

REFLEXÕES SOBRE FOTOGRAFIA E VIAGEM NOS FILMES DOCUMENTÁRIOS DE AGNÈS VARDA

Cleilson Queiroz Lopes¹

RESUMO

O presente artigo pretende analisar a relação entre viagem e fotografia a partir dos filmes documentários da cineasta Agnès Varda. As viagens e fotografias são imprescindíveis para que a autora trabalhe temas como memória e luto nos seus documentários. Neste sentido e em diálogo com os autores Roland Barthes, Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Caren Kaplan, debato outros tópicos filosóficos ainda não discutidos acerca do trabalho da cineasta. Opto por aspectos do método cartográfico a partir da pesquisadora Suely Rolnik como metodologia possível. O artigo reflete sobre os sistemas de representação e a elaboração narrativa dos filmes a partir de uma tríade formada entre fotografia, cinema documentário e viagem.

Palavras-chave: Fotografia; Viagem; Documentário; Agnès Varda.

REFLEXIONES SOBRE LA FOTOGRAFÍA Y LOS VIAJES EN EL DOCUMENTAL DE AGNÈS VARDA

RESUMEN

Este artículo se propone analizar la relación entre viaje y fotografía a partir de los documentales de la cineasta Agnès Varda. Los viajes y las fotografías son fundamentales para que la autora trabaje temas como la memoria y el duelo en sus documentales. En este sentido y en diálogo con los autores Roland Barthes, Gaston Bachelard, Walter Benjamin y Caren Kaplan, discuto otros temas filosóficos aún no discutidos sobre la obra del cineasta. Opto por aspectos del método cartográfico basado en la investigadora Suely Rolnik como posible metodología. El artículo reflexiona sobre los sistemas de representación y elaboración narrativa de las películas a partir de una tríada formada entre fotografía, cine documental y viajes.

Palabras clave: Fotografía; Viajar; Documental; Agnès Varda

¹ Experiência na área de Artes. Trabalho com teatro desde 2008, quando entrei na Cia Ortaet de Teatro e no Grupo de atores do SESC, no Estado do Ceará. No ano de 2011 iniciei a Universidade Regional do Cariri - URCA, no Curso de Licenciatura em Teatro, onde produzi o monólogo denominado É o que fica, partindo-se de um processo do Ator- encenador - Dramaturgo, onde obtive resultados significativos em festivais de Fortaleza. <http://lattes.cnpq.br/9953811932636474>

É no ato de viajar, sempre presente de diferentes formas nos filmes documentários de Agnès Varda², que se encontram problemáticas ainda não refletidas. São algumas delas: a pulsão pela viagem, as motivações para que ocorra o início do percurso e as relações que podem ser traçadas a partir das fotografias como disparadoras de viagens possíveis.

O artigo intitulado *Reflexões sobre fotografia e viagem nos filmes documentários de Agnès Varda* deseja uma identificação e reflexão sobre os tipos de viagem e fotografia presentes em três filmes documentários da cineasta. Parte-se do princípio de que fotografias e viagens estão intimamente relacionadas nos seus filmes, elaborando combinações distintas e complexas.

É possível perceber um crescente interesse na relação entre as fotografias e o estatuto autobiográfico e documental nos filmes de Agnès Varda. Sem querer me distanciar deste movimento de pesquisa, meu desejo é o de somar um ponto, que para mim se torna também um conceito-chave. Ele está presente na maior parte dos filmes documentários da cineasta: a viagem.

Acredito que este termo pode somar-se às pesquisas atuais, possibilitando novas análises, interpretações e combinações na contemporaneidade. Ele consegue apontar caminhos, por vezes criando pontos de fuga e escapatória, mas também de enlace e síntese.

Para tal análise me aproximo de aspectos da metodologia cartográfica, percebendo que fotografias, paisagens e pessoas estão em transformação contínua, baseando-me em teóricos como Suely Rolnik (1989). A cartografia neste trabalho aponta possibilidades sensíveis de uma escrita disparada a partir da relação entre fotografia e viagem.

