dia, nunca mais os viu novamente.

Em entrevista, Varda explicita a respeito do curta metragem que

Saí em busca dos modelos e tentei também redescobrir o momento em que esta foto foi tirada. O que me interessava não era apenas questionar minha memória e meu tempo, mas questionar a própria imagem, a representação da memória, questionar a relação entre memória e representação.<sup>35</sup> (Kline, 2014, pp. 118-119)

A cineasta toma consciência de que a imagem fotográfica poderia ser questionada, não apenas respondendo as memórias e questões da própria autora, mas também dos personagens ali

---

<sup>35</sup> Tradução do autor. No original, “I set out to find its models and attempted as well to rediscover the moment this photo was taken. What interested me was not only to question my memory and time, but to question the image itself, the representation of memory, to question the relationship between memory and representation”.

retratados e, principalmente, da própria imagem como representação da realidade e gatilho de memória, pois, para Varda, o cinema é “um reexame do tempo, do movimento e especialmente da imagem”:

Ao vasculhar essa imagem, encontrar as pessoas que serviram como modelos (agora vinte e oito anos mais velhas!), aprender sobre o dia e as representações do dia em que a tirei - por exemplo, o que estava passando na TV aquele dia, o que foi notícia naquele dia — ao reintroduzir o movimento na imagem que eu havia fixado, este foi o cinema que redescobri e reexaminei.<sup>36</sup> (Kline, 2014, p. 119)

Porém, a imagem em questão era rodeada de outras imagens e memórias, ou da falta das memórias. Assim, o curta se desenvolve da mesma forma que a memória humana, uma memória que desencadeia uma série de sentimentos e novas memórias. Fouli, o homem retratado, era constantemente utilizado por Varda como modelo em suas fotografias; porém, após essa imagem, permaneceram 28 anos sem se ver. Já Ulysses, a criança na imagem, era vizinho de Varda na Rua Daguerre e no curta a autora diz que ele era como seu filho de brincadeira, pois sempre o tinha a sua volta, inspirando-lhe muito amor e muitas imagens.

Ambos, ao serem confrontados pela imagem, dizem não terem recordação de quando a fotografia foi feita e, enquanto o curta se desenvolve, outras fotografias feitas por Varda no mesmo período e que orbitam ao redor dessa imagem são reveladas. Fourli, ao observar tais imagens, revela algumas de suas memórias: em como Varda o utilizava como objeto fotográfico, na grande maioria das vezes nu e como isso o incomodava. Também recorda de locais, de roupas que possuía, e, por fim, ao se deparar com seu retrato diz não se lembrar mais da pessoa ali registrada. Ao ser indagado pela cineasta, diz que não quer se lembrar daquela pessoa, ou seja, por uma decisão própria, prefere estabelecer de forma consciente um esquecimento de parte de sua vida.

Com Ulysses acontece algo semelhante. O menino, hoje um pai de família e dono de uma livraria em Paris, diz não se recordar de forma alguma de sua fotografia na praia. Porém, quando ainda menino, fez uma pintura baseado na fotografia (Figura 9) e, da mesma forma que com a fotografia, diz não ter memória também da sua arte.

---

<sup>36</sup> Tradução do autor. No original, “And that is what the cinema is really all about: a re-examination of time, movement and especially the image. By digging around in this image, finding the people who’d served as its models (now twenty-eight years older!), learning about the day and representations of the day I’d taken it—for example what had been on TV that day, what was in the news that day—by reintroducing movement into the image I’d fixed, it was the cinema I rediscovered and re-examined”.



*Figura 9: Fotograma de uma das cenas de Ulysses em que mostra a pintura feita por Ulysses quando criança baseado na fotografia feita por Agnès Varda Capturado a partir de 8min52s. Reprodução e Distribuição: MUBI Streaming.*

Assim como com a fotografia, Ulysses afirma não ter nenhuma memória de a ter feito, enquanto Varda afirma que tanto a fotografia quanto o desenho são provas da infância de Ulysses, mas de toda forma, e assim como Fourli, ele não acredita e não quer saber desse passado.

Varda observa essas imagens como vestígios e provas de um passado esquecido e que se não fossem por elas, teriam tido sua existência extinguida. Com Ulysses essa questão fica mais clara. Fourli lembra de nunca ter visto o menino caminhar, que era necessário carregá-lo, e então, ao conversar com Bienvenida, a mãe de Ulysses, Varda pergunta:

Varda: *De todas as imagens que fiz de Ulysses, não é a da praia que você prefere?*

Bienvenida: *Não, não.*

Varda: *Por que está ligada a uma recordação, ou por que não gosta da imagem?*

Bienvenida: *Não tem nada a ver com a imagem, é a recordação.*<sup>37</sup>

Varda conta que Ulysses sofria de uma doença nos ossos do quadril, o que o impedia de caminhar, tendo o médico do menino dito que ele poderia mancar durante toda a vida se a doença não fosse tratada e Ulysses, entretanto, diz se lembrar perfeitamente de não poder andar e das dores que sentia, mas não da imagem feita durante aquela época de sofrimento. Assim como Fourli, que o

---

<sup>37</sup> Transcrição do diálogo entre Agnès Varda e Bienvenida, mãe de Ulysses no filme *Ulysses*, realizada entre 9min55s e 10min10s. Reprodução e Distribuição: MUBI Streaming.

faz de forma consciente, a mente de Ulysses deleta de sua memória alguns vestígios de momentos ruins de sua vida e que nem através das fotografias consegue lembrar.

Essa questão exemplifica o pensamento de Jean Ma quando diz que “mesmo que a imagem sirva para preservar e certificar uma realidade passada, ela simultaneamente introduz um elemento de indeterminação na realidade ao encenar um encontro misterioso entre momentos distintos no tempo.”<sup>38</sup> (Beckman & Ma, 2008, p. 100) Apesar da imagem conferir uma “prova” da realidade de algo que aconteceu, também gera incerteza dos fatos devido ao encontro de diferentes momentos temporais.

Através dessa obra, entende-se que a memória é construída mediante a percepção que se tem dos fatos. Não é a realidade em si, apenas uma representação móvel do que aconteceu, que se devaneia ou desvanece com o passar do tempo e que é misturada com outras memórias.

Nesse sentido, Varda cria uma obra a partir de sua própria percepção do passado e afirma que *Ulysse* é um filme completamente autobiográfico, pois, além de sua voz interagindo a todo momento com seus objetos de estudo, também cria a obra através da sua própria memória, do que gostava de fotografar, de como era sua relação com Fourli e com Ulysse e sua família. Até imagens antigas de Varda são inseridas no curta, além de que a autora toma o terço final da obra para inserir imagens da televisão e jornais com manchetes sobre o que estava acontecendo na França e no mundo no dia em que fez aquela fotografia. Mas no campo da memória e no despertar de lembranças através da imagem, esse curta é um exemplo ilustrativo do que a temporalidade não cronológica contida numa imagem fotográfica desperta, semelhantemente ao que ocorre na mente humana, tendo como proposta ressignificar uma antiga obra de sua autoria, gerando um novo material, num novo meio, remetendo assim a uma das proposições de Bergson: “quanto mais aprofundarmos na natureza do tempo, melhor compreendemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo.” (Bergson, 2005, p. 12)

Assim, a evolução artística depende da uma reinvenção de seus termos e conceitos, fora da percepção do tempo cronológico. A criação artística depende de um espaço onde passado, presente e futuro coexistem através da ampliação da consciência de quem cria. Conclui-se que esta obra pode ser considerada uma tentativa bem-sucedida de adentrar a imagem fotográfica, anteriormente considerada apenas o recorte de um instante, e percorrê-la, observando uma duração, bem como a possibilidade de outras fotografias fazerem parte desse momentum e, conseqüentemente, o despertar de um conjunto de memórias, não apenas da mente criadora, mas de todos os envolvidos no processo, através da criação de uma memória coletiva a partir dos rastros criados pela cineasta. Assim, obtém-se um dos pilares do tempo fotográfico: a memória.

---

<sup>38</sup> Tradução do autor. No original, “Even as the image serves to preserve and to certify a past reality, however, it simultaneously introduces an element of indeterminacy to reality by staging an uncanny encounter between distinct moments in time”.

## 2.2 A estética

Dando continuidade a construção de uma teoria para o tempo fotográfico no cinema, toma-se para análise o segundo pilar: a estética. O artista e professor da Bauhaus Lászlo Moholy-Nagy, em seu artigo *Do Pigmento à Luz*, escrito em 1936, listou algumas das especificidades da visão fotográfica. São elas:

1. A visão abstrata através do registro direto das formas produzidas pela luz: o fotograma;
2. A visão exata através da fixação normal das aparências das coisas: a reportagem;
3. A visão rápida através da fixação do movimento no menor tempo possível: as instantâneas;
4. A visão lenta através da fixação de movimentos que se estendem em um período de tempo: as exposições prolongadas;
5. A visão intensificada através: a) da microfotografia; b) da fotografia com filtro;
6. A visão penetrante através dos raios-X: a radiografia;
7. A visão simultânea através das superposições;
8. A visão distorcida: a) a exposição através de uma lente equipada com prismas e o método de espelhos refletindo-se uns nos outros; b) a manipulação química ou mecânica do negativo depois da exposição. (Goldberg, 1988, p. 346)

Pouco mais de um século após a “invenção” da fotografia, estudiosos já percebiam o seu desenvolvimento como arte e suas diferentes possibilidades estéticas através da utilização e combinação dos elementos técnicos para produção de imagens, bem como da interferência em fotografias já feitas e suas ressignificações. Moholy-Nagy continua o manuscrito dizendo que “as possibilidades mais surpreendentes ainda devem ser descobertas na matéria-prima da fotografia, pois uma análise detalhada de cada um desses aspectos nos fornece uma série de indicações valiosas quanto à sua aplicação, ajuste, etc.” (Goldberg, 1988, p. 347), o que reforça a pesquisa contínua da imagem fotográfica, não apenas nas possíveis narrativas criadas por um artista ou nas suas intencionalidades, mas também no estudo da fotografia pela própria fotografia, na força imagética que a imagem fotográfica carrega.

Como foi visto, a fotografia pode ser considerada não apenas um recorte no tempo, mas uma compressão do passado, presente e futuro, o que aumenta as possibilidades subjetivas de uma imagem fotográfica, a elevando para acima de um mero registro temporal estático, carregando consigo uma parcela temporal não cronológica.

Tomando os dois primeiros pontos ressaltados por Moholy-Nagy, a visão abstrata e a visão exata, desenvolve-se a base para o estudo da estética fotográfica aplicada nessa pesquisa. A primeira é baseada no fotograma. O fotograma é a base imagética tanto para a fotografia quanto para o filme cinematográfico, lembrando que aqui trata-se da fotografia e do cinema em película e que no terceiro capítulo tratar-se-á das novas tecnologias e do modo que a revolução digital modificou a

criação e o visionamento tanto da fotografia quanto do cinema. Já a segunda visão, a exata chamada de documental, tem por base aquilo que foi captado pela câmera e gravado na película “sem interferências” do autor, ou seja, assumida como uma representação “pura” da realidade. As aspas utilizadas aqui servem para se atentar que uma imagem fotográfica ou cinematográfica nunca deixará de carregar uma intencionalidade do seu autor, mas concedendo numa hipotética imagem sem interferências mecânicas, químicas ou digitais para a exemplificação da questão estudada.

De forma resumida, podemos dizer que tanto a fotografia quanto o filme cinematográfico são produzidos através de três processos em que existem algumas pequenas variações. O primeiro é a captação da imagem através de um aparato onde a película será sensibilizada pela luz. A diferença é que a câmera fotográfica capta uma imagem por vez e a câmera cinematográfica capta várias imagens de forma sequencial, geralmente em 24 fotogramas por segundo. O segundo é a revelação dessa película através de processos químicos, que, em ambos os casos, é feita de forma igual, variando os químicos dependendo do tipo de filme utilizado. Já a terceira é o suporte onde será vista essa imagem. Na fotografia esse visionamento é feito através do papel fotográfico em que a imagem é fixada de forma irreversível. No processo chamado de ampliação, a película já revelada é transpassada pela luz que sensibilizará o papel e, através de outros tratamentos químicos, a imagem é obtida e fixada no papel. Já no filme cinematográfico, a película, também já revelada, é transpassada pela luz, como na fotografia, porém essa projeção é feita através de um equipamento que, da mesma forma que a câmera cinematográfica, projeta os fotogramas na velocidade captada, nesse caso, 24 imagens por segundo, e as imagens são visualizadas em uma tela branca de forma reversível: as imagens são vistas em sequência, dando a impressão de movimento e, no fim, a tela branca volta ao seu estado inicial.

Esta breve análise relembra como a fotografia e o cinema estão intrinsicamente ligados, não apenas pela capacidade de produzir imagens, mas por todo aparato técnico necessário para as produções imagéticas, o que corrobora a posição de Bazin, quando diz que “a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem, de uma vez por todas e na sua própria essência, nossa obsessão com o realismo”<sup>39</sup> (Bazin A. , 2005, p. 12). Bazin entende que, em ambas as artes, a visão abstrata unida a visão exata de Moholy-Nagy acarreta um produto final que entrega uma cópia da realidade, diferente da pintura e das artes visuais anteriores a ela.

