

## Quando a Fotografia Atravessa ao Cinema<sup>1</sup>

Érico Monteiro ELIAS<sup>2</sup>

Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas (SP)

### Resumo

Dentre as muitas formas de interação entre fotografia e cinema, os fotofilmes constituem uma categoria peculiar de obra. Filmes feitos somente a partir de fotografias ou nos quais a imagem fotográfica tem papel preponderante, proporcionam uma abordagem híbrida e experimental. O artigo relaciona os fotofilmes ao conceito de apropriação, buscando compreender as transformações causadas ao transpor um arquivo fotográfico para a tela do cinema. Num segundo momento, analisa fotofilmes de apropriação criados por realizadores do grupo francês Margem Esquerda, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda e Jean-Luc Godard, relacionando-os aos procedimentos criativos adotados pelo cinema de ensaio.

### Palavras-chave

Fotografia; Cinema; Fotofilme; Cinema de Ensaio; Cinema Francês; Margem Esquerda.

### 1. Do arquivo fotográfico à tela do cinema

As interações e hibridações entre fotografia e cinema são assunto bastante explorado. As inúmeras convulsões no campo da arte contemporânea a partir do final da década de 1960 e a posterior emergência do digital fizeram com que as leituras de corte ontológico gradualmente cedessem lugar a abordagens transmídia<sup>3</sup>. O tema, no entanto, está muito longe ter se esgotado e continua campo fértil para novas investigações.

Durante pesquisa de mestrado, conceituamos o “fotofilmes”, filmes feitos exclusivamente a partir de fotografias ou nos quais o fotográfico tem lugar de destaque<sup>4</sup>. Como se trata de categoria que opera passagens entre o cinema e a fotografia, habitando os dois universos imagéticos, tratamos de não prendê-la a uma camisa de força. Por isso, para além de filmes compostos inteiramente de fotografias, consideramos fotofilmes todos os filmes nos quais o *fotográfico* tem presença marcante, não como parte da trama ficcional,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, com bolsa FAPESP. Realiza estágio de pesquisa em Paris, França, na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (Ensad). Email: [erico@ericoelias.com](mailto:erico@ericoelias.com).

<sup>3</sup> Algumas obras marcantes sobre o tema foram publicadas a partir da década de oitenta por autores como Rosalind Krauss (1990), Victor Burgin (2004), Jacques Aumont (2004), Raymond Bellour (1999, 2012) e Philippe Dubois (2004).

<sup>4</sup> A pesquisa em questão definiu os fotofilmes, fez um mapeamento das produções brasileiras seguido de análise dos filmes mais relevantes. Versão atualizada e resumida da dissertação está no livro “Fotofilmes Brasileiros” (Elias: 2015).

mas como parte de sua proposta estética (Bellour: 2012)<sup>5</sup>. Tais reflexões foram desdobradas em pesquisa de doutorado em curso, que articula a categoria dos fotofilmes com a estratégia criativa da *apropriação*. Chamamos de “fotofilmes de apropriação” os filmes que resultam da transposição de um arquivo de fotografias existente *previamente*, cuja finalidade inicial não era a de ganhar o formato cinematográfico. Ao transpor um arquivo fotográfico para a tela do cinema diversos procedimentos criativos são utilizados, propiciando uma nova leitura das imagens “apropriadas”. As fotografias ganham uma *duração*, sua fruição passa de um tempo flexível a um tempo determinado. O mesmo ocorre com a dimensão espacial. Torna-se possível fazer movimentos de câmera no interior das imagens estáticas, criando um estranhamento bastante peculiar. O realizador reenquadra as fotografias segundo sua intencionalidade. O espectador não tem controle sobre o *fluxo* proposto.

Outro aspecto de fundamental importância está no uso da banda sonora, que pode atuar como contraponto ou como construção de significados em torno das imagens fotográficas. Roland Barthes observou que as fotografias trazem em si um paradoxo: ao mesmo tempo em que são exatas, nítidas e claras, são evasivas, carecem de informações acerca das circunstâncias em que foram realizadas; ao apontar para objetos do mundo visível que se postaram diante da câmera em um momento preciso, elas apontam o dedo, afirmando “isso foi”, e nada mais (Barthes: 1984)<sup>6</sup>. Todo o resto depende da *legenda*, do texto que acompanha e contextualiza as fotografias (Benjamin: 1985)<sup>7</sup>. Portanto, o arquivo fotográfico só passa a significar quando acompanhado de informações adicionais, quando *contextualizado*. No cinema, a banda sonora assume grande parte desse papel, seja por meio da narração ou por meio de músicas, canções, ruídos, paisagens sonoras. As duas dimensões do cinema, visual e sonora, são inextrincáveis, atuam em separado porém concomitantemente, por contraste ou por complementação. A construção da significação cinematográfica depende em igual medida dessas duas dimensões. Ao ganhar o formato fílmico, o arquivo fotográfico é transformado *por dentro*, pela ação da banda sonora.

---

<sup>5</sup> “O fotográfico tal que imagino não é redutível à fotografia, se bem que dela empresta uma parte de sua alma e do destino ao qual cremos depositário. O fotográfico está no *entre-deux*, ele é um *entre-deux*: no movimento, o que ele interrompe, o trânsito; no imóvel, o que pode ser dito de sua relativa impossibilidade.” (Bellour: 2012, 173).

<sup>6</sup> “Na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então: ‘Isso-foi’, ou ainda: o Intratável” (Barthes: 1984, 175).

<sup>7</sup> “Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, mas quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?” (Benjamin: 1985, 107).