Alguns pesquisadores têm se dedicado na relação entre os filmes documentários de Agnès Varda com as fotografias e o seu estatuto de real. Tainah Negreiros (2016), em seu artigo intitulado *Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda*, reflete sobre fotografia e filme documentário, pontuando a formação de Agnès Varda em fotografia como sendo de grande relevância para a sua elaboração audiovisual e que, mesmo seguindo na carreira de cineasta, o vínculo com as fotografias continua presente e pulsante nos seus filmes (NEGREIROS, 2016). Sobre as fotografias de Agnès Varda, a autora continua: “Ela esteve e está presente no seu cinema para além da preocupação de enquadramento, mas também como objeto de cena de importância narrativa” (NEGREIROS, 2016, p. 2).

O curta-metragem *Ulysse*³ (1982) surge a partir de uma fotografia que Agnès Varda guardou na porta do seu armário durante vinte e oito anos e tem como temática as memórias evocadas a partir da foto. No entanto, para além das memórias, existe uma força que pulsa na fotografia e que a faz desejar. Neste desejo a diretora se move, a fotografia aponta e a direção a faz viajar para realizar os seus filmes.

Negreiros (2016) afirma que aquilo que foi fotografado desapareceu irremediavelmente. Tendo em vista que a fotografia de Agnès Varda aponta para o que desapareceu, a foto estaria gerando não somente uma viagem, mas uma deriva⁴. Os locais para encontrar as duas pessoas da fotografia disparadora são concretos, mas o que se dará a partir desta viagem - entrevistas e fotografias para a montagem do filme - é incerto, sendo necessária abertura e sensibilidade da cineasta.

2 Cineasta, documentarista, fotógrafa e professora belga radicada na França, nascida no ano de 1928. Referência importante no cinema moderno francês.

3 Optei por usar o nome original do filme e não a tradução feita por Negreiros.

4 Discuto as temáticas viagem e deriva a partir do projeto pessoal *Odisseia 116*, debatendo sobre paisagens e fotografias a partir de um artigo também de minha autoria publicado na Revista Conceição e intitulado *Reflexões sobre paisagens e fotografias da Odisseia 116* (LOPES, 2021). Mais recentemente publiquei um artigo na Revista Urdimento, intitulado *Aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3* (LOPES, 2021), traçando uma cartografia entre as duas peças.

No filme *Ulysse*, Agnès Varda se utiliza de fotografias para entrevistar e incentivar a memória de Fouli Elia, o homem nu, e *Ulysse*, o menino sentado, ambos presentes na foto em preto e branco que aparece no início do filme. A cabra morta na fotografia e última presença no documentário, é literalmente a impossibilidade de retorno. Ela não estará mais lá para ser vista ou fotografada e transforma-se, então, numa espécie de via para que a cineasta acesse a *Odisseia* homérica. A cabra morta como uma proteção para Ulysses jovem e adulto. Nas palavras de Agnès Varda: “Ulysses dos mil truques, que tirou seus homens da guarda de ciclope escondido debaixo da lã de carneiros e cabras. Ulysses sempre vai...” (*Ulysse*, 1982).

É muito bela esta passagem em que Agnès Varda constrói uma narrativa poética influenciada por uma das primeiras grandes viagens narradas do ocidente, que é a *Odisseia* homérica, ao passo em que concomitantemente está analisando uma fotografia.

Para Negreiros (2016, p. 13), “A empreitada de promover um encontro com aqueles que fizeram parte da fotografia faz com que Agnès Varda componha também um encontro entre a experiência pessoal de registro do passado e as linhas da história.” Viajar para Agnès Varda é também revisitar e reatualizar o passado a partir do presente. Concordando com Negreiros, a pesquisadora Ana Paula Silva Oliveira (2018), em seu artigo “Memória, cinema e fotografia: reflexões sobre o filme *Ulysse*, de Agnès Varda”, evidencia a relação entre memória e documentário no filme, percebendo a memória como um espaço de batalhas que se forma entre as lembranças. Estas memórias, reelaboradas e atualizadas a partir do presente, são materiais que não somente ajudam a definir a estética de Agnès Varda, mas a impulsionam a realizar suas viagens.

Em *A poética do espaço*, o filósofo francês Gaston Bachelard (1993) reflete a casa - estrutura física e simbólica - como espaço de memórias, construções e elaborações no presente. Este mesmo espaço seria para Agnès Varda a sua coleção de fotografias?