Nesse mesmo sentido, Jacques Aumont comenta que “desde que existem, os filmes sempre foram reconhecidos - e isso com relação a qualquer assunto, por mais fantasista que seja - como singularmente críveis.”, isto devido a “impressão de realidade no cinema.” (Aumont, 1993, p. 110) Essa impressão de realidade, descrita por Aumont, tem como objetivo a regulação do que ele chamou de distância psíquica: “A relação ‘existencial’ do espectador com a imagem tem, pois, uma

---

<sup>39</sup> Tradução do autor. No original, “Photography and the cinema on the other hand are discoveries that satisfy, once and for all and in its very essence, our obsession with realism”.

espacialidade referente à estrutura espacial em geral; tem, além disso, uma temporalidade referente aos acontecimentos representados e à estrutura temporal que deles decorre.” (Aumont, 1993, p. 108) O autor entende que o espectador tem uma relação de existência com a imagem devido a sua espacialidade e a sua temporalidade e isso acontece devido a dois efeitos: o efeito de realidade e o efeito do real. “O efeito de realidade designa, pois, o efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme, indiferentemente)”, enquanto no efeito do real “o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente, mas que o que vê *existiu, ou pôde existir, no real.*” (Aumont, 1993, pp. 110-111) Conclui dizendo que “em um e outro casos, trata-se de sublinhar o fato de que, em sua relação com a imagem, o espectador acredita até certo ponto na realidade do mundo imaginário representado na imagem.” (Aumont, 1993, p. 112)

Resume-se então que o cinema, bem como a fotografia, representa o real, por mais fantástico que a imagem ou o assunto possa parecer, devido a estrutura de ambos e a forma como o espectador recebe e processa a imagem. Christian Metz, entretanto, entende essa impressão da realidade através do cinema como um dos maiores problemas que a teoria fílmica enfrenta:

Os filmes liberam um mecanismo de participação afetiva e perceptiva no espectador (quase nunca fica totalmente entediado com um filme). Eles apelam espontaneamente para seu senso de crença – nunca, é claro, inteiramente, mas mais intensamente do que nas outras artes, e ocasionalmente os filmes são, mesmo no absoluto, muito convincentes.<sup>40</sup> (Metz, 1991, p. 4)

Mas seria esse um “problema” ou uma consequência da origem de um filme? Varda, ao utilizar seu *background* fotográfico na sua primeira produção fílmica, toma total liberdade dentro de seus preceitos para construção dessa obra, sendo considerada por Bazin uma raridade no cinema, pois, devido a essa liberdade, encontra os sonhos e desejos do autor sem nenhuma obrigação externa de estilo (DeRoo, 2018, p. 24). Aqui, converge-se para um dos pontos necessários de análise e construção dessa pesquisa: a estética, e a sua utilização em *La Point Courte*.

Ainda tomando por base o pensamento de Aumont, o autor relembra que a estética inicialmente era considerada “um discurso, uma interrogação fundamental sobre a natureza, seus poderes e suas funções”, realizada a propósito da imagem artística. Com o passar do tempo, “passou a designar o estudo da suposta fonte das sensações agradáveis produzidas pela obra de arte: o Belo”. Por fim, utiliza duas formas de pensamento: a primeira, baseada em Panofsky, diz que a estética “não é uma ciência do belo eterno e absoluto, é uma avaliação da adequação entre projeto artístico, definição ‘local’ da arte e as produções decorrentes dessa definição”. E a segunda, baseada em

---

<sup>40</sup> Tradução do autor. No original, “Films release a mechanism of affective and perceptual participation in the spectator (one is almost never totally bored by a movie). They spontaneously appeal to his sense of belief—never, of course, entirely, but more intensely than do the other arts, and occasionally films are, even in the absolute, very convincing”.

Croce, diz que a estética se baseia em “estabelecer uma teoria geral dos símbolos, mais ou menos desligada de qualquer juízo de valor.” (Aumont, 1993, p. 304)

Devido a essa variedade de definições de estética, e ainda mais quando suas vertentes são aplicadas a fotografia e ao cinema, tomar-se-á, de acordo com Aumont, a estética no sentido de que

A imagem em geral costuma ser vista como uma espécie de extensão da imagem artística. O prazer que ela proporciona é, pois, da mesma ordem, embora seja em outro registro (paródico, irônico, lúdico, como na imagem publicitária, por exemplo). Até a imagem documentária, que deve seu valor ao fato de só mostrar o mundo tal como é, participa desse prestígio da criação e do prazer da invenção: os grandes fotógrafos ou cineastas de documentários, de Flaherty a Depardon, são os que mostram seu olhar ao mesmo tempo que mostram o mundo. Por qualquer ângulo que seja considerado, o prazer da imagem é sempre, em última instância, o prazer de ter acrescentado um objeto aos objetos do mundo. (Aumont, 1993, p. 313)

Desse modo, analisar-se-á uma obra fílmica tomando por base a imagem em si, a escolha da autora e a forma como Varda utiliza-se da imagem cinematográfica para demonstrar a sua forma de ver o mundo e o passar do tempo.

Em sua primeira obra cinematográfica, o longa metragem *La Point Courte*, Agnès Varda leva o espectador para uma pequena comunidade pesqueira no sul da França onde conta duas histórias paralelamente. A primeira consiste no dia a dia dessa vila, nas relações entre os moradores e suas atividades, e a segunda, no diálogo entre um casal morador de Paris, que vai para esse espaço e discute sua relação amorosa e o seu futuro como casal. DeRoo cita que “não existem eventos dramáticos, apenas uma sobreposição de dois mundos e duas formas de ver o mundo. Uma é cuidadosamente realizada em termos de enquadramento e diálogo, e a outra mais como o neorealismo italiano.”<sup>41</sup> (DeRoo, 2018, p. 25) Varda, utiliza, então, duas formas diferentes de filmar para separar as duas narrativas situadas no mesmo espaço geográfico e, em tela, divide as narrativas em pequenos capítulos de aproximadamente dez minutos, onde, sem grandes saltos temporais, conta um pequeno trecho da vida da vila e do casal.

Apesar do filme ser classificado como uma ficção, a obra caminha no documentário. Separando as cenas em que o casal de protagonistas não aparece, ou seja, apenas as cenas do vilarejo, seus moradores e rotina, pode-se obter um documentário puro, um retrato feito pela autora sobre a

---

<sup>41</sup> Tradução do autor. No original, “There are no dramatic events, just the juxtaposition of two worlds and two ways of seeing the world. One is carefully crafted in terms of framing and dialogue, and the other is more like Italian neorealism”.

vida de uma comunidade pesqueira lidando com situações corriqueiras da vida. “As imagens nas casas do vilarejo têm a veracidade da reportagem [reportagem fotojornalística]; os dos dois protagonistas estão cheios de simbolismo e pesquisas fotográficas [composição meticulosa, estudada].”<sup>42</sup> (DeRoo, 2018, p. 27) Varda, em toda sua produção, funde o documentário e a ficção e demonstra um interesse pelas pessoas e suas realidades, o que se torna uma das bases centrais de sua carreira cinematográfica.

A forma como a autora compõe sua obra: a decisão pelo filme em preto e branco, item característico da fotografia de rua ou documental; a abundante utilização das sombras para compor uma cena; o local e as figuras retratadas se tornando o próprio assunto do filme. Todos esses itens reforçam a maneira como a autora visualizava a imagem através de sua experiência como fotógrafa, além de que, tomando as sequências onde apenas o casal aparece em cena, observa-se a o mesmo cuidado e atenção da autora em relação a sua composição e detalhes. A forma como a autora compõe as cenas é comparável a forma que Henri Cartier-Bresson e Vivian Maier compunham suas imagens. Varda prepara as cenas para que realmente pareçam fotografias e quando se une de forma proposital a estética do foto-documental e da fotografia de rua, a aproximação desse filme a fotografia se faz evidente, pela forma como a fotografia sempre foi vista como uma interpretação e um vestígio do real (Figuras 10, 11, 12 e 13).

---

<sup>42</sup> Tradução do autor. No original, “The images of the village cabins have the truth of reportage [photojournalistic reporting]; those of the two protagonists are full of symbolism and photographic recherches [meticulous, studied composition]”.



*Figura 10: Sem título, (Vivian Maier: 1959). Fotografia retirada do livro Eye to Eye: Photographs by Vivian Maier, 2004.*



*Figura 11: Fotograma de uma das cenas de La Point Courte em que a população da vila é retratada. Capturado a partir de 51min30s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.*



*Figura 12: Carson McCullers e George Davis, 1946. Henri Cartier-Bresson. Fotografia retirada do livro Tête à Tête: Portraits by Henri Cartier-Bresson, Figura 34, 1998.*



*Figura 13: Fotograma de uma das cenas de La Pointe Courte em que o casal (Philippe Noiret and Silvia Monfort) dialoga. Capturado a partir de 52min36s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.*

Varda também utiliza a profundidade de campo para misturar planos fixos e em movimento, gerando no espectador um estranhamento provindo de duas mídias unidas em apenas uma imagem. Em determinado momento do filme<sup>43</sup>, observa-se um plano geral de um pescador preparando seus equipamentos para ir pescar quando acomoda uma vara de madeira na direção de onde a câmera está posicionada. Enquanto continua a organizar seu material, outro pescador passa com uma vara de pescar e posicionando-se a ação que está a acontecer e onde a câmera está (Figuras 14 e 15). Para Rebecca J. DeRoo, “Varda brincou com as convenções... Ela combina uma tomada de câmera fixa (sugerindo uma fotografia ou uma pintura) e um movimento cinematográfico dentro dela – a vara oscilante evocando ortogonais ou o homem com a vara em primeiro plano entrando e saindo na tomada.”<sup>44</sup> (DeRoo, 2018, p. 30)



*Figura 14: Fotograma de uma das cenas de La Pointe Courte em que um pescador prepara seu material para ir pescar. Capturado a partir de 26min38s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.*

---

<sup>43</sup> Sequência entre 26min38s e 27min01s.

<sup>44</sup> Tradução do autor. No original, “Varda played with conventions—such as how we read a rod in front of the camera as a horizon line because of the way depth is compressed in a two-dimensional image. She combines a fixed camera shot (suggesting a photograph or a painting) and cinematic movement within it—the swinging pole evoking orthogonals or the man with the pole in the foreground walking into the shot and back out”.



*Figura 15: Fotograma de uma das cenas de La Pointe Courte em que um pescador prepara seu material para ir pescar enquanto outro pescador passa em frente a câmera com uma rede de pesca. Capturado a partir de 26min46s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.*

Tomando então os detalhes observados na obra, observa-se que, ao inserir a sua própria visão a partir das decisões tomadas na produção de sua primeira obra cinematográfica, Varda utiliza a estética definida por Aumont, aquela em que o autor demonstra o mundo e, também, a sua visão dele, desprendido de qualquer convenção de cinema, como dito e elogiado por Bazin, e ressaltado por DeRoo. A sua “inexperiência” lhe confere uma liberdade autoral que a permite, sem pressão da fama ou qualquer influência mercadológica, criar uma obra considerada a precursora da *nouvelle vague*, anterior aos trabalhos de Goddard e Truffaut. (DeRoo, 2018, p. 6)

Assim, ao observar a impressão da realidade característica do cinema e herdada da fotografia, compreende-se que, por meio de suas características técnicas e imagéticas, o tempo fotográfico no cinema tem por aspecto primordial a imagem fotográfica e a sua capacidade do espelhamento do real. Isso acontece devido ao processo de obtenção da imagem através do maquinário e do fotograma, semelhante em ambas as artes, bem como as características imagéticas, também semelhantes as duas mídias, além da estética, ou seja, a liberdade e a capacidade que o autor tem de visualizar, conversar e transmitir a realidade a partir do seu ponto de vista. Através dessa liberdade autoral, Varda utiliza o tempo capturado pela fotografia (e expandido pela memória para se tornar duração) e o aplica, utilizando a sua estética. Conclui-se assim que a estética é o gatilho necessário para que todo o processo do tempo fotográfico se inicie, pois, sem a imagem, nada ocorreria, obtendo-se então, o segundo pilar do tempo fotográfico: a estética.

A memória, como demonstrado até aqui, diz respeito a um aspecto mais amplo da possibilidade temporal da fotografia. Nela, através da duração, pode-se efetuar uma compressão de eventos que

dependem do ato vivido em si, bem como da interpretação dos fatos, que pode ser diferente de pessoa para pessoa, além da soma através de outras imagens, sons, escritos que estão interconectados a um evento em si. *Ulysse* é o exemplo máximo para essa definição. Através de uma imagem, Agnès Varda tem a possibilidade de redescobrir momentos, memórias e sentimentos pessoais e coletivos.

