

Saudações aos cubanos: a *mise-en-film* das fotografias de Agnès Varda

Francieli Rebelatto*

Resumo: Este ensaio se propõe a uma leitura do filme *Salut, les Cubains!* (1963) da cine-fotógrafa Agnès Varda que esteve em Cuba no ano de 1962 registrando o cotidiano do(a)s cubano(a)s pós-revolução, realizando, assim, um retrato sensível na perspectiva estética e política. Tratamos de pensar como as imagens fixas, na proposta de montagem de Varda, nos possibilitam entender a transterritorialidade entre fotografia e cinema.

Palavras-chave: Revolução cubana; Cuba; Agnès Varda; cinema e fotografia.

Resumen: Este ensayo se propone realizar una lectura de la película *Salut, les Cubains!* (1963), de la cinefotógrafa Agnès Varda. Varda estuvo en Cuba en el año de 1962, registrando la cotidianidad de los cubanos posrevolucionarios y realizando, así, un retrato sensible en la perspectiva estética y política. Intentamos pensar cómo las imágenes fijas, en la propuesta de montaje de Varda, nos permiten entender la transterritorialidad entre fotografía y cine.

Palabras clave: Revolución cubana; Cuba; Agnès Varda; cine y fotografía.

Abstract: This essay proposes a reading of the film *Salut, les Cubains!* (1963) by cine-photographer Agnès Varda who was in Cuba in the year 1962 recording the daily life of the Cuban post-revolution, thus making a sensitive portrait in the aesthetic and political perspective. I try to think how still images, in Varda's proposal of montage, allow us to understand the transterritoriality between photography and cinema.

Keywords: Cuban Revolution; Cuba; Agnès Varda; film and photography.

Résumé : This essay proposes a reading of the film *Salut les Cubains* (1963) by cine-photographer Agnès Varda who was in Cuba in the year 1962 recording the daily life of the Cuban s post-revolution, thus making a sensitive portrait in the aesthetic and political perspective. We try to think how still images, in Varda's proposal of montage, allow us to understand the transterritoriality between photography and cinema.

Mots-clés : Révolution cubaine ; Cuba ; Agnès Varda ; film et photographie.

* Doutoranda. Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, Universidade Federal Fluminense – UFF, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual. 85866-000, Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: francieli.rebelatto@unila.edu.br

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 10 de maio de 2019.

Este ensaio já tinha sido finalizado quando recebemos a notícia da morte da cineasta, artista plástica e fotógrafa Agnès Varda. No dia 28 de março de 2019, a cineasta morreu em sua casa na França, junto à família e amigos, conforme comunicado oficial dado à imprensa. Não nos parece em vão que no Festival Internacional de Cinema de Berlim, em fevereiro deste ano, Varda apresentou como sua despedida fílmica a obra *Agnès Varda par Agnès Varda* (2019) na qual, “Sentada numa cadeira de diretor em frente às platéias teatrais, ela comenta cronologicamente a maioria das obras que compõem a sua vasta filmografia” (Gonçalo, 2019).¹

Nestes últimos dias de março acompanhamos várias matérias jornalísticas e críticas sobre seu trabalho para dar maior embasamento ao ensaio que segue, pois este nos parece ter um peso maior não só como análise ensaística de uma obra, neste caso, *Salut, les Cubains!* (1963), se não que também se trata de um documento que inicia uma trajetória de trabalhos que reivindicam a memória póstuma desta cineasta que rompeu com muitas fronteiras, especialmente quando, reconhecidamente é a única mulher a fazer parte do seletivo grupo de homens da Nouvelle Vague. Não menos importante, é o fato deste filme fazer parte do conjunto da vasta produção documental realizada em Cuba após Revolução de 1959, quando então, foi o criado Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC).

Nas recorrentes leituras, identificamos com maior precisão que o filme *Salut, les Cubains!*, traduzido como *Saudações aos Cubanos*, não é tão comumente mencionado em sua filmografia. É fato que, Varda tem uma vasta filmografia, sendo que na seleção de suas obras, os críticos e jornalistas privilegiam normalmente os filmes que não estão diretamente ligados ao dispositivo da fotografia fixa e sua relação com o documentário político. A não ser à exceção de *Ulysse* (1982) que é um dos filmes amplamente estudado, e que, justamente tensiona as fronteiras entre os gêneros documental e ficcional.

Considerando isso, entendemos que a análise do filme *Salut, les Cubains!* é estratégico neste momento, por que evoca um reconhecimento fundamental da trajetória da cine-fotógrafa² belga que contribuiu profundamente para pensar nas passagens entre a fotografia e o cinema. Bem como, nos permite

¹ Fragmento do texto ‘Em documentário autobiográfico recém lançado, Agnès Varda despede-se do cinema com humor e brilhantismo’ do professor de cinema da UNB e crítico, Pablo Gonçalo que esteve presente na exibição do último filme da diretora no Festival Internacional de Cinema de Berlim. Disponível em www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2019/03/29/noticias-cinema,243621/agnes-vara-despede-cinema-documentario-autobiografico-recem-lancado.shtml. Acessado em 29/03/2019.