Negreiros (2016) diz que a fotografia nos filmes de Varda serve para conectar tempos. Oliveira (2018), por sua vez, concorda acrescentando que: “No filme *Ulysse* (1982), Varda instiga o espectador a ouvir o que uma fotografia que ficou vinte e oito anos pregada na porta do armário embutido do seu ateliê tem a dizer” (p. 62). Talvez a resposta tenha início a partir daqui e a fotografia possa ser disparadora de possíveis trajetos simbólicos e literais.

De acordo com a referida autora, “Ao virar e revirar uma fotografia antiga, Varda traça um percurso em busca dos personagens e de suas lembranças a respeito da foto” (OLIVEIRA, 2018, p. 66). Este percurso é também o desejo de viajar que se dá a partir de uma fotografia, que neste caso deixa de ser apenas uma lembrança melancólica ou nostálgica para ser reavivada em potência nas suas viagens e filmes.

Um segundo filme interessante de ser analisado aqui, chama-se *As praias de Agnès* (2008), longa documentário no qual a cineasta busca, assim como em *Ulysse*, a relação com a praia. A pesquisadora e professora Rosa Maria Bueno Fischer, no artigo intitulado “Cine-Autobiografia em Agnès Varda: a potência de fragmentos desordenados de memória” (2012) pontua a relação da cineasta com o tempo, no revisitar do passado a partir do olhar do presente, assim como Negreiros (2016) e Oliveira (2018) fazem ao analisar *Ulysse*. A autora explora a justaposição de temporalidades a partir da narrativa de si. Sobre o filme, Fischer descreve:

Trata-se de um documentário autobiográfico, em que o espectador interessado encontrará uma verdadeira aula de como narrar a si mesmo, no sentido genuíno de uma ética; ou seja, trata-se de uma narrativa audiovisual criada com o pressuposto de que fazer uma autobiografia ultrapassa em muito a exposição de fatos alinhados no tempo cronológico

linear e selecionados a partir do tom que marca a lógica dos “melhores momentos”. (FISCHER, 2012, p. 141)

Este reconhecimento está na forma como a cineasta realiza e edita as entrevistas nos seus filmes documentários, não buscando linearidade, mas fazendo com que a entrevista seja aberta, sujeita a interferências, recortes e composições das mais diversas.

É oportuno observar também que Agnès Varda costuma fotografar os entrevistados nos seus filmes. Estas fotografias são expostas com comentários ou em silêncio, como se a cineasta assumisse a irrepetibilidade das composições, o caráter único de uma entrevista em viagem e a individualidade de um encontro.

Os dois documentários em questão: *As Praias de Agnès* e *Ulysse*, são filmes com muitos deslocamentos, sempre com citações de viagens. Reconhecer um pouco do outro em si mesmo, talvez seja um dos principais motivadores da cineasta. Uma empatia extrema está presente nos seus documentários. Em *Ulysse*, é a fotografia do menino nu, do homem nu e da cabra morta na praia que a faz viajar. Em *As praias de Agnès*, são as fotografias da infância praticamente enterradas na areia da praia, como se quisessem parar o tempo, como se apontassem o fato de que a fotografia sempre será o traço da morte de um instante. Nos dois filmes, as fotografias indicam a viagem e direcionam o trajeto. A foto como justaposição entre presente e passado, é também a foto que busca e faz viajar.

Esta foto que induz a viagem, por vezes busca destinos que ligam a cineasta diretamente com o luto. Em *As Praias de Agnès*, visitar a sua casa de infância e lembrar a morte de sua mãe não é agradável. Neste sentido, a foto que aponta para uma viagem, também se estabelece como o retorno do luto. No livro *A Câmera Clara*, Roland Barthes (2015), a partir de uma foto da sua mãe de quando ela era criança, comenta:

Numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte da minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava ‘reencontrá-la’, não esperava nada... essas fotos que eu tinha dela, eu não podia dizer que gostava: não me punha a contemplá-las, não mergulhava nelas. Eu as percorria, mas nenhuma me parecia verdadeiramente ‘boa’. (BARTHES, 2015, p. 57)

Reencontrar é também perceber de novo. Há na fala de Barthes, assim como no filme *As praias de Agnès*, a aproximação entre algumas forças. O luto, a curiosidade, a motivação, a movimentação quando o olho percorre a imagem em detalhes e por último o impulso que faz viajar, escrever ou mesmo gravar um filme. Para Barthes, a crise disparada com a morte da sua mãe se torna um motivo para escrever. Para Agnès Varda, fotografar, viajar e filmar se estabelece como a forma de lidar com seus lutos.