Essa possibilidade é obtida através da aplicação da estética fotográfica ao cinema. Para Mulvey

O cinema (como a fotografia) tem uma relação privilegiada com o tempo, preservando o momento em que a imagem é registrada, inscrevendo uma realidade inédita em sua representação do passado. Esta, por assim dizer, função de armazenamento pode ser comparada à memória deixada no inconsciente por um incidente perdido na consciência.<sup>45</sup>  
(Mulvey, 2006, p. 9)

A autora entende que ambas as mídias possuem a capacidade de registrar uma representação do passado através do registro imagético, da mesma forma feita pela memória. Essa união, permite dizer que em ambos os casos, a imagem fotográfica e cinematográfica atua da mesma forma que a memória humana, oferecendo a possibilidade de visualização e, conseqüentemente, lembrança, de um momento vivido.

Isso ocorre de forma mais nítida quando observados os documentários, aqueles que têm por objetivo mostrar, ressaltar ou até denunciar uma realidade distante, física ou intelectualmente, ou não percebida, da maioria. Da mesma forma que o fotógrafo Lewis Hine denuncia o trabalho infantil nos Estados Unidos da América no início do século XX através de fotografias, Agnès Varda busca pelas pessoas que obtêm sua sobrevivência através do respigo dos restos de alimentos deixados pela sociedade francesa como visto em *Les Glaneurs et la Glaneuse*.

Em ambos os casos, no fotojornalismo de denúncia e no documentário, o registro do presente é captado e armazenado para que seja visto posteriormente por um público. A fotografia é feita, revelada e ampliada da mesma forma que o filme é captado, revelado, montado e projetado para que seja visto num tempo futuro. A ideia é que, através das imagens, o espectador ali presente seja impactado por determinada situação ocorrida, e que ainda ocorre, que uma possível mudança seja feita a partir dali e que a memória disso permaneça ecoando à medida que o tempo passe sem depender que as imagens sejam novamente vistas.

Ao partir para a ficção, a premissa permanece. Um filme rodado em 1955, como *La Pointe Courte*, pode representar um recorte de uma realidade, a visão de um mundo através do olhar de um

---

<sup>45</sup> Tradução do autor. No original, “The cinema (like photography) has a privileged relation to time, preserving the moment at which the image is registered, inscribing an unprecedented reality into its representation of the past. This, as it were, storage function may be compared to the memory left in the unconscious by an incident lost to consciousness”.

autor, como descreve Aumont, e é impregnado com o tempo em que foi produzido. O espectador, ao ver esse filme “hoje”, independente de quando for esse “hoje”, terá percepções e vestígios da época em que a obra foi produzida, porém, com a perspectiva de sua realidade e temporalidade. Um encontro entre o passado e o presente através da estética ali apresentada.

Dessa forma é composto o tempo fotográfico no cinema, através de seus dois pilares e que representam em uma obra cinematográfica a relação temporal existente entre o cinema e a fotografia. Nesse sentido, reúnem-se alguns pontos para resumir o tempo fotográfico no cinema:

- Se, como visto, a fotografia e o cinema possuem a mesma básica técnica de construção, ou seja, estão interligadas pela forma como captam e registram a imagem, bem como o objeto material comum, a película fotográfica e posteriormente o sensor digital, é inevitável que a sua forma física (um fotograma único ou vários fotogramas em sequência) una as duas artes e faça com que a fotografia sobreponha-se ao próprio conceito de registro da realidade através da capacidade do filme cinematográfico e suas relações, como ressalta Sutton:

A impressão em papel ou fotograma filmico representa uma tentativa de fixar a imagem monádica e desdobrada de maneira racional, por assim dizer, enquanto a todo momento a fotografia como ponto de vista ameaça romper o artifício da objetividade.<sup>46</sup> (Sutton, 2009, p. 110)

- A relação entre a fotografia, o cinema e a morte. Através da morte do momento, a impressão da realidade na imagem nasce e é imortalizada, de acordo com Debray (Debray, 1993, pp. 27-28) e desenvolvido por Ma:

Se a fotografia oferece ao espectador uma presença visual que é assombrada pela ausência de uma morte futura, também a plenitude vívida do cinema é assombrada por uma ausência mais literal – a da própria imagem, desaparecendo constante e intermitentemente da tela à medida que o filme avança através do projetor.<sup>47</sup> (Beckman & Ma, 2008, pp. 99-100)

---

<sup>46</sup> Tradução do autor. No original, “The paper print or filmic photogram represents an attempt to fix the monadic and unfolding image after a rational fashion, as it were, while all the time the fact of the photograph as a point of view threatens to disrupt the artifice of objectivity”.

<sup>47</sup> Tradução do autor. No original, “If photography offers its viewer a visual presence that is haunted by the absence of a future death, so too cinema’s lifelike plenitude is haunted by a more literal absence—that of the image itself, constantly and intermittently disappearing from the screen as the film winds through the projector”.

No sentido em que, a todo o momento, além do fotograma possuir um vestígio de um tempo passado, durante a exibição de um filme a imagem é revivida e morta novamente, através da passagem da luz pelos fotogramas e o seu retorno ao rolo;

- A estética fotográfica faz parte da estética cinematográfica não apenas pelos pontos acima citados, mas por toda a construção imagética necessária para obtenção da imagem cinematográfica: a composição, iluminação, posicionamento de câmera e escolhas do cineasta, como o que deve permanecer dentro do quadro e o que é dispensável, como afirma Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico* (Dubois, 1993, p. 85).
- A memória é parte fundamental das relações entre a fotografia e o cinema. Porém, também pode-se considerar o conjunto das obras filmicas como um acervo memorial da história humana, registrando e compilando obras, cineastas, pensamentos e visões da sociedade. “O cinema está se tornando, cada vez mais, sobre o passado. Torna-se um mausoléu tanto quanto um palácio dos sonhos” como cita o cineasta Chris Petit em seu filme *Negative Space* (Chris Petit: 2000), reiterando quando Tarkovsky diz acreditar que a função do cinema é criar “um vasto edifício de memórias” (Tarkovsky, 1998, p. 67), função inicial e amplamente entendida como da fotografia.

Conclui-se assim que o tempo fotográfico é um tempo existente dentro das obras cinematográficas, sendo composto por uma dimensão ligada a estrutura mecânica da composição da imagem e por uma dimensão ligada a intencionalidade do seu autor, a estética. Ainda é uma dimensão temporal não cronológica capaz de oferecer, dentro de cada fotograma, uma duração que pode ser conectada a outros vestígios temporais provindos da desconstrução da imagem fotográfica, a memória.

# Capítulo 3: Tempos Híbridos

## 3.1 Varda digital

Dando continuidade ao estudo do tempo fotográfico no cinema, em particular no cinema de Agnès Varda, é indispensável perceber como a revolução digital e, conseqüentemente, a mudança tecnológica das imagens fotográficas e cinematográficas influenciaram a chegada da autora ao terceiro estágio criativo de sua vida, o de artista visual.

Resumindo o trabalho efetuado nesta dissertação, começamos com a construção de uma ontologia do tempo cinematográfico, observando as diferentes temporalidades das obras fílmicas de Varda, bem como através da análise de obras de cineastas contemporâneos a autora. Depois, realizou-se uma passagem teórica ressaltando os processos de criação das imagens em movimento e refletiu-se sobre o modo como fotógrafos abordam a tentativa de quebrar a estaticidade da imagem fotográfica.

No segundo capítulo foi abordado o tempo fotográfico no cinema, a sua composição e a sua presença nas obras cinematográficas da autora. Foram privilegiadas duas dimensões para a definição desse tempo: a memória e a estética, sendo que essas perspectivas, quando unidas, revelam que obras cinematográficas são necessariamente perpassadas por um tempo fotográfico. Em relação a memória, foi observado que uma fotografia pode fornecer uma duração não dependente do tempo cronológico, o que permite a expansão dessa imagem para além muito além do que é visto. A outra dimensão, a estética, está ligada a forma de filmar, que parte dos mesmos princípios da forma de fotografar, especificamente em relação aos seus fundamentos técnicos e que passa a ser a chave fundamental para a percepção do tempo fotográfico como gatilho para sua existência.

Nesse sentido, assume-se que a passagem da película fotográfica/cinematográfica para o sensor digital possa ter sido um fator relevante na adoção das novas práticas artísticas de Varda na terceira fase de sua vida criativa, a de artista visual. Com as mudanças tecnológicas obtidas através da revolução digital, ou seja, com a criação e transformação de dados analógicos, como livros escritos em papel ou músicas gravadas em vinis em informação digital, também surgem novos equipamentos para a captação de imagem. Até meados dos anos 2000 o cinema era praticamente uma mídia fotoquímica utilizando a película cinematográfica para registrar e exibir a imagem. A partir daí, as nomeadas câmeras digitais substituem a película por um sensor digital composto por milhares de fotodiodos que convertem padrões de luz, recebidos através das lentes, em impulsos elétricos que são enviados para uma mídia e são registrados em arquivos digitais compostos de informação binária (0 ou 1). (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, pp. 10-14)

Esses arquivos são transportados dessa mídia de registro para computadores onde a pós-produção inicia com a separação e revisão dos arquivos brutos, prossegue com a montagem através de softwares específicos para tal fim, com a colorização do filme, sendo depois adicionadas todas as faixas de som e trilha sonora, bem como os efeitos visuais digitais.

*Les Glaneurs et la Glaneuse*, obra lançada em 2000, foi o primeiro trabalho de Agnès Varda utilizando uma câmera digital e, em entrevista, a cineasta diz que três coisas a motivaram a produzir esse documentário: “A primeira foi perceber o movimento dessas pessoas se curvando no mercado de rua. A segunda foi um programa na TV. A terceira razão – que me levou a começar e continuar este filme – foi a descoberta da câmera digital.”<sup>48</sup> (Kline, 2014, p. 174) Isso se deu devido a possibilidade da autora se aproximar das pessoas em situação de risco com uma pequena câmera de filmagem e não com uma equipe de filmagem completa, fazendo com que houvesse uma melhor e maior abertura e acesso aos retratados. Além disso, Varda percebe um retorno a forma de filmar do início de sua carreira.

Escolhi a mais sofisticada dos modelos amadores [a Sony DV CAMDSR 300]. Tive a sensação de que esta é a câmera que me traria de volta aos primeiros curtas que fiz em 1957 e 1958. Me senti livre naquela época. Com a nova câmera digital, senti que poderia me filmar, me envolver como cineasta<sup>49</sup> (Conway, 2015, p. 152)

Comentário esse desenvolvido por Kelley Conway, entendendo que

Varda sempre criou personagens não convencionais em seus filmes de ficção e sempre buscou pessoas marginalizadas ou incomuns para seus documentários, mas a pequena câmera digital aumentou seu acesso a seus assuntos, desde os sem-teto de *The Gleaners* até as viúvas de luto de *Noirmoutier*, ela mesma incluída.<sup>50</sup> (Conway, 2015, p. 122)

Dessa forma, a câmera digital possibilita a diretora uma nova abordagem para seu cinema, que ao mesmo tempo, a faz retornar ao início de sua carreira, principalmente em relação a questão da autoria. Varda em *Les Glaneurs et la Glaneuse* aparece constantemente em cena, seja através da narração em *voice over* durante todo o filme ou se apresentando em tela (Figura 16).

---

<sup>48</sup> Tradução do autor. No original, “The first one was noticing the motion of these people bending in the open market. The second one was a program on TV. The third reason—which pushed me to begin and continue this film—was the discovery of the digital camera”.

<sup>49</sup> Tradução do autor. No original, “I picked the more sophisticated of the amateur models [the Sony DV CAMDSR 300]. I had the feeling that this is the camera that would bring me back to the early short films I made in 1957 and 1958. I felt free at that time. With the new digital camera, I felt I could film myself, get involved as a filmmaker”.

<sup>50</sup> Tradução do autor. No original, “Varda has always created unconventional characters in her fiction films and has always sought out marginalized or uncommon people for her documentary films, but the small digital camera has increased her access to her subjects, from the homeless people of *The Gleaners* to the grieving widows of *Noirmoutier*, herself included”.



*Figura 16: Fotograma de uma das cenas de Les Glaneurs et la Glaneuse em que Varda se mostra ao público segurando sua câmera digital e se apresenta como um outra catadora do filme. Capturado a partir de 5min00s. Reprodução e Distribuição: MUBI Streaming.*

Nesse momento, Varda se apresenta ao espectador como sendo também uma catadora, porém uma catadora de imagens, um pensamento que regerá todo o restante da carreira da cineasta, e exalta as diferentes possibilidades que a câmera digital lhe trouxera, para mais num momento em que, segundo ela, a velhice a alcançara. A cineasta, em outras de suas obras como *Ulysse* e *Daguerréotypes* (Agnès Varda: 1975), também aparece em cena, através da narração ou da imagem, e sempre relembra que todas suas obras são autobiográficas (Kline, 2014, p. 119), porém, nessa obra em especial, afirma ser ela também um assunto do próprio filme, nesse caso, como catadora (DeRoo, 2018, p. 12) e, auxiliada pela câmera digital para registrar a si mesma. Essa consciência tomada pela autora que já havia caminhado nessa “cata e reciclagem” de materiais em *Ulysse*, se desperta para a ideia de que todos os artistas passam a ser catadores e recicladores à sua própria maneira (Conway, 2015, p. 150), utilizando o seu próprio material para criar possibilidades de expressão.