Mas nem sempre a palavra habita o cinema em sua forma falada. O signo linguístico pode ganhar a tela *visualmente*. O recurso aos intertítulos foi fartamente utilizado antes do advento do cinema “falado” e retorna com força renovada em alguns realizadores da contemporaneidade. Veremos com mais atenção o caso de Jean-Luc Godard, cujo uso de palavras e frases escritas na tela tornou-se cada vez mais recorrente ao longo de sua trajetória criativa, culminando com a série *História(s) do Cinema* (1988-1998).

Não tomamos o termo “apropriação” em sua acepção jurídica corriqueira. Os fotofilmes de apropriação, segundo nosso entendimento, não se limitam a filmes realizados a partir de arquivos fotográficos apropriados de outrem. A questão da propriedade não tem relevância central para nosso argumento, embora esteja presente em obras analisadas. Pode tratar-se de um movimento auto-reflexivo, de um autor que mergulha no seu próprio arquivo de fotografias, utilizando-se, para tanto, dos recursos oferecidos pelo cinema.

Para além da forma, existem o conteúdo e a finalidade. A mera disposição de fotografias projetadas em uma sequência dada não constitui obra autônoma. Passar um arquivo fotográfico ao formato fílmico pressupõe sempre uma *transformação* do material em determinado sentido, algo de suma importância para a análise das obras selecionadas. Podemos fazer uma analogia com a passagem de um elemento do estado sólido ao estado líquido. Algo se passa na própria constituição de tal elemento. Embora a natureza do material permaneça a mesma, suas *propriedades* são alteradas.

Em um período histórico marcado pelo *excesso*, o consumismo ilimitado, o desperdício e a obsolescência programada, colocamo-nos diante de um “mal de arquivo”, segundo a expressão de Jacques Derrida (2005). É nessas condições que a reapreciação de um arquivo pré-existente pode se revelar como estratégia *radical*, que dispensa o apelo para a criação de novas imagens em nome de uma abordagem *ecológica e crítica*. Guy Debord e os situacionistas levaram tal estratégia às últimas consequências, naquilo que chamaram de “*détournement*”<sup>8</sup>, contraponto necessário à onipresença massacrante da sociedade do espetáculo (Debord: 2003, 222). Hal Foster observou tal tendência na arte contemporânea, que chamou de “impulso arquivístico” (Foster: 2004), constatação extremamente válida para o universo do cinema, que desde os primórdios é perpassado pela reutilização de material previamente existente.

---

<sup>8</sup> Segundo o dicionário *Sensagent* ([sensagent.com](http://sensagent.com)), as traduções possíveis do termo “*détournement*” em português são: “espoliação, sequestro, assalto, roubo, rapto, desfalque, peculato, apropriação, apropriação idébita”, o que dá uma ideia do teor *subversivo* da proposta estética dos situacionistas.

A primeira obra de repercussão a tratar de tal fenômeno na teoria do cinema é “Films Beget Films”, de Jay Leyda, publicada originalmente em 1964 (Leyda: 1964). O autor demonstra como a reutilização de imagens de arquivo para a criação de novas obras é praticamente contemporânea do surgimento do cinema. Nesse tipo de obra cinematográfica, chamada por Jean-Claude Bernadet de “filme de arquivo”, a câmera filmadora é descartada e o processo criativo se concentra na mesa de montagem, na combinação de imagens, palavras e sons (Bernadet: 2000, 21). Tais procedimentos criativos vão sofrer desdobramentos importantes no final do século XX, com a emergência da imagem digital, resultando no surgimento de novas denominações, caso dos conceitos de “database cinema”, cunhado por Lev Manovich (2001), ou de “sampling culture”, desenvolvido por Eduardo Navas (2012). A onipresença de tal procedimento na arte contemporânea levou Nicolas Bourriaud a consagrar um livro inteiramente à sua análise, o qual intitulou de “Pós-Produção”, tomando emprestado termo do universo audiovisual (Bourriaud: 2009)<sup>9</sup>.

Um arquivo de imagens fotográficas que, revisitado e transposto ao formato cinematográfico, ganha duração, é disposto em uma certa ordem de planos-sequência; cuja significação é sensivelmente condicionada pelo uso de uma banda sonora e pode interagir de variadas maneiras com o código linguístico escrito, por meio de legenda ou palavras : esse é o princípio criativo que delimita a categoria dos “fotofilmes de apropriação”. Para tirar conclusões mais aprofundadas acerca das consequências estéticas obtidas com o uso de tal procedimento é indispensável passar aos casos concretos.

## 2. Fotofilme e cinema de ensaio: a Margem Esquerda

Foi André Bazin (2003) o primeiro a denominar o cinema de Chris Marker como uma espécie de ensaio. Tal afirmação se deu em artigo publicado em 1958, sob impacto do filme *Lettre de Sibérie* (1957). Dez anos mais cedo, Alexandre Astruc publicara uma proposta aos cineastas de que fizessem um cinema mais livre do enredo e mais próximo da filosofia, da escrita livre, aquilo que ele chamou de *caméra-stylo* (câmera caneta). Nas palavras de Astruc, a conquista de uma *linguagem* significava a conquista de “uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu *pensamento*, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões, do mesmo modo como hoje se faz o *ensaio* ou o

---

<sup>9</sup> “Pós-produção: termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção de matérias-primas” (Bourriaud: 2009, 7).