A idade de Agnès Varda é um dos motivos que justificam e impulsionam o terceiro filme que analisarei: *Os catadores e eu* (2000)⁵. Este documentário ocorre em viagens no interior da Europa, principalmente na França. É um filme em que a diretora faz uma autocrítica severa, quando tenta refletir sobre o seu lugar no mundo de consumo.

O filme tem início a partir de fotografias e filmagens da sua mão enrugada. O roteiro estabelece relação direta com a velhice e o fato de a cineasta se sentir fora dos padrões impostos pelo capitalismo. Começa então uma viagem de carro para entrevistar os respigadores, pessoas que coletam os alimentos fora do padrão (por estarem maduros demais, grandes ou pequenos para venda) e por isto seriam descartados.

5 O título original do filme é *Les glaneurs et la glaneuse*. A tradução em Portugal optou por: *Os Respigadores e a Respigadora*.

Os respigadores são vistos como aproveitadores, pois ficam à margem do sistema de consumo, negando-o. Foram empurrados para as periferias porque encontram na respiga a garantia de sua sobrevivência.

Respigar era também uma prática da cineasta quando criança, então a revisitação de espaços e memórias é também uma marca neste filme, assim como nos dois primeiros. A diretora consegue expandir o conceito de respigar dentro do filme, entrevistando pintores e artistas plásticos como Louis Pons, artista que trabalha com material descartado.

Agnès Varda está atenta à funcionalidade dos objetos e das coisas, encontrando na velhice o reflexo de seus demônios. Ao olhar a sua câmera antiga, ao fotografar a sua pele enrugada, não se reconhece ou se encaixa na sociedade contemporânea. Neste sentido, viaja enquanto continua percorrendo a sua própria mão com a câmera, fotografando também carros e paisagens por uma Europa rural.

Pode-se observar que há uma justaposição de linguagens: cinema, fotografia, pintura, escultura e poesia. A sua montagem funciona como sobreposição de expressões. A câmera filma a fotografia da pintura de um quadro enquanto uma poesia é dita. Exemplos como este acontecem em momentos pontuais do filme *Os respigadores e a respigadora*.

Mapeando o trabalho de respiga, a documentarista brinca entre telas e paisagens. Pousa com quadros de espaços respigados. Reelabora as duas práticas - a de respigar e a de fazer arte - e mais do que isto, confunde-as.

Em *Os respigadores e a respigadora*, se interessa por viajantes ao passo em que também é uma. A cineasta entrevista pessoas que viajam de acordo com as estações. Em *Ulysse* também, o homem que vai para a praia e o menino que está fazendo um tratamento médico. Em *As praias de Agnès*, a estrada é comentada e a *Odisseia* homérica mais uma vez citada.

Posso afirmar que os filmes documentários de Agnès Varda possuem fotografias que não somente impulsionam a viagem, mas que a viagem se torna também uma protagonista. Dito de outra forma, a viagem é assumida como uma prática estética em si. Não me refiro somente à viagem filmada e reproduzida no filme, mas também à viagem como impulso imprescindível para a feitura dos filmes citados.

A viagem como prática estética é uma defesa feita pelo escritor romano Francesco Careri (2013) no livro *Walkscapes, o caminhar como prática estética*, onde propõe o caminhar como forma de criar a paisagem e não somente de vê-la. O autor faz um passeio histórico, percorrendo desde as primeiras civilizações nômades até a *Land Art* 1960/1970, e tendo como recorte viagens a pé ou de carro (CARERI, 2013). Ao fazer uma grande viagem, não há como reconhecer todas as paisagens, característica que nos faz sair da estagnação. São perceptíveis os momentos em que Agnès Varda se perde ou fica à deriva no filme *Os respigadores e a respigadora*.