Retomando o pensamento de Conway, a pesquisadora prossegue dizendo que

A tecnologia digital, em certo sentido, permitiu que Varda fizesse mais facilmente o que sempre fez com filmes de 35mm ou 16mm. Enquanto filmava *Vagabond*, Varda já mesclava as tarefas de montagem e filmagem, mas as ferramentas digitais permitiram que ela entrelaçasse

de forma mais extensiva os estágios de escrita, filmagem e edição.<sup>51</sup>  
(Conway, 2015, p. 122)

Essa mistura dos estágios da produção cinematográfica já é indício das futuras criações de Varda, não apenas devida à integração do digital e de sua experimentação nas obras visuais realizadas, mas reforçando o modo como a autora, em toda sua carreira, buscou alternativas criativas dentro das mídias visuais e revelou uma vontade autoral nas suas obras. Assim, Conway conclui ao observar que

Seu trabalho desde 2000 estende a tendência de sua carreira de experimentar novas estratégias estéticas, muitas delas refinadas a partir de seu trabalho de instalação, notadamente a intensificação da edição associativa, a sobreposição de imagens com ferramentas digitais, o uso de técnicas de colagem e a experimentação com a proliferação de telas.<sup>52</sup>  
(Conway, 2015, p. 122)

A instalação, as sobreposições ou a proliferação de ecrãs acabam, necessariamente, por instaurar novas temporalidades no trabalho da autora.

As possibilidades abertas com a concepção e construção em *Les Glaneurs et la Glaneuse* despertaram na autora novos caminhos e permitiram dar um novo passo na sua forma de fazer cinema – ou, melhor, criar e exhibir imagens – e, conseqüentemente, utilizar seu conhecimento e criatividade para o desenvolvimento de outras abordagens artísticas sendo a primeira delas a instalação *Patatutopia*, projeto proveniente de uma das partes de *Les Glaneurs et la Glaneuse*.

Ainda tendo o documentário *Les Glaneurs et la Glaneuse* em análise, durante os primeiros dias de rodagem, Varda visita uma fazenda com uma plantação de batatas e nela descobre que as batatas defeituosas são despejadas por caminhões em um campo e, nesses locais, pessoas que não têm uma ligação com a fazenda fazem a cata para revenda ou consumo próprio. A autora fica encantada com uma batata em formato de coração (Figura 17), que havia sido rejeitada para venda, e em entrevista relembra: “E isso foi uma sorte incrível para mim, porque aquele segundo dia de filmagem me trouxe o que se tornaria o significado do filme para mim. Ou seja, desperdício

---

<sup>51</sup> Tradução do autor. No original, “Digital technology has, in one sense, allowed Varda to do more easily what she has always done with 35mm or 16mm film. While shooting *Vagabond*, Varda was already mixing the task of editing with principal photography, but digital tools have allowed her to interweave even more extensively the stages of writing, shooting, and editing”.

<sup>52</sup> Tradução do autor. No original, “Her work since 2000 extends her career-long tendency to try new aesthetic strategies, many of them refined from her installation work, notably the intensification of associative editing, the layering of images using digital tools, the use of collage techniques, and experimentation with the proliferation of screens”.

em forma de coração”<sup>53</sup> (Conway, 2015, p. 150), o que posteriormente se tornaria o centro de uma pesquisa pessoal e desaguardaria em sua primeira instalação artística.



*Figura 17: Fotograma de uma das cenas de Les Glaneurs et la Glaneuse em que Varda mostra a batata em forma de coração que chama tanto sua atenção. Capturado a partir de 10min33s. Reprodução e Distribuição: MUBI Streaming.*

Nesse encontro com as batatas deformadas em formato de coração, Varda parte para a cata delas, utiliza uma mão para pegar as batatas no chão enquanto filma com a outra mão. A autora leva as batatas para casa, as olha, as filma novamente, atenta aos seus formatos e texturas, e se sente inspirada por elas. Em seu documentário autobiográfico *Varda par Agnès*, a cineasta diz que após essa inspiração deixou as batatas “...envelhecerem, brotarem e encolherem. Apesar de tudo, encontraram nova vida com brotos e raízes”<sup>54</sup>. Nesse momento é possível estabelecer aspectos temporais que merecem ser destacados. O primeiro prende-se com a passagem do tempo das batatas se conectando a própria existência da autora e seu envelhecimento. O segundo relaciona-se, retomando o pensamento de Debray, com o nascimento da imagem a partir da morte do momento, como refere a própria autora. E, em terceiro, a utilização da fotografia e do vídeo para fazer os registros dessa mudança das batatas, bem como um auto registro, levando-a a produzir um documentário sobre si mesma após tantos anos de produção artística. Varda relaciona as batatas com ela mesma em relação a passagem do tempo, relaciona as batatas com a própria existência das imagens e utiliza essas representações imagéticas para uma obra fílmica autobiográfica.

---

<sup>53</sup> Tradução do autor. No original, “And that was incredibly lucky for me, because that second day of filming brought me what would become the meaning of the film for me. That is to say, waste in the form of a heart”.

<sup>54</sup> Trecho retirado do filme *Varda par Agnès* entre 1h12min17s e 1h12min28s. (Tradução Nossa)

Algum tempo depois desse desenvolvimento, a cineasta conhece o curador suíço Hans-Ulrich Obrist, que a convida para participar e levar sua pesquisa artística sobre as batatas para a Bienal de Veneza de 2003, dentro de uma exposição chamada *Utopia Station* composta por trabalhos de outros artistas, e que tinha como foco criar um ambiente onde as pessoas pudessem se envolver não só com a arte, mas entre elas mesmas. Varda desenvolve então a instalação intitulada *Patatutopia*, “composta por três vídeos, cada um deles com 3 minutos e 13 segundos de duração, projetados simultaneamente em *loop* em três grandes telas posicionadas uma ao lado da outra”<sup>55</sup> (Conway, 2015, p. 91), uma videoinstalação onde mostra as batatas em diferentes estágios da degradação através do tempo (Figura 18).



*Figura 18: Fotograma de uma das cenas de Varda par Agnès que mostra a instalação Patatutopia na Bienal de Veneza em 2003. Capturado a partir de 1h13min52s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: MK2 Films.*

Varda é seduzida a partir desse momento, pelas inúmeras possibilidades oferecidas pela hibridez entre a fotografia e o cinema, expandida para a galeria de arte ou o museu, instaurando novas relações entre a autora, o tempo, o espaço e os espectadores, dando-lhe novas oportunidades de criação, permitidas pelos meios e métodos digitais como, por exemplo,

conseguir trabalhar em casa, de forma simples e modesta, durante muito tempo, filmando e editando seu tema, criando a trilha sonora [...] O ritmo, o orçamento e as condições para a criação da instalação foram

<sup>55</sup> Tradução do autor. No original, “Patatutopia, was made up of three videos, each lasting three minutes and thirteen seconds, projected simultaneously in a loop on large screens forming a triptych”.

significativamente menos onerosos do que os necessários para a realização de um longa-metragem.<sup>56</sup> (Conway, 2015, p. 94)

Tal, revela uma nova forma de trabalho na construção de uma obra artística, se comparada com uma produção cinematográfica, sendo essa uma tendência de outros cineastas franceses, como Marker e Godard, devido a uma escassez financeira e de distribuição que ocorreu após os anos 2000 (Conway, 2015, pp. 94-95) e que dá a Varda a motivação para uma série de trabalhos compilados na exposição *L'île et Ele*. Outra temporalidade na criação – mais distendida – e outra temporalidade na exibição – mais participada – acabariam por surgir na carreira da autora.

### 3.2 A ilha e Ela

Após essa nova empreitada tomada pela diretora, agora artista visual como se intitulou, Varda em 2006, compila em uma única exposição, *L'île et Ele*, inúmeros trabalhos realizados a partir de 2003, ocupando toda área (dois andares) da Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, em Paris. Uma instalação multimídia combinando filme, fotografia e ambientes interativos que permite explorar a sua relação com a ilha Noirmoutier onde regularmente passava seu tempo com o marido, Jacques Demy (DeRoo, 2018, p. 115) e as relações temporais existentes em suas antigas obras. Nesse sentido, observa-se uma artista que reforça o trabalho de “catadora artística”, que ela mesma constrói a partir da *Les Glaneurs et la Glaneuse*, em que, fundamentalmente, utiliza sua memória de um tempo e um espaço transformando antigos trabalhos visuais em novas obras através de instalações.

O título da exposição, que traduzido livremente para o português seria “A ilha e ela”, é uma referência as memórias que a autora possuía de toda sua trajetória na ilha de Noirmoutier junto ao seu marido, falecido em 1981. Varda cria suas obras a partir da perda de Demy, que constantemente era citado nas entrevistas e filmes da autora, demonstrando a profunda relação que os dois possuíam, e à qual a autora se agarra para mostrar aquele espaço através da rememoração. A exposição, como dito, era composta por inúmeras obras, destacadas *Ma Cabane de l'Echec*, *Le Passage du Gois*, *Les Veuves de Noirmoutie*, entre outras, sendo as citadas, tomadas para análise por essa pesquisa.

---

<sup>56</sup> Tradução do autor. No original, “Varda was able to work on Patatutopia at home, simply and modestly, over a long time, filming and editing her subject, creating the soundtrack, securing the potato costume, and over-seeing the installation of the screens and the projectors in the exhibition space. The pace, budget, and conditions for creation of the installation were significantly less onerous than those required for making a feature film”.

### 3.2.1 *Ma Cabane de L'Echec*

No andar térreo da exposição, encontra-se a instalação *Ma Cabane de L'Echec* (Minha Cabana do Fracasso<sup>57</sup>). Nela é montada uma estrutura metálica em formato de cabana, remetendo para as cabanas existentes em Noirmoutie; porém, no local das paredes são penduradas as películas provenientes do filme *Les Créatures* (Agnès Varda: 1966) (Figura 19).



Figura 19: Fotograma de uma das cenas de *Les plages d'Agnès* que mostra a instalação *Ma Cabane de L'Echec* na exposição *L'île et Ele*. Capturado a partir de 1h44min04s. Reprodução e Distribuição: MUBI Streaming.

Em seu filme *Varda par Agnès*, a cineasta afirma que a construção dessa instalação foi inspirada inicialmente pelo desenvolvimento tecnológico que modificou a forma de filmagem e de exibição dos filmes nas salas de cinema. Como os projetores passaram a exibir cópias digitais, os filmes em bobinas e suas cópias começaram a ser guardados e esquecidos em armazéns ou porões. Sendo assim, a autora busca uma forma de reciclar esse material artístico, produzindo uma nova obra, assunto em que está profundamente interessada desde a produção de *Les Glaneurs et la Glaneuse*.

Varda também se refere a essa instalação no filme *Les Plages d'Agnès* afirmando acreditar que o filme base utilizado nessa instalação, *Les Créatures*, foi um de seus fracassos como obra cinematográfica e que isso inspirou a criação dessa instalação, o que reforça a questão da reutilização e ainda, da ressignificação da obra de um artista. Varda entende que vários artistas, como Picasso (uma de suas grandes inspirações), estão a todo momento reutilizando suas

---

<sup>57</sup> Tradução Nossa.

próprias obras para novas formas de expressão (Conway, 2015, p. 150), acreditando que, influenciada pelos catadores de *Les Glaneurs et la Glaneuse* “aprendeu que a reciclagem, traz alegria. Sentimos que as coisas não estão perdidas. Ao tomar esses rolos inutilizáveis e essa película inutilizável, e reciclá-los artisticamente, nós damos e eles uma nova vida” como destacou em *Varda par Agnès*.

Posteriormente, Varda renomeia essa instalação de *Ma Cabane du Cinéma* (Minha Cabana de Cinema<sup>58</sup>), pois a artista passa a utilizar também as películas de seus outros filmes para construir diferentes cabanas baseadas nas histórias contadas nas obras fílmicas, como uma cabana em formato de tenda utilizando os fotogramas do filme *Sans toit ni loi*, referenciando os locais onde a protagonista, Mona, se abrigava.

Analisando *Ma Cabane de L'Échec* (ou *Ma Cabane du Cinéma*), Varda retira o movimento, que é característico do cinema, e utiliza os fotogramas, as imagens estáticas (Figura 20), para criar uma forma de cinema a partir da passagem da luz pela película imóvel, sendo o movimento realizado pelo espectador.



Figura 20: Fotograma de uma das cenas de *Varda par Agnès* que mostra os fotogramas que compõem as paredes da instalação *Ma Cabane de L'Échec* na exposição *L'île et Ele*. Capturado a partir de 1h18min08s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: MK2 Films.