*romance*” (Astruc: 1992, 84)<sup>10</sup>. Esse tipo de cinema reflexivo ganha corpo na França com a geração da “Margem Esquerda”, expressão cunhada por Richard Roud em 1962 para denominar o grupo de cineastas que se contrastavam com nomes consagrados da *Nouvelle Vague* por uma relação mais engajada com o cinema (Roud: 2009)<sup>11</sup>. O autor faz menção direta a Chris Marker (1921-2012), Alain Resnais (1922-2014) e Agnès Varda (1928-). A esse grupo ainda não cabia incluir Jean-Luc Godard (1930-), mas os desdobramentos de seu trabalho a partir do final da década de 1960 o aproximam bastante desses realizadores.

O que define o cinema da Margem Esquerda é a superação da dicotomia ficção-documentário, rumo a uma simbiose por meio do *ensaio*. Nesse contexto, o *comentário* ganha importância fundamental. Ele vai ser usado para transmitir um sentido aberto à imagens, por vezes também reflexivo e próximo da elucubração filosófica. Raymond Bellour ressaltou a presença recorrente do comentário em forma de carta no cinema de Marker<sup>12</sup>. Além de enviar o *testemunho* de um lugar *distante*, a carta se endereça ao espectador de forma honesta e abertamente subjetiva. Não se trata da pretensa “voz de Deus”, mas de uma voz clara e marcadamente humana, ao um só tempo *afetiva* e *reflexiva*.

Christa Blümlinger aponta para o fato de que o cinema de ensaio se assume sempre como expressão de uma *subjetividade*, “conserva os traços de um *eu* cuja consciência de si repousa no trabalho da escritura” (Blümlinger: 2004, 49-50). Nesse processo, a *memória* ganha relevância diante da história, recordações pessoais se sobrepõem a fatos, conferindo maior profundidade à construção dos significados. Outro aspecto, apontado por Bazin em seu artigo sobre Marker, é a *sinestesia*, um tipo de montagem horizontal que vai “da orelha ao olho” (Bazin: 2003, 44), criando uma disjunção entre os elementos sonoros e visuais. Nas palavras de Gilles Deleuze “é uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensorio-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável” (Deleuze: 2005, 303). No cinema de ensaio, os atos de fala não esclarecem as imagens – bem ao contrário, torna-as mais *densas*.

<sup>10</sup> Não é nossa proposta aqui fazer uma genealogia do cinema de ensaio, mas somente apontar algumas características que se revelam notadamente em filmes fotográficos realizados por cineastas ligados à Margem Esquerda. Para uma visão mais ampla e definitiva da questão, cf. livro de Timothy Corrigan (2011).

<sup>11</sup> Margem Esquerda, “*rive gauche*” em francês, indica a região de Paris na qual habitavam os integrantes do grupo, em contraste com os cineastas da *Nouvelle Vague*, que em geral moravam na “*rive droite*”. A palavra “esquerda”, é claro, também deve ser lida em sua conotação política. “A Margem Esquerda, como diz o ditado, é mais um *estado de espírito* que uma área geográfica. Ela implica um alto grau de *envolvimento* com a literatura e as artes plásticas. Implica em uma ternura com um tipo de vida boêmia e uma *impaciência com o conformismo* da Margem Direita” (Roud: 2009, 40)

<sup>12</sup> Argumento desenvolvido no artigo “Le Livre, Aller, Retour (apologie de Chris Marker)”, publicado originalmente em 1998 e depois incluído na coletânea “L’Entre-Images 2” (Bellour: 1999).

### 3. Chris Marker: fotografia como testemunho e profecia

O fotográfico já está presente no filme de Alain Resnais com comentários escritos por Chris Marker, *Les Statues Meurent Aussi* (1953). Ao tratar de um tema visual originalmente estático, caso das estátuas africanas filmadas, a obra cria um estranhamento para caracterizar os processos de pilhagem e de interpretação da cultura do colonizado pela ótica do colonizador. Alain Resnais volta a explorar os entrecruzamentos entre memória, fotografia e herança cultural em outros dois filmes documentais lançados em 1956. Em *Tout la Mémoire du Monde* (1956), que também tem comentários escritos por Chris Marker, a Biblioteca Nacional Francesa ganha ares monumentais e a circulação de documentos em seu interior é a força motriz do filme, que exhibe as entranhas dos processos e procedimentos relacionados às técnicas de arquivamento e disponibilização de livros e periódicos<sup>13</sup>. Aqui estamos longe da fotografia, mas no coração do cinema de ensaio. Já em *Nuit et Brouillard* (1956) a fotografia salta ao primeiro plano. O filme tece uma reflexão que parte dos arquivos de imagens emergidas do desmantelamento dos campos de concentração. O enredo remói um dilema: como olhar novamente nos olhos da humanidade depois de tamanha barbárie?

Em 1962, Chris Marker realiza *La Jetée* (1962), fotofilme lendário tanto pela complexidade de sua trama como pela originalidade de sua proposta estética. Ficção científica que exhibe o mundo após a eclosão de uma catastrófica Terceira Guerra Mundial, em seu enredo a fotografia funciona como signo de nostalgia, e a necessidade de se recuperar um passado perdido, soterrado. Quatro anos mais tarde, Marker realiza seu primeiro “fotofilme de apropriação”, dando vida ao arquivo de imagens que acumulara em trajetória de uma década como fotojornalista. *Si J'avais 4 Dromadaires* (1966) é construído em torno de uma conversa entre um fotógrafo amador e dois amigos, acerca de tal arquivo, mas não se quer autobiográfico. Marker não se reconhece como “fotojornalista” ou “repórter fotográfico”, mas como “fotógrafo amador”. A expressão carrega consigo a marca do prazer e da humildade. Para além disso, a construção do significado por meio do comentário se dá de maneira *dialógica*. Por vezes, são as reflexões pessoais dos interlocutores que vêm à tona, sobrepondo-se à conversa. O comentário é, assim, a um só tempo diálogo e monólogo, interação e reflexão. Seus interlocutores não se limitam a