Para Careri (2013, p.71),

Com as visitas do dada e com as subseqüentes deambulações dos surrealistas, a ação de percorrer o espaço será utilizada como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar fortemente o sistema de arte.

Ao mesmo tempo que o caminhar se afirma como ação estética, também se elabora como antiarte.

De acordo com Careri (2013), é à deriva que Tony Smith viaja em seu carro numa estrada em construção em 1966. Esta experiência é considerada como o início da arte minimalista norte-americana. Smith, a partir desta viagem, denomina sua sensação de êxtase incontrolável de "o fim da arte". Uma questão se colocava

para Smith: a estrada é ou não uma obra de arte? Duas possibilidades são então colocadas: a estrada como objeto de atravessamento e o próprio atravessamento como experiência e atitude que toma forma (CARERI, 2013).

Nos três filmes da cineasta abordados, percebe-se um desejo de sair dos espaços tradicionais e por este desejo, se reconhece a estrada como potência estética. Valorizar a experiência de viagem é um ato político que permite tensionar os espaços artísticos predominantes e o discurso vigente que privilegia artistas e intelectuais específicos.

No ensaio *Migrants: Workers of Metaphors*, Néstor García Canclini (2011) afirma que a passagem do moderno para o pós-moderno pode ser pensada no campo das artes como a passagem de uma identidade estética profunda e localizada para uma estética nômade. Segundo o autor, não há espaço na pós-modernidade para uma estética localizada. A ideia de identidade fechada perde espaço. Para a pós-modernidade, o desfoque dos limites preenchia o caráter ordinário das sociedades, surgindo então uma poética do trânsito (CANCLINI, 2011). A estética dos filmes documentários de Agnès Varda aproxima-se assim de uma corrente que se coloca como nômade na arte contemporânea, que percebe e assume a experiência dos processos de viagem.

A literatura, o cinema, a performance e as artes visuais demonstram interesse para a criação artística que surge a partir da viagem como prática estética. Um estudo bem oportuno sobre tais práticas foi realizado pela professora e pesquisadora Caren Kaplan (2000) no livro *Questions of Travel*, que busca perceber o deslocamento de significado dos conceitos: êxodo, imigração, turismo, exílio e viagem, na modernidade e na pós-modernidade, não como um período que segue o outro, mas em constante diálogo (KAPLAN, 2010). Diferente de Canclini, Kaplan não delimita a modernidade como estética localizada e a pós-modernidade como trânsito e dinâmica, mas vê entre os dois períodos características de viagem justapondo-se.

Kaplan (2010) argumenta que a distância é uma perspectiva e que a diferença pode levar ao *insight*. A época moderna era atraída pela experiência de distância e do estranho. Os europeus e americanos buscavam o exílio como forma de produzir arte: “Na crítica literária, o modelo de autor ou crítico era o do homem que se exila sozinho, que se coloca em deslocamento” (KAPLAN, 2010, p. 8)⁶.

Enquanto na contemporaneidade, há esforços como os de Careri, Canclini e Kaplan, tentando legitimar a viagem como prática estética em si, por outro lado a fotografia também consegue tensionar os espaços da arte. Walter Benjamin (2012), em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, diferencia a prática do pintor da do fotógrafo, afirmando que enquanto no quadro pintado o interesse desaparecia duas ou três gerações depois, ficando apenas o interesse no talento do pintor; a fotografia não se limitaria ao talento do fotógrafo, mas reclamaria algo que não pode ser silenciado, algo que realmente esteve ali e que não se extingue no campo da arte. A fotografia dos filmes documentários de Agnès Varda não se apresenta como oficial ou erudita, mas metafórica a partir da montagem, abrindo espaço para os significantes.

As fotografias dos três filmes aqui citados possuem caráter de testemunho e posterioridade, numa relação direta com o real do instante fotografado, no entanto este testemunho é compreendido como plural e efêmero. A fotografia não é o real em si e os filmes de Agnès Varda não apresentam um caráter de linearidade narrativa. Pelo contrário, aproximam-se muito mais de uma narrativa fragmentada.