Essa nova forma de cinema – ou, antes, de arte visual – é formada, como dito anteriormente, a partir da retirada do movimento intrínseco ao cinema para uma visualização estática. Nesse caso, Varda faz um caminho paralelo ao tomado pelo fotógrafo Sugimoto na sua série *Theatres*, porém,

---

<sup>58</sup> Tradução Nossa.

ao invés de comprimir o filme em uma única imagem fotográfica a autora propõe a existência fílmica através da decomposição da obra em várias imagens estáticas, podendo-se ainda dizer que o filme é desmontado e reconstruído em um outro formato. O filme aqui não deixa de existir, mas o espectador adentra a imagem fílmica e a narrativa existente passa a ser construída por cada um que visiona a obra, bem como sua temporalidade.

A artista decompõe o tempo fotográfico, tomando um caminho também contrário ao que ocorre em *Ulysse*. No curta, Varda toma uma fotografia e a expande através das memórias conectadas a ela, gerando uma obra cinematográfica como um exemplo de duração. Em *Ma Cabane de L'Echec*, com o desmembramento do filme em inúmeras fotografias estáticas – ou pequenas memórias obtidas através da sua estética – obtém-se minúsculas porções de tempo, que ao serem dispostas como paredes, formam um invólucro temporal para conter um espaço atemporal: a duração.

Dessa forma, também existe, simultaneamente à mudança temporal, uma transformação do espaço fílmico. Nele, Varda coloca as memórias em suspensão, de forma literal e física, através dos fotogramas, e propõe uma resignificação não apenas do filme, mas dos tempos cinematográficos que orbitam a obra. A união desses tempos é desafiada pela autora, e comprimida através dessa arquitetura, retirando o movimento dos fotogramas e lhes concedendo o retorno ao seu tempo natural estático. Deixa-se também a sala escura e a qual se substitui por uma sala clara onde o foco de luz principal é a luz do sol. A instalação é cuidadosamente posicionada em um local onde as paredes são de vidro, permitindo a entrada da luz natural enquanto o dia persistir - e com isso, de forma profundamente poética, o fotograma tem um retorno a sua origem. Após anos enclausurado em rolos e longe da luz solar, o fotograma agora é visualizado com o auxílio da mesma luz que sensibilizou o negativo na hora da captação da imagem.

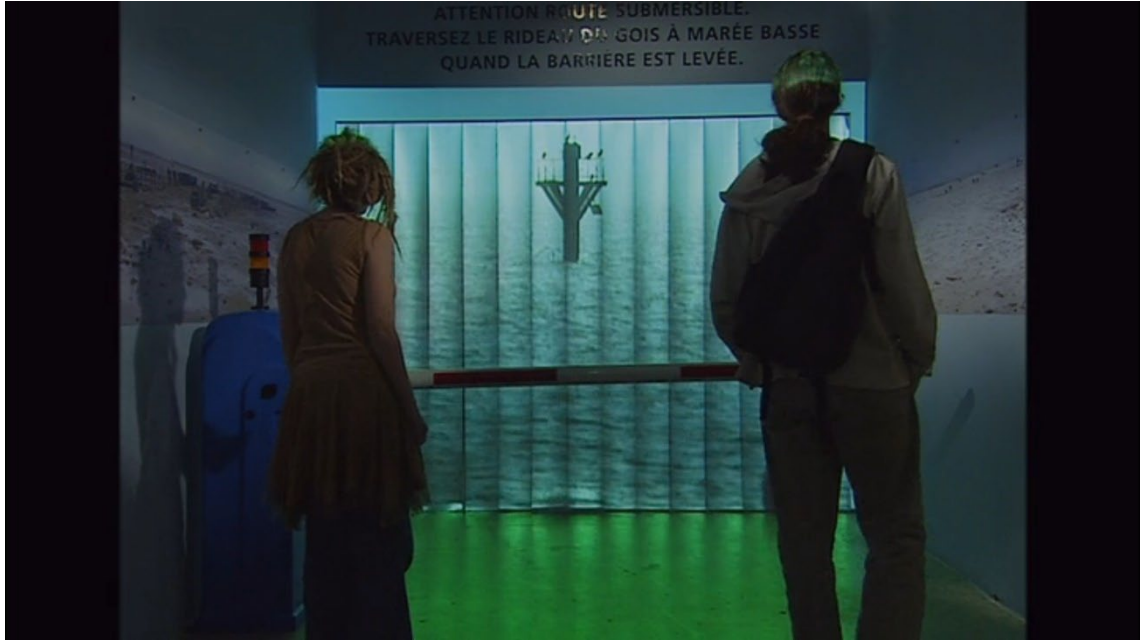
### **3.2.2 *Le Passage du Gois***

Para acessar o nível inferior da exposição *L'île et Ele* era necessário passar pela instalação intitulada *Le Passage du Gois* que significa “A passagem de Gois”<sup>59</sup>. Varda explica em *Varda par Agnès* que antes da construção da ponte que conecta a região continental francesa a ilha de Noirmoutier, existia apenas uma estrada para fazer essa travessia, sendo ela submersa pelo mar, dependendo do horário do dia por conta da maré, ou seja, em determinados momentos não é possível fazer a travessia por esse caminho pois está completamente tomada pela água, sendo necessário esperar que a maré baixe para que se possa percorrer a estrada. Tendo isso em mente, a autora constrói em um corredor uma barreira para que os visitantes necessitem esperar para acessar aquela área da exposição. Varda projeta um *time-lapse* de 6 minutos da passagem de Gois em uma cortina de plástico resistente, mostrando a maré subindo e descendo enquanto uma placa

---

<sup>59</sup> Tradução Nossa.

exibe os horários das marés cheias e vazias (Figuras 21 e 22). Para acessar essa área da exposição é necessário que a maré esteja baixa e a cancela se levante, da mesma forma que acontece no caminho real de acesso a ilha<sup>60</sup>. Após a maré baixar e o obstáculo se levantar, o visitante prossegue seu caminho entrando na imagem projetada e acessa as outras partes da exposição.



*Figura 21: Fotograma de uma das cenas de Varda par Agnès que mostra a barreira e projeção da instalação Le Passage du Gois na exposição L'île et Ele. Capturado a partir de 1h17min00s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: MK2 Films.*

---

<sup>60</sup> (DeRoo, 2018, pp. 120-121), (Conway, 2015, p. 97).



*Figura 22: Fotograma de uma das cenas de Varda par Agnès que mostra a placa que exhibe os horários das marés da instalação Le Passage du Gois na exposição L'île et Ele. Capturado a partir de 1h16min54s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: MK2 Films.*

Em entrevista à Thomas Delamarre para a Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, Varda diz que através dessa obra pretende questionar a forma como as pessoas geralmente entendem ser uma exposição de arte e a existência de um passe livre para a sua exploração, sem nenhuma dificuldade após a entrada no local; porém, muito além disso, a autora levanta alguns questionamentos a respeito do tempo e do espaço.

O primeiro ponto é o conflito temporal. Num mundo globalizado, onde as informações viajam a uma velocidade instantânea, a autora, da mesma forma que o visionamento de um filme demanda um determinado tempo, obriga o visitante a parar e esperar. Varda cria uma suspensão do movimento (e do tempo), característico dos visitantes em um museu, uma pausa que pode gerar inquietação por parte do espectador e, enquanto espera, é confrontado por uma imagem em alta velocidade do mar em seu rumo natural. Com a utilização do *time-lapse*, Varda comprime uma duração cronológica do tempo em uma duração menor e a projeta para ser vista pelo visitante que aguarda.

A segunda questão é a impressão de realidade que a autora propõe na sua obra. Como demonstrado, a fotografia e o cinema são mídias que fornecem ao espectador essa sensação através do tempo fotográfico, de que, o que é visualizado é real, por mais fantasiosa que a imagem possa ser. Já nessa obra, Varda dá um passo mais, retirando um espaço real e o posicionando dentro da exposição, ou seja, a tridimensionalidade obtida na fotografia e no cinema de forma ilusória, agora passa a ser palpável. Se a imagem cinematográfica ali projetada desperta memórias em cada espectador que aguarda, através do tempo fotográfico, cabe afirmar que Varda é capaz

de unir o passado, através das imagens já existentes e reutilizadas na projeção; o presente, através do momento em suspensão que a autora propõe; e o futuro, através da premeditação dos sentimentos obtidos através da imagem. Todos em um único local e momento.

A terceira observação remete, pois, para a possibilidade que autora dá aos seus espectadores de adentrarem na imagem. Em *Le Passage du Gois*, como em *Ma Cabane de L'Échec*, Varda novamente solicita ao seu público que adentre a imagem e conseqüentemente a memória. Após a criação de uma expectativa através da espera que a autora impõe ao público, acontece, como um rito de passagem, o avanço a partir de um tempo em suspensão para um local onde o tempo cronológico perde o seu poder e é tomado pela fluidez temporal da duração. Varda, nesse sentido, fornece ao seu público uma liberdade temporal simbólica através da passagem e do espaço, o que antes não era possível apenas com a fotografia e o cinema.

### **3.2.3 *Les Veuves de Noirmoutie***

Após adentrarem a imagem através da passagem de Gois, em um local mais intimista e no fim da exposição, os espectadores se deparam com a instalação *Les Veuves de Noirmoutie* (As Viúvas de Noirmoutie)<sup>61</sup>, obra central da exposição. Nela, é posicionada uma grande tela centralizada na parede, onde é projetado um filme de 9 minutos e meio em *loop* mostrando as viúvas de Noirmoutie chegando e circulando uma mesa de jantar que fora posicionada na praia; em seguida contemplam o mar e vão embora. Ao redor dessa grande tela, existem catorze telas menores que mostram, também em *loop*, entrevistas feitas por Varda com cada viúva individualmente, conversando sobre cada experiência que tiveram com o luto de seus maridos e o reflexo disso em suas vidas (Figura 23), sendo que em uma dessas telas é a própria cineasta que aparece, chorando silenciosamente a perda de seu marido, Demy, durante toda sua duração. Varda também é uma das viúvas de Noirmoutie.

---

<sup>61</sup> Tradução Nossa.



*Figura 23: Fotograma de uma das cenas de Varda par Agnès que mostra a disposição das telas na instalação Les Veuves de Noirmoutie na exposição L'île et Ele. Capturado a partir de 1h23min12s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: MK2 Films.*

Também são posicionadas catorze cadeiras pela sala e em cada uma delas há um fone de ouvido que está ligado a uma tela em específico onde é possível ouvir o áudio de cada entrevista, uma de cada vez. Dessa forma, o espectador vai de cadeira em cadeira, assistindo individualmente cada uma das viúvas (Figura 24). A autora comenta com Delamarre estar acostumada com o cinema aonde todos vão e assistem simultaneamente o mesmo filme, porém essa obra a motivou a construir uma nova experiência para o espectador, uma experiência ao mesmo tempo individual e coletiva, tendo a intenção de ressaltar como algumas pessoas podem se sentir sozinhas, mesmo estando rodeada de pessoas.



*Figura 24: Fotograma de uma das cenas de Varda par Agnès que mostra a disposição da instalação Les Veuves de Noirmoutie na exposição L'île et Ele. Capturado a partir de 1h25min01s. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: MK2 Films.*

Essa disposição das telas pode, pois, demonstrar como a construção da memória coletiva funciona. Em cada monitor pequeno, uma das mulheres fala sobre a sua experiência individual do luto e as suas memórias, enquanto, centralizada e na tela maior, é exibida uma possível representação coletiva daquilo que o luto pode ser, com a união dessas mulheres em tela.

Para além dessa construção coletiva, Varda propõe que o espectador assista uma obra audiovisual de forma autônoma e fragmentada, em que, mais uma vez, cada pessoa tem a liberdade de montá-la como preferir. A artista, entretanto, manipula o tempo e o espaço do espectador, fazendo com que cada pessoa assista o vídeo de uma viúva por vez, sendo necessário que se mova de lugar para visionar o próximo. Demonstra assim como nessa nova fase da vida da cineasta o poder da construção fílmica é cedido ou pedido ao espectador, bem como a interação, ou a falta dela é necessária para a apreciação da obra.

Ainda em *Varda par Agnès*, Varda ressalta que só conseguiu alcançar esse registro devido a utilização de sua câmera digital, por ser pequena e portátil, lhe conferindo a capacidade de filmar sem depender de uma equipe, sendo apenas ela e a entrevistada, o que confere um grau de intimidade muito maior com as personagens, além, é claro, de Varda também ser moradora da ilha e, também, viúva.

Esse grau de intimidade pode ser percebido com a forma que Varda compõe as cenas. As mulheres, em primeiro plano, são posicionadas centralizadas na tela, remetendo ao retrato fotográfico. O retrato é um dos assuntos mais antigos da fotografia. Ora, impressionante pela

capacidade de retratar alguém com tamanha fidelidade, desenvolveu-se e chegou ao entendimento de que a fotografia é capaz de recortar e aprisionar um instante temporal de um ser na imagem – instante esse que ocorre através da morte daquele momento específico<sup>62</sup>.