---

<sup>13</sup> Em “A Arqueologia do Saber”, Michel Foucault entende o arquivo em sua dimensão política, que pode ser desdobrada a partir do filme de Alain Resnais. “O arquivo é a princípio a lei do que pode ser dito, o sistema que rege a aparição dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é também o que faz com que todas essas coisas ditas não se amontoem indefinidamente em uma massa amorfa, que não se inscrevam também em uma linearidade sem rupturas, e que não desapareçam ao sabor da acidentada externos” (Foucault: 2012, 177-178).

reforçar as conclusões avançadas. Atuam como contraponto crítico, por vezes se opondo, por vezes questionando ou criando bifurcações imprevistas. Uma imagem puxa a seguinte, seguindo um encadeamento sempre surpreendente.

*Si J'avais 4 Dromadaires* é realizado sob a marca de uma proposta utópica. O filme passa por diversos países, ressaltando proximidades e distanciamentos entre diferentes propostas sociais. Seu nome deriva de um poema de Apollinaire, cujos versos são apresentados na abertura: “*com seus quatro dromedários / Don Pedro d’Alfaroubeira / correu o mundo e o admirou / ele fez o que eu gostaria de fazer*”. A primeira parte, chamada de “O Castelo”, apresenta as desigualdades que preponderam nos modos de vida atuais. A segunda parte, intitulada “O Jardim”, se arrisca a projetar um futuro de emancipação. O filme é também uma elegia ao poder de registro da fotografia, demonstrando como sua objetividade imagética é permeada pela ação constante de subjetividades colocadas em cena. Fotografar é *ato*. Retratar é *cumplicidade*. O aparo fotográfico permite documentar, interpelar e interpretar, seu poder de padronização e racionalização se choca constantemente com o poder desestabilizador do olhar, ou de uma troca de olhares, resultado da inevitável e incontrolável *interação* entre o fotógrafo e os seres que fotografa. O comentário, em vez de fechar o significado das fotografias apresentadas, atua para contextualizá-las e para abrir seu potencial polissêmico<sup>14</sup>.

Ainda no conjunto da obra de Chris Marker, encontramos inventiva transposição de um arquivo fotográfico à tela do cinema no filme *Souvenir d’un Avenir* (2001). Realizado em parceria com Yannick Bellon, a obra se dedica à uma reapreciação do arquivo fotográfico de sua mãe, Denise Bellon. De saída, a empreitada revela seu aspecto *afetivo*. Mas as recordações não servirão a um propósito nostálgico. O título ambíguo, que se refere às memórias de um tempo futuro, permite antever a proposta do filme: realçar o aspecto *premonitório* das fotografias realizadas por Denise Bellon ao longo da década de 1930. Salta aos olhos, ainda que a um observador confortavelmente situado no futuro, o quanto as fotografias podem apontar para além do “isso foi” tão bem descrito e decantado por Roland Barthes. É preciso estar atentos aos sinais para entender seu lado *profético*.

*Souvenir d’un Avenir* opera sobre quatro estratos de compreensão da história. Em primeiro plano, há a história de vida da fotógrafa, a formação e o amadurecimento de seu olhar, sua trajetória profissional. A esse plano se sobrepõe a evolução técnica da fotografia, a consolidação das câmeras de pequeno formato dentre profissionais da imprensa, o

---

<sup>14</sup> Para uma análise em profundidade de *Si J’avais 4 Dromadaires*, cf. Elias (2014).

surgimento das revistas ilustradas e das primeiras agências de fotografia, caso da Alliance-Photo, da qual Bellon foi membro. Há ainda uma camada de entendimento acerca das vanguardas artísticas e sua atuação no entre-guerras, sobretudo o movimento surrealista, do qual Bellon fez parte. Por fim, há uma dimensão geopolítica que perpassa o filme, a alternativa comunista que se degenerava no estalinismo, a emergência de ditaduras totalitárias, a presença colonial da França no norte da África. Bellon é testemunha privilegiada desses fatos, ancorada em uma perspectiva francesa. O comentário tem o poder de interconectar o plano individual ao plano social, colocando em marcha a arqueologia de um pós-guerra que se transforma gradualmente no cenário de preparação para uma nova guerra, como indicam as palavras de André Breton acerca da exposição “Táxi Chuvoso”, de Salvador Dalí, realizada 1938, em Paris: “*este logo se revelou um evento por demais profético, por demais justificado em termos de escuridão, estranhamento e estupefeita sufocação*”.

Entre *Si J’Avais 4 Dromadaires* (1966) e *Souvenir d’un Avenir* (2001) decorreram 35 anos, ao longo dos quais a obra de Chris Marker se desenvolveu de forma fecunda, acompanhando as transformações políticas e sociais pela quais o mundo passou. A abordagem utópica do fotofilme realizado na década de 1960, eivado de proposições revolucionárias, transfigurou-se para uma visão abertamente distópica no fotofilme realizado em 2001. A história da segunda metade do século XX é tida como *história das máscaras*, quando a prosperidade retornaria aos países europeus, agora destituída de qualquer viés emancipatório. Esse futuro não está descrito em *Souvenir d’un Avenir*, mas está *implícito*, lê-se a todo momento nas entrelinhas de um texto repleto de potentes insinuações. E a fotografia é uma vez mais interpretada de maneira polissêmica e polifônica, entre o olhar individual da fotógrafa e a projeção de sua obra em um contexto histórico e estético determinado.