É entre a unicidade da obra de arte e a reprodutibilidade característica da fotografia, que temáticas vão sendo debatidas e friccionadas a partir da foto, tais como receptibilidade, mecanização e estatuto de real. A pesquisadora e crítica de arte Susan Sontag (2004), em seu livro *Sobre fotografia*, pontua que as fotografias

6 Tradução minha.

oferecem não um material raso entre arte e verdade e que os fotógrafos são induzidos por questões de gosto e consciência. A autora cria um contraponto necessário apontando não para o acaso ou mesmo a individualidade de cada imagem, mas para o fato de que embora cada fotografia capture algo do real, assim como a pintura, ela ainda é uma interpretação dinâmica do mundo.

O crítico de cinema Philippe Dubois, em seu livro *O ato fotográfico* (1998), referindo-se às fotografias e seu caráter documental, pontua as interferências de narrativas, viagens e fabulações a partir da foto. Assume ainda que a fotografia aponta para a existência do referente, mas que não é o referente em si. A sua característica seria de traço, não de *mímese*. Para o autor, a foto seria da ordem da marca, da impressão e do registro (DUBOIS, 1998). O efeito que Agnès Varda consegue nos três filmes a partir da viagem é oportuno, pois é no cinema documental - espaço em que o discurso sobre o real se estrutura - que a cineasta consegue criar não por meio de um significado, mas de significantes, percebendo que tanto na dinâmica da viagem, quanto na dinâmica da vida, não há um real fechado em si, mas camadas de realidades possíveis.

A capacidade que a câmera tem de selecionar e ampliar, de ver de novo e de forma diferente, de reproduzir até o cansaço, é decisiva para a história da fotografia, pois a possibilidade de reproduzir representa também a possibilidade de maior acesso. Percebo que Agnès Varda utiliza-se do recurso de repetição, de ver e rever a fotografia inúmeras vezes, mostrá-las e compartilhá-las na realização dos seus filmes. Não com desejo de afirmar uma verdade, mas para incentivar possibilidades interpretativas.

No filme *As praias de Agnès*, a cineasta usa um cachecol - o qual ela deseja que apareça voando - e uma câmera fotográfica. São os dois objetos que ela utiliza e que são muito simbólicos. O cachecol que protege o viajante e a câmera que capta traços da dinâmica da viagem. É visível este diálogo e desejo. O gosto de viajar e de fotografar caminham juntos na elaboração da cineasta.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio Janeiro: Edições 70, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. Migrants: Workers of Metaphors. **Revista: Thamyris/Intersecting** No. 23, p. 23-36, 2011.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papius, 1998 (Coleção Ofícios de Arte e Forma).
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Cine-Autobiografia em Agnès Varda: a potência de fragmentos desordenados de memória**. Em: DIAS, Cleuza Maria Sobral; PEREZ, Lúcia Maria Vaz. (orgs). PESQUISA (Auto) Biográfica: Temas Transversais. Territorialidades: imaginário, cultura e invenção de si. UFRN/EDIPUCRS/EDUNEB. 2012.
- KAPLAN, Caren. **Questions of travel: postmodern discourses of displacement**. Londres, Duke University press. 3. ed. Livro eletrônico, 2000.
- LOPES, C. Q. Aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-21, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20165>. Acesso em: 21 dez. 2021.

LOPES, C. Q. Reflexões sobre paisagens e fotografias da Odisseia 116. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 10, n. 00, p. e021008, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8665649>. Acesso em: 28 nov. 2021.

NEGREIROS, Tainah. Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda. **Imagofagia**. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Nº 14 – 2016. p.1-18

OLIVEIRA, Ana Paula Silva. Memória, cinema e fotografia: reflexões sobre o filme Ulysse, de Agnès Varda. **Dispositiva**. Revista do programa de pósgraduação em Comunicação Social da PUC Minas. V.7. n.11. 2018. p. 60-70

ROLNIK, Suely. **Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FILMES

As praias de Agnès. Direção de Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. França. Duração: 110 min. 2008

Os respigadores e a respigadora. Direção de Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. França. Duração: 82 min. 2000.

Ulysse. Direção de Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. França. Duração: 22 min. 1982