Essas mulheres deixam ser retratadas compartilhando um momento de dor e permitem que Varda aprisione esse tempo, através de suas memórias, na imagem cinematográfica. A artista retira frações de tempo obtidas na ilha de Noirmoutie e as reorganiza de forma que, por escolha da cineasta, essas falas possam ser vistas e revistas por tempo indeterminado através do *loop*, equiparando a dor do luto a um tempo cíclico e infundável.

Assim, na instalação *Les Veuves de Noirmoutie*, Varda utiliza-se do tempo fotográfico através da estética imagética que utiliza e da memória coletiva das suas retratadas para, mais uma vez, propor uma compressão do tempo. O isso foi, através das mulheres sentadas falando das memórias vividas com seus companheiros; o isso é, o ato de estar nessa instalação e se deparar com tais depoimentos e o isso será, através da reflexão a respeito da morte, que chega para todos.

### 3.3 Atemporalidade

Como visto até aqui, Agnès Varda, durante a vida e carreira, sempre esteve em busca da sua própria forma de expressão utilizando a arte. Analisando de forma geral a sua linha do tempo, observam-se dois “pontos de passagem” que a fizeram focar em determinados assuntos específicos ao longo de sua vida. A autora inicia sua carreira como fotógrafa e em determinado momento, percebe que o diálogo é uma dimensão que também lhe interessa, influenciada pela literatura, e que gostaria de aplicar ao seu trabalho (Conway, 2015, p. 134), o que a impele a iniciar produções fílmicas (primeira passagem). Durante muitos anos, Varda caminha no cinema trilhando vias entre a ficção e o documentário e, ao se deparar com os catadores em *Les Glaneurs et la Glaneuse* e as possibilidades criativas das câmeras digitais, começa a desenvolver trabalhos utilizando todo seu *background* em uma nova forma de fazer arte através das instalações (segunda passagem).

Vale lembrar que essas passagens não significam que a artista tenha posto de lado a fotografia em relação ao cinema ou o cinema em relação as instalações, mas, permitem ressaltar as mudanças significativas de um artista e que, no caso dela, sublinhar a utilização dos vários meios disponíveis para concretizar sua visão e dialogar, seja com o interveniente ou os espectadores, dado que as pessoas sempre foram um elemento fundamental de suas obras.

Após o lançamento do documentário *Quelques Veuves de Noirmoutier* (Agnès Varda: 2006), obra proveniente da instalação *Les Veuves de Noirmoutie*, a autora lança em 2008 o documentário *Les*

---

<sup>62</sup> (Barthes, 1984, pp. 135-136), (Debray, 1993, p. 27).

*Plages d'Agnès*. Varda admite ter entrado em pânico ao se aproximar dos 80 anos de idade e sentia que precisaria terminar algo antes disso, o que foi a motivação para a construção desse documentário, pois acreditava ter que fazer esse filme rapidamente – por uma questão de tempo, portanto. Afirma ainda que esse filme seria um autorretrato, uma história sobre sua jornada de vida (Varda, 2019), logo, sobre todo o seu tempo. Para DeRoo, esse documentário é uma “complexa meditação artística sobre sua vida e carreira” (DeRoo, 2018, p. 144) e, pela forma como Varda fala sobre sua motivação, explicita o seu medo pela morte (e fim do tempo) e a necessidade de construir algo antes disso (enquanto há tempo).

Também se percebe que esse filme é um desdobramento de *Les Glaneurs et la Glaneuse*, obra na qual a autora comenta sobre sua velhice: através da inserção de sua imagem com cabelos brancos e rugas nas mãos; e de fotografias de pessoas de sua infância, cenas de bastidores de seus filmes, falas sobre amigos e conversas, seus trabalhos e sua história como artista.

Na segunda sequência de *Les Plages d'Agnès*, a autora dirige sua equipe no posicionamento de vários espelhos na praia. Espelhos grandes, médios, pequenos, em molduras mais requintadas simples. Os coloca diretamente na areia ou pendurados em tripés e utiliza móveis que tenham espelhos dizendo querer ser filmada em velhos espelhos manchados (Figura 25) para ilustrar a sua velhice. Varda não faz nenhuma questão de esconder a equipe técnica, nem a de filmagem e nem a câmera. Após os créditos iniciais, apresenta as pessoas que a ajudaram nessa montagem. Ainda comenta como esses espelhos mais velhos a fazem se lembrar os móveis que havia no quarto de seus pais e a música que podia ser ouvida em casa durante o dia – numa constante lembranças, conjugando vários tempos numa só obra.



*Figura 25: Fotograma de uma das cenas de Les Plages d'Agnès que mostra os espelhos espalhados pela areia da praia enquanto Varda filma o mar. Capturado a partir de 04min43s. Reprodução e Distribuição: MUBI Streaming.*

Toda essa sequência inicial toca primeiramente o espaço, algo já visto extensivamente nas instalações da autora. Varda posiciona seu público na praia que, simbolicamente, é o local onde ela percebe que suas memórias existem – onde também recupera outros tempos. Já os espelhos são as memórias em si, um reflexo de outros tempos. Eles refletem o ambiente, a própria imagem da autora, aqueles que a cercam e as histórias que ela conta. Mas essas reflexões não são exatas, tal como as memórias. Elas são cortadas e misturadas devido as bordas dos espelhos e aos seus diferentes tamanhos. Também são distorcidas e degradadas devido a passagem do tempo imposta pela estrutura dos espelhos, da mesma forma que acontece com as memórias. Varda cria um ambiente físico que representa o ambiente que suas memórias vivem e as diferentes reflexões e caminhos temporais que podem ser gerados.

A autora, além dos espelhos, utiliza-se de fotografias para falar de sua infância. Ao mostrar imagens estáticas em um filme, uma relação temporal diferente de *Salut les Cubains* acontece. Se, num filme composto por fotografias, a imobilidade temporal é desafiada pelo movimento, ao apresentar uma fotografia num filme, a duração presente nessa imagem é ampliada para a obra em si. Essa duração fotográfica é exposta através da fala, do movimento da cineasta e da forma como dispõe essas fotografias em cena e, como afirma Jean Ma, “dessa forma a interseção das duas mídias é articulada através de uma oposição de presença e ausência irremediável, uma divisão entre uma vida passada e um tempo presente.”<sup>63</sup> (Beckman & Ma, 2008, p. 104)

---

<sup>63</sup> Tradução do autor. No original, “The intersection of the two media is articulated through an opposition of presence and irremediable absence, a division between a past life and a present tense”.

Também traz a tela alguns de seus trabalhos, como a preparação de *La Point Courte* e *Sans toit ni loi*, uma exposição feita com as fotografias dos primeiros anos do festival de Avignon, onde trabalhou como fotografa no início da sua carreira, além de falar sobre a morte de seu marido, o luto e as instalações que construía.

Para DeRoo “Varda nega as convenções tradicionais associadas ao gênero documental: apresentação objetiva, reconstrução histórica consistente e exposição minuciosa do tema escolhido”<sup>64</sup> (DeRoo, 2018, p. 145), demonstrando o seu interesse em construir uma obra, da mesma forma que a memória é construída para as pessoas, através de fragmentos, de uma acronologia dos fatos e de uma não instabilidade narrativa, essência refletida na cena na praia com os espelhos. Varda vai construindo sua narrativa como em uma conversa, em que assuntos vários vão sendo postos a mesa, que trazem memórias e outros assuntos, em um diálogo informal e casual da autora com seu espectador.

DeRoo conclui afirmando que Varda possui o controle sobre seu legado “ao representar sua carreira e sua vida dentro de um ‘documentário’, mas enfatizando as lacunas e distorções da memória e possíveis supressões”, o que incita o espectador a reconsiderar tanto a vida quanto a carreira da artista. Continua dizendo que “ao enfatizar a instabilidade da memória e o caráter fragmentário da reconstrução, Varda também resiste ao fechamento que os documentários costumam proporcionar e busca suspender uma conclusão que possa impedir novas interpretações de sua carreira e vida”<sup>65</sup> (DeRoo, 2018, pp. 148-150), o que é reafirmado através da montagem lúdica da obra e do seu desapego do que seria um padrão estético do documentário. Essa suspensão temporal permite que Varda exista como um espectro imagético construído a partir do filme e permaneça a existir, após o fim da visionamento da obra.

Em 2019, 11 anos depois de *Les Plages d'Agnès*, lança *Varda par Agnès*, última obra da autora que faleceu no mesmo ano, aos 90 anos de idade. Entre o período de *Les Plages d'Agnès* e *Varda par Agnès*, a autora realizou alguns curtas, uma minissérie televisiva em 2011 que acompanha suas viagens pelo mundo conversando com as pessoas que encontra e comentando os lugares que visita, nomeado *Agnès de ci de là Varda* (Agnès Varda: 2011), e um documentário correalizado pelo fotógrafo francês JR, intitulado *Visages Vilages* (Agnès Varda e JR: 2017). Nele,

---

<sup>64</sup> Tradução do autor. No original, “Varda denies traditional conventions associated with the documentary genre: objective presentation, consistent historical reconstruction, and thorough exposition of the chosen topic”.

<sup>65</sup> Tradução do autor. No original, “I believe that Varda asserts control over her legacy. By representing her career and her life within a “documentary” but emphasizing the gaps and distortions of memory and possible suppressions, Varda invites viewers to reconsider both simultaneously. She resists the conventional categories within which both she and her films have been categorized. By emphasizing the instability of memory and the fragmentary nature of the reconstruction, Varda also resists the closure that documentaries often provide and seeks to suspend a conclusion that might prevent further interpretations of her career and life”.

os dois artistas viajam pela França retratando as pessoas que encontram pelo caminho, imprimindo os seus retratos em grandes murais e aplicando-os nos arredores dos locais visitados.

Em *Varda par Agnès*, mais uma vez, a autora dispensa o uso da cronologia linear para contar parte de sua história em mais um documentário autobiográfico; porém, a obra passa uma ideia muito mais comprometida com a catalogação das obras da autora do que em conectar-se com a liberdade artística da cineasta. Ainda assim, Varda através das suas próprias declarações, desafia e convida o espectador a caminhar por suas memórias e motivações artísticas. Inicialmente realizado como uma minissérie dividida em duas partes, é comprimido em apenas uma obra; entretanto, observa-se essa divisão clara, sendo a primeira parte sobre as obras da autora pré-câmeras digitais (1954 a 2000) e a segunda parte pós-câmeras digitais (2000 a 2018). Para marcar essa divisão no filme, Varda utiliza duas formas: o congelamento de um *frame* onde um menino entra em uma porta aonde um cartaz do seu filme *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda: 1991) encontra-se pendurado (Figura 26); e um breve relato sobre sua carreira como fotógrafa enquanto mostrar suas fotografias, ora segurando-as e mostrando a câmera, ora como *frames* congelados em tela.



Figura 26: Fotograma de uma das cenas de *Varda par Agnès* que mostra o *frame* estático utilizado pela cineasta para iniciar a sequência que divide seu filme. Capturado a partir de *1h01min04s*. Reprodução da cópia Blu-ray. Distribuição: MK2 Films.

Ma afirma que “enquanto a fotografia está impregnada de morte e melancolia, em contraste o cinema apresenta um assunto animado livre de tais fixações mortais” (Beckman & Ma, 2008, p. 99)<sup>66</sup>, entretanto, Varda ressalta como a imagem cinematográfica também pode ser ressignificada

<sup>66</sup> Tradução do autor. No original, “While the photograph is thus steeped in death and melancholy, by contrast the cinema presents an animated subject unencumbered by such mortal fixations”.

ao estatuto da morte do tempo. Inicialmente pela suspensão do tempo através do *frame* congelado, a morte da duração fílmica, para que se atente a um determinado assunto; e através do cartaz do filme que realizou logo após o falecimento de seu marido, falando sobre a infância de Demy, sendo a sua morte também um divisor de águas na vida e carreira de Agnès Varda. Após o *frame* em suspensão deixar a tela, continua o filme tratando da sua carreira como fotógrafa, transportando o espectador para um outro passado da cineasta, dentro da história que estava sendo contada.

Estruturalmente, a cineasta utiliza-se da mesma proposta de *Les Plages d'Agnès*, ignorando novamente as convenções do documentário e montando sua história sem seguir uma linearidade cronológica, mas interligando os assuntos pontualmente. Ela utiliza então as cenas da conversa principal e seu público e as monta reutilizando outras entrevistas, cenas de bastidores, fotos e cenas filmadas especificamente para esse documentário, uma montagem onde utiliza inúmeros materiais, como numa colagem, enquanto cria uma narrativa assumidamente livre.

Em um *pressbook* feito pela empresa mk2 Films durante a distribuição de *Varda par Agnès*, Varda diz que a obra é inspirada em um livro com o mesmo título, publicado em 1994 pela autora, o qual a cineasta afirma ter escrito com o mesmo intuito, de dar sinais a respeito de suas obras, porém, agora, com imagens em movimento (2019, p. 4). O filme inicia com um *timelapse* de um auditório cheio de ouvintes e uma cadeira com o nome da diretora, Agnès V., até que a diretora surge, sentada, agradecendo a presença do público e interagindo com ele. Inicialmente toma-se a ideia de que esta obra é apenas uma palestra onde a autora fala sobre sua história com um público, porém, à medida que a obra se desenrola, Varda monta suas memórias de uma forma que eleva a produção a um sucessor espiritual de *Les Plages d'Agnès*, ainda que com o tom mais comedido do que no documentário anterior.