#### **4. Agnès Varda: a fotografia moldada pela memória**

Realizadora original e bastante próxima de Chris Marker, tal como ele, Agnès Varda iniciou sua trajetória como fotógrafa. Sua passagem ao cinema se deu com *La Pointe Courte* (1955), rodado em uma vila de pescadores do sul da França e montado por Alain Resnais. Em 1963, de retorno de uma viagem à Cuba, a convite do Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC)<sup>15</sup>, ela realiza o primeiro dos três filmes que

---

<sup>15</sup> Antes de Agnès Varda, Joris Ivens, Chris Marker e Armand Gatti já haviam visitado Cuba a convite do ICAIC para fazer filmes sobre a Revolução Cubana, ao longo dos anos de 1961 e 1962 (Dreyer: 2009, 250).



reuniria sob o nome de “Cinevardafoto”<sup>16</sup>. Média-metragem com cerca de 30 minutos, *Salut les Cubains* (1963) foi montado logo após uma exposição das fotografias de Varda em Paris, no contexto das comemorações do quarto aniversário da Revolução Cubana. O fotofilme se anuncia como *transbordamento* da exposição para o formato audiovisual<sup>17</sup>.

Sylvain Dreyer classifica *Salut les Cubains* como um “*filme testemunho*” (Dreyer: 2009, 27). Uma das características marcantes desse tipo de produção, segundo a autora, é o entrelaçamento de uma dimensão política com uma dimensão pessoal. O testemunho é *tomada de partido*, pressupõe uma *postura* perante os fatos. Mas é também da ordem das vivências pessoais, nasce de um ponto de vista claramente subjetivo e parcial. Duas vozes atuam em *Salut les Cubains*, narradas pela própria realizadora e pelo ator Michel Piccoli. Não se trata, no entanto, de um diálogo, já que as vozes não atuam por contraponto, mas por complementação. A narração tem o intuito de apresentar ao público francês e europeu, de forma mais ampla, os resultados da revolução e sua excepcionalidade. Varda vai buscar o sentido da revolução no povo cubano, não apenas nos artistas e na intelectualidade, nos líderes políticos, como também nos anônimos das ruas de Havana e das fazendas comunais.

O fotofilme procede uma série de saudações a pessoas, mas não apenas. As saudações se expandem a características mais amplas da cultura cubana: o ritmo, a mestiçagem, a sensualidade de suas mulheres, a coragem de seus homens. A narração se dá por saltos e associação de ideias, não fechando-se em um didatismo esquemático. Agnès Varda lança mão de sequências de imagens de uma mesma cena, fazendo uso de alternâncias e repetições. É o caso da sequência em que mostra a performance do cantor Benny Moré, em que os saltos entre as fotografias acabam por conferir um ritmo extremamente dinâmico à dança, com maior impacto do que se a cena tivesse sido filmada de maneira convencional. Esse é um dos aspectos formais mais interessantes do filme, principalmente quando se atenta para a banda sonora. A musicalidade cubana perpassa toda a obra, funcionando como fio condutor. Nesse contexto, as sequências animadas ganham pertinência ainda maior. A realizadora resume de forma apaixonada o contato que teve com Cuba e a sensualidade que permeia o filme.

“Eis uma outra forma de *avivar a fotografia*, desta vez através da música e com as fotografias feitas em Cuba. Esses chá-chá-chás, esses *danzon*, esses *guaganco* ritmaram para mim a descoberta do socialismo à cubana. Resultaram num filme de animação, didático e dançante. São essas fotos que testemunham o entusiasmo dos anos 60 com Cuba e em Cuba” (Varda: 2006, 55).

<sup>16</sup> Trata-se de *Salut les Cubains* (1963), *Ulysse* (1982) e *Ydessa, les Ours et etc.* (2004), cf. Varda (2006, 55).

<sup>17</sup> O ensaio sobre Cuba de Agnès Varda foi objeto de nova exposição no Centro Georges Pompidou, em Paris, entre 11 de novembro de 2015 e 1º de fevereiro de 2016, que contou com a publicação de um catálogo (Varda: 2015).

Em 1982, Agnès Varda voltaria aos seus arquivos fotográficos, dessa vez para construir um filme a partir de uma imagem única. Obra “cinescrita”<sup>18</sup>, o que nos remete à relação entre cinema de ensaio e a escritura, *Ulysse* parte de uma imagem curiosa, realizada em 1954. Em uma praia de pedras, um homem nu olha para a linha do horizonte, em direção ao mar. Próximo a ele, uma criança, também nua, encontra-se sentada no chão, olhando em direção à câmera. No primeiro plano, uma cabra jaz morta, sem motivo aparente. A trama envereda pela busca dos personagens envolvidos na fotografia. Suas recordações propiciam uma *atualização* da imagem por meio da palavra. A superfície da fotografia vai sendo pouco a pouco preenchida pela memória e vai revelando as tramas humanas por trás daquilo que exhibe. O relato supera o esquecimento e busca preencher o longo *espaço de tempo* que separa a fotografia da realização do filme. Na segunda parte da obra, Varda vai em busca de informações factuais acerca do que ocorria em 1954, momento em que contrapõe a memória de uma imagem à história documentada de seu entorno.

O filme termina com o retorno à imagem primordial. Ela poderia ter sido feita domingo passado ou ontem, por Varda ou qualquer outra pessoa. “*Aqui está a imagem e isso é tudo. Você pode ver o que quiser nela. A imagem é isso e todo o resto*”, afirma a cineasta, tocando o *paradoxo* mais profundo do realismo fotográfico. Uma fotografia é nítida em seus contornos, é realista no que mostra. Mas o que ela mostra é apenas o ponto de partida. A fotografia é muda. Seu significado depende de como ela é descrita, de como os personagens que estiveram envolvidos em sua realização a *interpretam*, de todo o tempo que passou entre sua tomada e sua retomada.

Resta mencionar outras duas experiências de Agnès Varda no campo dos fotofilmes de apropriação. A partir de sua experiência rodando *Ulysse*, Varda percebe que uma mesma fotografia pode gerar as mais diversas interpretações, por vezes muito distintas entre si. Com tal reflexão em mente, ela realiza entre 1983 e 1990 uma série para a rede de TV francesa FR3 intitulada *Une Minute pour une Image*. Após apresentar fotografias selecionadas em intervalos comerciais, ela solicita aos telespectadores que enviem suas interpretações. Depois de recolher os depoimentos, Varda realiza filmes de um minuto nos quais combina a exibição da imagem com um texto narrado por alguém convidado. Tal movimento permite conectar a fotografia a um poder imaginário, que nasce do

---

<sup>18</sup> É assim que a realizadora apresenta o filme nos créditos iniciais, como uma obra “*cinécrit*”, fusão das palavras em francês “*cinéma*” e “*écrit*”. O termo é referência direta ao cinema de ensaio ou de escritura. “Todo o filme *Ulysse*, que fiz em 1982, é um olhar sobre uma fotografia que eu havia tirado em 1954. Um olhar, ou olhares, questões, delírios e pensamentos” (Varda: 2006, 55). A passagem revela o filme de ensaio como um tipo de cinema que *se pensa*, que *se escreve* e é composto por entrecruzamento de olhares.

entrecruzamento de subjetividades<sup>19</sup>. A fotografia se transforma pela imaginação dos espectadores. Por sua vez, o média-metragem *Ydessa, les Ours et etc.* (2004) é o registro da estranha obsessão de uma artista, que coleciona fotografias nas quais aparecem ursos de pelúcia. Viajamos pelas mais inusitadas conexões, que acabam por revelar o quanto tal obstinação aparentemente pueril está relacionada a um trauma de origem, de dimensões ao mesmo tempo pessoais e humanas: o trauma do Holocausto.

### 5. Godard: a fotografia questionada pelo cinema

No final da década de 1960 a obra de Jean-Luc Godard sofre uma inflexão e passa a se concentrar em questões políticas. Ele se aproxima bastante das propostas do grupo Margem Esquerda, rumo a um cinema engajado. O primeiro passo nesse sentido parece ter sido dado ao juntar-se no projeto coletivo liderado por Chris Marker, que resultou no filme *Loin du Vietnam* (1967)<sup>20</sup>. O longa-metragem tinha por intuito protestar contra a Guerra do Vietnã, tendo em vista a alienação do público francês frente à questão. No ano seguinte, o rastilho de pólvora estirado ao longo da década de 1960 pelas ideias revolucionárias da esquerda francesa iria entrar em combustão, fazendo estourar as manifestações de maio de 1968. É nesse contexto que Marker e Godard, juntamente com diversos outros cineastas, tais como Alain Resnais e Philippe Garrel, desenvolveram a série chamada de *Cinétracts*. Cada episódio era rodado com um rolo de filme de 8mm com duração de 2 minutos e 50 segundos e destituído de banda sonora. A edição era feita no próprio ato de rodar o filme. As produções resultantes não eram assinadas, embora seja possível detectar os estilos pessoais em alguns casos. As imagens fotográficas são majoritárias. Além do ritmo dado pelos movimentos de câmera e as passagens entre fotografias, a escrita também intervém constantemente, seja para problematizar ou para conduzir a leitura.

O uso de fotografias para a criação de filmes políticos contra-hegemônicos pode ser visto não apenas como expediente formal, mas também como resultado de restrições de ordem material. Produzidos fora do mercado e mesmo *contra* a lógica de mercado, tais filmes em geral carecem de meios de financiamento. São produções que adotam tática de guerrilha, buscando o maior impacto possível com o menor dispêndio financeiro. Nesse contexto, a apropriação se revela um ato *subversivo*, pois ao mesmo tempo em que ignora a propriedade jurídica das imagens apropriadas age contra a cultura estabelecida. Esse tipo de

<sup>19</sup> A série *Une Minute pur une Image* gerou um total de 170 filmes, dos quais 14 foram selecionados por Agnès Varda para figurar no DVD “Varda Tous Courts”, lançado em 2007.

<sup>20</sup> Além de Godard, aderiram ao projeto de Marker outros cinco cineastas de vanguarda: Alain Resnais, Agnès Varda, Claude Lelouch, Joris Ivens e William Klein.

atitude foi fomentada por cineastas militantes ao longo da década de 1960, como o cubano Santiago Álvarez, que fez uso constante de apropriação de fotografias e outros tipos de imagens para a construção de seus filmes, alguns deles alinhados com a luta dos negros por direitos civis nos Estados Unidos, como *Now* (1965) e *LBJ* (1968).