A autora continua sua fala no filme refletindo sobre as três palavras que regeram toda a sua carreira: inspiração, criação e compartilhamento, sendo a inspiração o porquê de se fazer um filme, o que a motiva a criar uma obra cinematográfica; a criação, o fazer em si; e o compartilhamento: a necessidade em mostrar aquilo que foi feito a outra pessoa.

Varda reforça com a construção dessa última obra a sua intencionalidade em partilhar o cinema com as pessoas, em revelar a sua estética imagética, e reitera, por exemplo, a forma como construiu a ideia temporal de *Cléo de 5 à 7* e os movimentos de câmera utilizados em *Sans toit ni loi* para demonstrar a fluidez temporal. A sua própria mudança para as instalações artísticas, demonstra a necessidade da autora em deixar o espectador cada vez mais próximo da sua arte; fazê-lo sentir, através das diferentes temporalidades, como o tempo reage a sua própria passagem e afeta a apreciação das obras, inserindo-o na obra e tornando-o parte necessária para que a obra exista. Uma instalação não faz sentido sem um público para com ela interagir, bem como, acredita a artista, um filme ou uma fotografia não são feitos para serem guardados em uma gaveta e esquecidos, mas sim, para comunicar.

Dessa forma fica claro, analisando as obras de sua carreira, que Agnes sempre esteve interessada no tempo e na memória, nas pessoas ao seu redor e em poder utilizar as artes para registrar essas relações. A cineasta, durante sua vida, foi construindo pequenos edifícios de memórias, não apenas dela, mas das pessoas que passaram por seu caminho, utilizando as possibilidades providas da criação da imagem, guardando memórias e estabelecendo conexões, culminando nas duas obras autobiográficas: *Les Plages d'Agnès* e *Varda par Agnès*, essas, motivadas pela chegada da sua idade e a sua vontade de construir algo a mais. Na sua incessante busca pela representação da memória, como visto nessa pesquisa, Varda permanece utilizando-se da imagem cinematográfica, até o fim de sua carreira, carregada da estética fotográfica e das memórias que a rodeiam.

Por fim, *Varda par Agnès* tece um tom melancólico e de despedida, percebido de forma mais clara através de como a autora finaliza o filme. Nos minutos finais, Varda relembra da construção de *Visages Villages*, sua última obra antes desse documentário, e diz como as pessoas e suas histórias são importantes para si. Continua dizendo sobre a amizade construída com JR, o outro diretor do filme, diz como ele estava interessado em sua velhice e termina dizendo como o mar sempre tem a última palavra, bem como o vento e a areia, explicando a forma rápida como o mar e a maré apagaram um mural fotográfico que fizeram numa praia francesa. Acaba dizendo que, como aquela imagem que desapareceu, ela e JR também imaginaram o filme *Visages Villages* terminando com o desaparecimento de ambos numa tempestade de areia, o que não acontece naquela obra, mas a autora aplica em *Varda par Agnès*. A cineasta coloca em prática a ideia e termina com a imagem de ambos desaparecendo na areia e dizendo: “Eu acho que é assim que eu vou terminar essa conversa. Desaparecendo na névoa. Deixando vocês”. Varda retorna para o mar, aquele que sempre esteve presente em sua vida a inspirando e movendo.

Em ambos os casos, *Les Plages d'Agnès* e *Varda par Agnès*, a autora constrói suas obras de forma não cronológica. Sua tentativa de demonstrar um espaço não cronológico, parte dos seus questionamentos sobre a memória e como ela funciona, e utiliza-se do tempo fotográfico para alcançar, através desses dois trabalhos, uma atemporalidade do seu tempo. Esse paradoxo é a máxima deixada pela artista para os que tomam por base as suas obras para a criação de uma teoria fílmica. Essa atemporalidade do seu tempo foi possível pois Agnès Varda nunca esteve preocupada com as convenções pré-estabelecidas em relação a arte e principalmente o cinema, mas sempre buscou a sua própria estética para ressignificar o mundo a sua volta.

# Conclusão

Agnès Varda, ao longo de sua carreira, demonstrou um constante interesse em discutir o tempo. Não apenas o tempo que passava aos seus olhos, mas os diferentes tempos possíveis para a percepção dos seres humanos. Utilizou também a memória como um dos fatores principais para essa averiguação temporal, não somente dela própria, mas também no desvendar de memórias das pessoas ao seu redor, construindo um emaranhado de dados e vivências a partir dos encontros que teve. Para essas questões, Varda, por muitos anos, utilizou a fotografia como mídia de registro, passando para o cinema quando constatou a necessidade de mostrar mais do que apenas a imagem, rendendo-se ao movimento advindo do filme, bem como os diálogos possíveis através do som. A partir desse momento, a maior parte de sua carreira foi utilizando o cinema para suas indagações e como ferramenta para comunicar a forma como percebia a realidade para as outras pessoas. Por fim, quando notou que podia envolver ainda mais aqueles que alcançava com seus filmes, Varda dá um passo para as instalações, utilizando suas próprias memórias para construir trabalhos que permitissem inserir o espectador na obra e tocá-lo ainda mais profundamente.

Para problematizar essas questões, Varda cria uma linguagem própria a partir de referências de outras áreas: a literatura, através de autores como Faulkner, Dos Passos e Woolf, bem como dos escritores surrealistas André Breton, Max Jacob, Lautréamont e René Char (Conway, 2015, p. 135); a pintura, através das obras de Magritte, Max Ernst, Duchamp e, principalmente, Picasso e a forma como ele estava sempre a se reinventar (Conway, 2015, p. 138). Além disso demonstra interesse pelos cineastas experimentais Brakhage, Sharits, Emshwiller e Kenneth Anger, bem como por Andy Warhol, sendo esse contato com as outras artes um forte motivo para que a autora não se restringisse ao cinema ou a fotografia, mas utilizasse outras mídias para a sua construção artística (Conway, 2015, pp. 148-149).

Para além disso, durante toda sua carreira, a artista demonstrou uma vontade de fazer um cinema em que ela própria fosse estimulada a assisti-lo criando uma estética cinematográfica própria, mas que também pudesse ser acessível a um público geral e que as histórias contadas pudessem conectar de forma fácil ao espectador.

Dessa forma, a autora cria uma extensa lista de obras ficcionais e documentais através da sua longa carreira, onde imprime o seu olhar em cada uma delas e dedica sua vida a produção artística voltada para a participação de pessoas “comuns”.

Unindo a experiência fotográfica e cinematográfica da autora, tornou-se possível a elaboração de uma ontologia do tempo no cinema, enumerando esses tempos e os exemplificando através de obras da autora, bem como de outros cineastas. Observou-se como o tempo narrativo é a base para toda obra cinematográfica, pois é através desse tempo que uma história se desenvolve bem

como a decisão do autor em como encaixar a sua narrativa em um tempo de exibição, ou seja, a duração de um filme. Também foi observado como cada obra pode ter um tempo de produção diferente, em função da proposta do filme, além de que, dependendo da forma como um filme é montado, esse possuirá um ritmo capaz de ajudar a contar a história. Foram constatadas as diferenças entre o tempo de reverberação e o tempo cultural de uma obra cinematográfica, sendo o primeiro o tempo em que uma obra permanece com o espectador e o segundo o tempo que uma obra permanece relevante para uma determinada cultura, geral ou específica. E por fim, o tempo pessoal, aquele em que uma obra pode permanecer como seu autor e pode o motivar ao desenvolvimento de novas obras.

Além das obras de Varda, também foi possível exemplificar os tempos cinematográficos através de cineastas contemporâneos da autora e que, da mesma forma que ela, estavam interessados em tratar o tempo artisticamente, questioná-lo e produzir obras que pudessem transmitir diferentes visões e conceitos através do estudo das relações temporais. Foram eles Alain Resnais, amigo e companheiro de trabalho de Varda, Andy Warhol, uma forte influência, principalmente na parte final da carreira da cineasta, bem como Andrei Tarkovsky, com a sua capacidade de criar um espaço temporal dentro de suas obras através de sua estética, da mesma forma que Varda o fez.

Após a organização e definição dos tempos cinematográficos, foi realizado um embasamento teórico-prático para dar clareza ao tempo fotográfico no cinema, permitido pela gênese e o desenvolvimento da imagem em movimento, a partir da imagem fotográfica, iniciando uma aproximação do cinema e da fotografia, tendo por base o tempo. Os trabalhos dos fotógrafos Hiroshi Sugimoto, Alexey Titarenko e Cindy Sherman e suas questões em relação ao tempo e ao movimento na imagem fotográfica foram aqui centrais.

Parte-se depois para o estudo aprofundado do tempo fotográfico no cinema, onde é possível observar dois pilares fundamentais para sua composição: a memória e a estética. Refletindo sobre a memória, aproxima-se o cinema da fotografia pela capacidade de ambos gravarem e revelarem a verdade física e, nesse sentido, ambos possuem a capacidade de despertar memórias. Memórias essas capazes de configurar uma dimensão onde o tempo cronológico deixa de existir, onde experiências temporais passadas se encontram com o presente e misturam-se, entendida como duração. Exemplifica-se com a obra *Ulysse* de Varda e nota-se que a autora cria uma duração onde o curta se desenvolve. A cineasta, através da pesquisa, tomando por base uma fotografia realizada por ela mesma há vários anos, desprende uma cadeia de memórias pessoais e coletivas no intuito de investigar as relações temporais existentes nessa fotografia e as memórias que orbitam ao redor dela. Pode-se adiantar que, com essa obra, Varda cria uma possível duração, ou seja, um espaço não cronológico onde as memórias coexistem de forma fluida.

A outra questão levantada foi a da estética, sendo essa uma problemática muito mais prática e técnica. Observou-se a proximidade da fotografia e do cinema devido ao negativo, ou seja, ao fato de que ambas têm a mesma base física, tanto em relação ao aparato quanto ao resultado final, o

fotograma. A partir daí abordou-se a impressão de realidade tanto da fotografia quanto do cinema, desaguando num entendimento do que se trata a estética, que, para essa pesquisa foi definida como a forma que um autor vê o mundo e se expressa através da arte. Toma-se o primeiro longa metragem da autora, *La Point Courte*, para a exemplificação dessa teoria, pois, nesse caso, a autora tinha apenas experiência como fotógrafa e nunca havia tido contato com o cinema. Dessa forma, analisa-se a imagem em si, a composição e a forma como a autora cria sua visão através dos aparatos técnicos e gera uma visão humanística do local aonde a obra se passa inserindo a história que gostaria de contar.

Conclui-se que o tempo fotográfico no cinema parte da ligação visual que a fotografia e o cinema possuem, tanto na forma de construção da imagem, suas questões físicas e táteis, como no entendimento filosófico criado através da memória, que é ponto fundamental para se criar um espaço-tempo em que a obra cinematográfica existe, é regida pelo tempo fotográfico e é visualizada através da imagem, sendo essa a demonstração visual das percepções do autor.

Finaliza-se a pesquisa analisando as últimas obras de Agnès Varda e procurando desvendar como o tempo fotográfico, através da memória e da estética, foi desmembrado e expandido através das instalações que a autora criou. Para isso foi necessário um ponto de virada importante para a cineasta: a descoberta e utilização das câmeras digitais. Foi através delas que Varda percebeu mais possibilidades que o vídeo poderia lhe trazer, como a fácil mobilidade, a capacidade de se filmar sozinha e a aproximação aos assuntos, além da redução financeira drástica, bem como a possibilidade de se filmar em casa, sem a necessidade de uma equipe técnica extensa. Dessa forma a maneira como a autora cria suas obras muda, mas continuando a consolidar a sua estética, ou seja, a forma como vê o mundo.

Inicia-se esse derradeiro capítulo com a obra *Les Glaneurs et la Glaneuse* e como o filme também a desperta criativamente através dos catadores de batatas tomando a ideia de que ela também é uma catadora, que reúne ideias, momentos e memórias e a partir deles e da reutilização de matérias pode ser capaz de criar novas formas de arte, o que a leva a sua primeira instalação, *Patatutopia*. A partir desse momento, a autora passa a utilizar a fotografia e o cinema como ferramentas para criação artística híbrida, e não como mídias finais, desenvolvendo novas possibilidades artísticas e que envolvam ainda mais os espectadores, desaguando em sua grande exposição *L'île et Ele*, formada por inúmeras instalações, todas de autoria de Varda.

As instalações analisadas, *Ma Cabane de L'Echec*, *Le Passage du Gois* e *Les Veuves de Noirmoutie* demonstram claramente como o tempo, a memória e a estética são desmembrados e reagrupados em novas obras, além de evidenciar como a autora não deixa a fotografia e o cinema de lado, mas os utiliza na construção de uma nova forma de ver/sentir cinema, um cinema criado por Varda onde o espectador, tão importante para a autora, é inserido na obra e é parte fundamental para que a obra exista.