Ainda em 1968, Godard se associou a Jean-Pierre Gorin para criar o Grupo Dziga Vertov<sup>21</sup>, cuja proposta era desenvolver um novo tipo de cinema sintonizado com ideais revolucionários. Segundo Godard, tratava-se de superar os filmes políticos ou politizados criados pela esquerda em moldes paternalistas rumo a uma forma de filmar politicamente<sup>22</sup>. O próprio processo de produção dos filmes deveria ser repensado, tomando as cooperativas de trabalhadores como modelo. A principal referência para o grupo, além do cineasta russo que lhe emprestava o nome, era o poeta e dramaturgo alemão Bertold Brecht. Em suas peças e óperas, Brecht desenvolveu uma técnica de separação radical entre texto e imagem. O *choque* entre essas duas instâncias é o que permitiria engendrar um espectador *ativo*, que não fosse absorvido pelo ilusionismo acrítico (Bordwell, Thompson: 1992, 437).

O ambiente de contestação em que se formou o Grupo Dziga Vertov ajuda a entender a gênese do fotofilme de apropriação criado por Godard e Gorin, chamado de *Letter to Jane* (1972). A obra opera a desconstrução semiológica de uma foto da atriz Jane Fonda em visita ao Vietnã do Norte, como iniciativa militante em nome da paz. Fonda havia estrelado naquele mesmo ano o longa *Tout Va Bien*, de Godard e Gorin. Diversamente de documentários tradicionais, em que a voz *over* funciona como franqueadora da verdade factual, em *Letter to Jane* a narração atua de forma dialética, desdobrando questionamentos que aos poucos vão desnudando as estruturas ideológicas por trás da fotografia analisada e do contexto em que foi publicada, o que Susan Sontag chamaria de “contralegenda” (Sontag: 2006, 124)<sup>23</sup>. Para definir sua intervenção, os

<sup>21</sup> Dziga Vertov era um nome pouco conhecido na França à época, sobretudo se comparado a S. M. Eisenstein. Seu nome foi escolhido pelo grupo por sua atividade como cineasta militante durante a Revolução Russa. Godard justificou a escolha da seguinte forma. “Vertov – mais explicitamente que Eisenstein – estava disposto a dissolver sua individualidade nas forças da revolução” (In Brody: 2008, 351).

<sup>22</sup> Godard publicou o texto-manifesto “O que Deve Ser Feito?” em janeiro de 1970, no qual resume alguns pontos do cinema combativo encampado pelo Grupo Dziga Vertov. Dividido em itens, o texto traz como primeiras mensagens: “1. Devemos fazer filmes políticos. 2. Devemos fazer filmes politicamente. 3. 1 e 2 são antagonistas entre si e pertencem a duas concepções de mundo opostas” (Godard: 1970). O manifesto bem como os filmes produzidos pelo grupo têm como cerne estrutural a dialética hegeliana relida sob o ponto de vista do materialismo histórico de Karl Marx.

<sup>23</sup> “*Uma Carta para Jane* (1972) redonda em uma espécie de contralegenda para uma foto – uma crítica mordaz a uma foto de Jane Fonda, tirada durante uma visita ao Vietnã do Norte. (O filme é também uma lição exemplar de como ler qualquer foto, como decifrar a natureza não inocente do enquadramento, do ângulo, do foco de uma foto). O que a foto significou – ela mostra Fonda escutando com uma expressão de tristeza e compaixão, enquanto um vietnamita anônimo relata os estragos causados pelo bombardeio norte-americano – quando publicada na revista ilustrada francesa ‘L’Express’ invertia, em certos aspectos, o sentido que tinha para os norte-vietnamitas que a divulgavam. Porém, ainda mais decisivo do que o modo como a foto foi alterada por seu novo contexto é o modo como seu valor de uso revolucionário para os norte-vietnamitas foi sabotado por aquilo que ‘L’Express ofereceu a título de legenda” (Sontag: 2006, 124).

diretores recordam uma frase que Dziga Vertov teria dito a Lenin: “*a verdade é simples, mas não é simples dizer a verdade*”. Jane Fonda não é tratada por seus traços individuais, mais por tudo aquilo que ela encarna: o *star system* de Hollywood.

No campo de batalha de uma guerra propriamente dita, Jean-Luc Godard voltou à carga em 1993, com um novo fotofilme de apropriação. Em *Je Vous Salue Sarajevo* (1993) fez uso do mesmo expediente para apontar horrores da Guerra da Bósnia. Ao contrário de *Letter to Jane*, que se desdobra ao longo 50 minutos e acaba lançando mão de diversas outras fotografias além da principal, *Je Vous Salue Sarajevo* é um curta-metragem de apenas dois minutos, cujo poder encontra-se na brevidade. Entre os dois verifica-se uma inflexão na obra de Godard. A partir da experiência vivida no Grupo Dziga Vertov, ele passa a usar a banda sonora de maneira cada vez mais complexa e inovadora. Além disso, compreende que fazer filmes no interior da estrutura do cinema comercial levantava ao ato criativo e às suas implicações políticas problemas de ordem estrutural. Para superar a contradição, Godard tornou-se, cada vez mais, independente, abraçando com entusiasmo a tecnologia nascente do vídeo, como maneira de apoderar-se dos meios de produção e de toda a cadeia produtiva cinematográfica, desde a filmagem até a distribuição<sup>24</sup>.