Por fim, são observados dois documentários autobiográficos, considerados autorretratos visuais em que a autora reúne suas memórias. São utilizados fotografias, entrevistas, excertos de filmes e todo material possível para se construir pequenos edifícios de memórias, sendo esses documentários compostos de um catalogar da sua vida como artista, sua experiência, e, o mais importante de acordo com a autora, de pessoas. Varda sempre esteve interessada no que as pessoas poderiam lhe dizer. E tendo essa preocupação, cataloga durante sua vida momentos e questões sociais que necessitavam e ainda hoje necessitam um pensamento crítico e voz. A autora utiliza-se da sua memória e da memória daqueles que a cercavam para criar esse álbum de memórias, sendo essa outra questão instigadora: como o cinema passa a representar o passado através das construções fílmicas.

Varda, durante toda sua carreira, toca o tempo e a memória através de sua estética e da percepção que tinha do mundo ao seu redor. Pode-se afirmar que foi uma artista completa, que suas obras influenciaram e influenciam toda uma geração de cineasta interessados não apenas na imagem em movimento, mas também nas diferentes formas de uma produção artística e relevante para o espectador e nos questionamentos levantados a respeito do tempo. Varda deixa sua marca na história, como a fotografa que se torna, não a avó, mas a mãe da *nouvelle vague*, e uma autora que nunca se contém dentro de uma fórmula cinematográfica, mas constrói sua própria forma de fazer cinema, mixando o documentário e a ficção, trazendo ao público a sua forma de ver o mundo através da imagem - estática e em movimento. Através do tempo.

# Bibliografia

## Livros

- Agostinho, S. (2008). *Confissões - Livros VII, X e XI*. (A. d. Santo, J. Beato, & M. C.-M. Pimentel, Trans.) Covilhã, Castelo Branco, Portugal: LusoSofia Press.
- Aumont, J. (1993). *A Imagem*. (E. d. Abreu, & C. C. Santoro, Trans.) Campinas, SP, Brasil: Papirus Editora.
- Ballerini, F. (2020). *História do Cinema Mundial*. São Paulo, SP, Brasil: Summus.
- Barsam, R., & Monahan, D. (2016). *Looking at Movies: an introduction do film* (5ª ed.). New York, New York, USA: W. W. Norton & Company, Inc.
- Barsam, R., & Monahan, D. (2016). *Looking at Movies: An Introduction to Film* (5ª ed.). New York, NY, USA: W. W. Norton & Company, Inc.
- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. (J. C. Guimarães, Trad.) Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Nova Fronteira S.A.
- Battcock, G. (1975). *A Nova Arte*. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva.
- Bazin, A. (1991). *O Cinema - Ensaio* (Primeira edição ed.). (E. d. Ribeiro, Trad.) São Paulo, SP, Brasil: Editora Brasiliense.
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* (Vol. 1). Berkeley, CA, USA: University of California Press.
- Beckman, K., & Ma, J. (Eds.). (2008). *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham, North Carolina, USA: Duke University Press.
- Bénézet, D. (2014). *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York, NY, USA: Wallflower Press.
- Benezet, D. (2014). *The Cinema of Agnès Varda: resistance and eclecticism*. NY, New York, USA: Columbia University Press.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória* (2ª ed.). (P. Neves, Trad.) São Paulo, SP, Brasil: Martins Fontes.

- Bergson, H. (2001). *Time and Free Will An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. (F. P. Pogon, Trad.) Mineola, NY, USA: Dover Publications, Inc.
- Bergson, H. (2005). *A Evolução Criadora*. (B. P. Neto, Trad.) São Paulo, SP, Brasil: Martins Fontes.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film Art: An Introduction* (11<sup>a</sup> ed.). New York, NY, USA: McGraw-Hill Education.
- Botz-Bornstein, T. (2007). *Films and dreams : Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-wai*. Plymouth, UK: Lexington Books.
- Company, D. (2008). *Photography and Cinema*. Londres, UK: Reaktion Books Ltd.
- Campbell, N., & Cramerotti, A. (Eds.). (2013). *Photocinema: The Creative Edges of Photography and Film*. Bristol, UK: Intellect.
- Conway, K. (2015). *Contemporary Film Directors: Agnès Varda*. (J. Nieland, & J. Fay, Eds.) Chicago, Illinois, USA: University of Illinois Press.
- Crimp, D. (2012). *“Our kind of movie”: the films of Andy Warhol*. Cambridge, MA, USA: MIT Press.
- Debray, R. (1993). *Vida e Morte da Imagem: Uma História do olhar no Ocidente*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil: Vozes.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 1 - A imagem-movimento*. (S. Senra, Trad.) São Paulo, SP, Brasil: Editora Brasiliense.
- Deleuze, G. (2005). *Cinema 2: A Imagem-tempo*. (E. d. Ribeiro, Trad.) São Paulo, SP, Brasil: Editora Brasiliense.
- DeRoo, R. J. (2018). *Agnès Varda between film, photography, and art*. Okland, Califórnia, USA: University of California Press.
- Dubois, P. (1993). *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. (M. Appenzeller, Trad.) Campinas, SP, Brasil: Papirus Editora.
- Ebbinghaus, H. (2016). *Psychology: an elementary text-book*. (M. F. Meyer, Ed., & M. F. Meyer, Trad.) Boston, Massachusetts, USA: D. C. Heath & Co., Publishers.

- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora HUCITEC.
- Frankel, D. (Ed.). (2003). *The Complete Untitled Film Stills Cindy Sherman*. NY, New York, USA: MoMA - The Museum of Modern Art. Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org)
- Genette, G. (1995). *Discurso da Narrativa*. (A. Bacelar, Ed., & F. C. Martins, Trad.) Lisboa, Portugal: Vega .
- Gianvito, J. (Ed.). (2006). *Andrei Tarkovsky: interviews*. Jackson, MS, USA: University Press of Mississippi.
- Goldberg, V. (Ed.). (1988). *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque, NM, USA: UNM Press.
- Gonsalves, E. P. (2001). *Conversas sobre Iniciação à Pesquisa Científica*. Campinas, São Paulo, Brasil: Alínea Editora.
- Hacking, J. (Ed.). (2012). *Tudo sobre Fotografia*. (F. Morais, F. Abreu, & I. Korytowski, Trans.) Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Sextante.
- Jones, J. L., Campbell, P., & Wylie, P. (Eds.). (2007). *Art and Time*. Melbourne, Victória, Australia: Australian Scholarly Publishing.
- Kline, T. J. (Ed.). (2014). *Agnès Varda: Interviews*. Oxford, Mississippi, USA: University Press of Mississippi.
- Koestenbaum, W. (2015). *Andy Warhol: A Biography*. New York, NY, USA: Open Road Integrated Media, Inc.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, New Jersey, USA: Princeton University Press.
- Leclerd, J. (October de 1955). Jules Janssen et le Cinématographe. 69, 388-391. Fonte: <https://ui.adsabs.harvard.edu/abs/1955LAstr..69..388L/abstract>
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker: memories of the future*. London, UK: Reaktion Books Ltd.
- Martin-Jones, D. (2011). *Deleuze and World Cinemas*. New York, NY, USA: Continuum International Publishing Group.

- Medeiros, M., Flores, T. M., & Leal, J. C. (Eds.). (2015). *Photography and Cinema : 50 Years of Chris Marker's La Jetée*. Cambridge , UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Mekas, J. (2016). *Movie journal: the rise of the new American cinema, 1959–1971* (2<sup>a</sup> ed.). (G. S. Zucker, Ed.) New York, NY, USA: Columbia University Press.
- Metz, C. (1991). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. (M. Taylor, Trad.) Chicago, Illinois, USA: The University of Chicago Press.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24 x a second: stillness and the moving image*. London, UK: Reaktion Books Ltd.
- Murphy, J. J. (2012). *The black hole of the camera: the films of Andy Warhol*. Berkeley, CA, USA: University of California Press.
- Muybridge, E. (1888). *Animal Locomotion: The Muybridge Work at the University of Pennsylvania: the Method and the Result*. Philadelphia, USA: JB Lippincott Company, Printed for the University.
- Muybridge, E. (1985). *Horses and Other Animals in Motion - 45 Classic Photographic Sequencies*. New York, NY, USA: Dove Publications Inc.
- Neupert, R. (2007). *A History of the French New Wave Cinema* (2<sup>a</sup> ed.). Madison, WI, USA: The University of Wisconsin Press.
- Solnit, R. (2004). *River of shadows: Eadweard Muybridge and the technological wild west*. London, UK: Penguin Books.
- Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2020). *Contra a Interpretação e outros ensaios*. (D. Bottmann, Trad.) São Paulo, SP, Brasil: Companhia das Letras.
- Sutton, D. (2009). *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press.
- Tarkovsky, A. (1998). *Esculpir o Tempo* (2<sup>a</sup> ed.). São Paulo, SP, Brasil: Martins Fontes.
- Trachtenberg, A. (Ed.). (2013). *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.

## Artigos e Catálogos

Gauthier-Villars (Ed.). (1911). L'Astronomie : revue mensuelle d'astronomie, de météorologie et de physique du globe et bulletin de la Société astronomique de France. *Société astronomique de France. Auteur du texte*, 580-586. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9626551q/f616.item#>

mk2 Films. (2019). *VARDA BY AGNES\_Pressbook*. Fonte: mk2 Films: <https://mk2films.com/wp-content/uploads/sites/4/2018/01/varda-by-agnes-pressbook-1.pdf>

Yau, J. (September/October de 2004). Time Halted: The Photographs of Hiroshi Sugimoto. *The American Poetry Review*, 11-16.

## Webgrafia

Sugimoto, H. (2022). *HIROSHI SUGIMOTO - Theaters*. Acesso em 26 de Janeiro de 2022, disponível em HIROSHI SUGIMOTO: <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>

Titarenko, A. (November de 2012). *Alexey Titarenko*. Acesso em 08 de August de 2022, disponível em Alexey Titarenko: Essay: <http://www.alexeytitarenko.com/essay>

Titarenko, A. (2022). *ALEXEY TITARENKO - City of Shadows*. Acesso em 26 de Janeiro de 2022, disponível em ALEXEY TITARENKO: <http://www.alexeytitarenko.com/#/cityofshadows/>

Varda, A. (2012). L'Ile et Elle - Agnès Varda - Interview. (T. Delamarre, Entrevistador) Fondation Cartier pour l'art contemporain. Youtube. Acesso em Setembro de 2022, disponível em <https://www.fondationcartier.com/en/exhibitions/agnes-varda-lile-et-elle>

# Filmografia

*A Ghost Story* (2017). David Lowery: EUA.

*A Matter of Life and Death* (1946). Michael Powell, Emeric Pressburger: Reino Unido.

*About Endlessness* (2019). Roy Andersson: Suécia, Alemanha.

*Boyhood* (2014). Richard Linklater: EUA.

*Chelovek s kino-apparatom* (1929). Dziga Vertov: URSS.

*Citizen Kane* (1941). Orson Welles: USA.

*Cléo de 5 à 7* (1962). Agnès Varda: França, Itália.

*Daguerréotypes* (1975). Agnès Varda: França.

*Empire* (1964). Andy Warhol: EUA.

*Hiroshima Mon Amour* (1959). Alain Resnais: França, Japão.

*Jacquot de Nantes* (1991). Agnès Varda: França.

*L'année dernière à Marienbad* (1961). Alain Resnais: França, Itália.

*La Jetée* (1962). Chris Marker: França.

*La Pointe Courte* (1955). Agnès Varda: França.

*Les Créatures* (1966). Agnès Varda: França, Suécia.

*Les Glaneurs et La Glaneuse* (2000). Agnès Varda: França

*Les Glaneurs et La Glaneuse... Deux Ans Après* (2002). Agnès Varda: França

*Les plages d'Agnès* (2008). Agnès Varda: França

*Les quatre cents coups* (1959). François Truffaut: França

*Quelques veuves de Noirmoutier* (2006). Agnès Varda: França

*Memento* (2000). Christopher Nolan: EUA.

*Muriel ou Le temps d'un retour* (1962). Alain Resnais: França.

*Negative Space* (2000). Christopher Petit: Reino Unido.

*Nostalghia* (1982). Andrei Tarkovsky: Itália, Reino Unido.

*Salut les Cubains* (1963). Agnès Varda: França.

*Sans toit ni loi* (1985). Agnès Varda: França.

*The Birth of a Nation* (1915). D.W. Griffith: EUA.

*Ulysse* (1983). Agnès Varda: França

*Varda par Agnès* (2019). Agnès Varda: França.

*Visages Vilages* (2017). Agnès Varda e JR: França

## **Exposições e Instalações**

*Patatutopia* (2003). Agnès Varda.

*L'île et Ele* (2006). Agnès Varda.

*Ma Cabane de l'Echec* (2006). Agnès Varda.

*Le Passage du Gois* (2006). Agnès Varda.

*Les Veuves de Noirmoutie* (2004-2005). Agnès Varda.