As primeiras experiências de Godard com o vídeo se desenvolveram a partir de 1974, em parceria com Anne-Marie Miéville, com quem criou sua própria produtora e distribuidora, a “Sonimage” (referência direta à dupla dimensão do audiovisual). O casal se mudou para Grenoble em 1974 e, três anos depois, para Rolle, na Suíça, em um movimento que Godard chamaria de “auto-expatriação” (In Brody: 2008, 374). O vídeo representou a conquista de uma forma de *escritura*, ampliando formidavelmente as possibilidades de fusão de imagens de naturezas distintas com palavras escritas sobre a tela. Além disso, permitiu despertar a dimensão fotográfica do cinema, como ressalta Philippe Dubois:

“Decompor para reencontrar a força do ver, para transformar de novo o ato de olhar num acontecimento, para ver se ainda podemos construir o sentido com as imagens. Daí o papel essencial desempenhado nesses filmes pela fotografia, enquanto *imagem congelada*, como *átomo do cinema* (...). A ‘lição’ é clara: quando o fixamos e nos demoramos em olhá-lo, o cinema é uma questão de fotos. E para ver isto é preciso *passar pelo vídeo*. O vídeo como instrumento de análise do cinema, como aquilo que *faz surgir o fotográfico que o funda*.” (Dubois: 2004, 297).

---

<sup>24</sup> “Godard passou então a repensar o sistema de produção, distribuição e consumo de filmes desde um ponto de vista materialista; ele se tornaria um produtor, no sentido marxista da palavra e não no sentido de Hollywood: ele viria a se tornar o proprietário de seus próprios meios de produção, aplicando sua própria mão de obra no trato com essas ferramentas. Ele voltou-se à nova tecnologia do vídeo, visando trazer a cadeia de produção do cinema inteiramente para dentro de sua casa.” (Brody: 2008, 362-363).

Se o refreamento extremo do cinema o conduz à fotografia, que quebra com o ilusionismo e funda o espectador ativo, um outro procedimento também se mostra válido: *a transposição da fotografia para o cinema* e sua *decomposição* no interior da narrativa cinematográfica, por meio, ainda, do vídeo. É assim que Godard procede em *Je Vous Salue Sarajevo*. O filme coloca em contraste a regra e a exceção, a cultura e a arte. Se a cultura gera produtos a serem consumidos acriticamente, a arte permite colocar em questão a cultura, por meio de sua crítica. A guerra está no campo da cultura, ela faz parte da regra, enquanto a arte representa a possibilidade de seu questionamento, a exceção. A imagem apresentada, uma fotografia de guerra de Ron Haviv que mostra civis rendidos por militares durante um cerco a Sarajevo, vai sendo revelada aos poucos, mas a curta duração do filme causa o choque de uma descoberta desconcertante. Godard milita abertamente contra a inação da intelectualidade europeia em relação à guerra que se desenrola em seu quintal.

Diversamente de outras produções da mesma década, o curta não tem a verborragia e nem o excesso de citações que caracteriza Godard a partir de *História(s) do Cinema*. O uso de caracteres na tela se limita ao início e ao final do fotofilme. A narração é feita somente por uma voz, do próprio realizador. As citações recolhidas em livros de autores que viveram e denunciaram os horrores das duas Guerras Mundiais, Georges Bernanos e Louis Aragon, atuam como forma de *ressignificação* de uma imagem recolhida da imprensa, que carrega consigo a textura de origem. Com sua tese sobre a excepcionalidade da arte, Godard define a criação artística como libelo contra a banalidade do mal. Desta vez, Hollywood está pressuposta, como regra geral que *legitima* a guerra.

### Referências bibliográficas

- ASTRUC, Alexandre. *Du Stylo à la Caméra... et de la Caméra au Stylo: écrits (1942-1984)*. Paris: L'Archipel, 1992.
- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. Bazin on Marker. In: *Film Comment 39, No.4* (julho/agosto). Nova York: 2003.
- BELLOUR, Raymond. *La Querelle des Dispositifs*. Paris: P.O.L, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Entre-Images 2. Mots, images*. Paris: P.O.L, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BERNADET, Jean-Claude. A Subjetividade e as Imagens Alheias: ressignificação. In: BARTUCCI, Giovana. *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000.
- BLÜMLINGER, Christa. Lire entre les Images. In LIANDRAT-GRIGUES, S., GAGNEBIN, M. *L'Essai et le Cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Valon, 2004.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. Nova York: McGraw-Hill, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRODY, Richard. *Everything Is Cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. Nova York: Metropolitan Books, 2008.
- BURGIN, Victor. *The Remembered Film*. Londres: Reaktion Books, 2004.
- CORRIGAN, Thimoty. *The Essay Film: from Montaigne after Marker*. Nova York: Oxford University Press, 2011.
- DEBORD, Guy. *Guy Debord: the complete cinematic Works*. Oakland: AK Press, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
- DREYER, Sylvain. *Salut les Cubains, une poétique du témoignage*. In: FIANT, A., HAMERY, R., THOUVENEL, É. *Agnès Varda: le cinéma e au-delà*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vidéo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- ELIAS, Érico. *Fotofilmes Brasileiros*. São Paulo: Sesc e Kinoforum, 2015.
- \_\_\_\_\_. Ensaiismo e utopia em um fotofilme de Chris Marker. In *Studium 36, julho 2014*. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/9/>.
- FOSTER, Hal. An Archival Impulse. In: *October, Vol. 110 (Autumn, 2004)*, pp. 3-22. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archeologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 2012.
- GODARD, Jean-Luc. What Is to Be Done?. In: *Afterimage, v.1*. Nova York: 1970.
- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990.
- LEYDA, Jay. *Films Beget Films*. Nova York: Hill and Wang, 1964.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. 2001. Disponível em <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>.
- NAVAS, Eduardo. Basel: *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Ambra Verlag, 2012.
- ROUD, Richard. A Margem Esquerda [1962]. In: *Chris Marker Bricoleur Multimídia*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.
- VARDA, Agnès. *Varda / Cuba*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2015.
- \_\_\_\_\_. *O Movimento Perpétuo do Olhar - retrospectiva*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.