² Apropriamo-nos do reconhecimento de Philippe Dubois (2012) aos cineastas que extrapolam a linguagem da imagem em movimento, mas que trazem em seus filmes a transterritorialidade de outros dispositivos, como por exemplo, a fotografia. Neste conjunto de cineastas, Dubois nomeia Agnès Varda, Chris Marker, Raymond Depardon, entre outros.

entender mais sobre a Revolução Cubana, este marco histórico tão importante para América Latina e para o mundo, e que, em 2019 completa sessenta anos de resistência frente ao mundo capitalista.

Agnès Varda tem uma vasta trajetória na fotografia. Já entre os anos de 1948 a 1960 foi fotógrafa oficial do Théâtre National Populaire. Mesmo depois, ingressando na carreira de cineasta, a fotografia persistiu como um elemento fundamental do seu projeto estético e político. Conforme menciona Tainah Negreiros (2016) alguns filmes da diretora tem a fotografia como elemento de enquadramento, mas também se trata de um objeto de cena como estratégia narrativa, entre eles, *L'une chante l'autre país* (1977) *Sans Toi Ni Loi* (1985); ou como elemento mobilizador do processo de criação, em *Ulysse* (1982), *Une minute pour une image* (1983), *Ydessa, les ours et etc* (2004) e ainda, *Les plages d'Agnès* (2008).

Em 1962, antes de se aprofundar no fazer cinematográfico e ainda sendo predominantemente fotógrafa, Agnès Varda foi convidada para viajar a Cuba e registrar o momento histórico na qual o(a)s cubano(a)s estavam extremamente entusiasmado(a)s com a Revolução. Importante mencionar, no entanto, que neste momento o(a)s cubano(a) estavam vivendo sob os resquícios da tensão da invasão da Baía dos Porcos por um grupo contra-revolucionário apoiado pela CIA, e também já enfrentavam o embargo econômico norte-americano.

A cine-fotógrafa viajou apenas com sua câmera fotográfica Leica, e em diversas entrevistas admite que realizou as imagens fixas pensando em posteriormente refilmar. Varda teve como referência o documentário *Cuba Sí* (1961) de Chris Marker, que desde o início da Revolução Cubana foi colaborador do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) como menciona a historiadora Carolina Amaral em seu artigo “Chris Marker e a América Latina: cinema militante e circulação de ideias políticas” (2013).

Para a pesquisadora, a motivação dos cineastas “correspondeu à política implementada por Alfredo Guevara no Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) de convidar a Cuba diversos cineastas estrangeiros para produzirem e colaborarem com a formação de jovens cubanos” (Amaral, 2013:01). Agnès Varda assume a referência do filme de Chris Marker na narração do filme, quando apresenta as fotografias de uma das personagens que aparece na obra *Cuba Sí*, a arquiteta e planejadora Selma Diaz (figura 1).



Figura 1

Salut, les Cubains! é um foto-filme na qual Varda monta um retrato sensível – estético e político –, encontrando e registrando i) distintos rostos/retratos de cidadão(ã)s cubano(a)s atenta às questões de gênero – destacando também o papel das mulheres na concretização do projeto revolucionário; ii) diferentes deslocamentos sobre o território da pequena ilha caribenha; iii) a diversidade da perspectiva do(a)s trabalhadores e as manifestações de ações políticas que caracterizam a implementação e fortalecimento do período revolucionário, especialmente, a reforma agrária, a alfabetização e as construções de casas.

Em entrevistas posteriores da viagem, a cineasta comentou o quanto lhe chamou atenção o entusiasmo, a coragem, o trabalho e as convicções políticas que estavam no seu ponto máximo para o(a)s cubano(a)s naqueles anos de início da Revolução Cubana. Por isso, a diretora sempre defendeu que o filme corresponde a um testemunho daquele momento ‘documentado e alegre’, em que a fotografia é o elemento mobilizador na qual todo processo de narração e de montagem estão ancorados.

***C'est l'occasion qui rend le documentariste:*³ Varda na ilha, compondo ilhas**

A aparição destas faces na multidão;
Pétalas num úmido, negro ramo
(*Em uma estação do metrô* de Ezra Pound)

Cuba é uma ilha no Mar do Caribe. Já no início do filme *Salut, les Cubains!* temos a reafirmação disso: uma ilha ‘em formato de charuto para homens; em forma de crocodilo para mulheres’.⁴ Também podemos considerar a fotografia como ilha do tempo, pois ao paralisar um recorte de espaço, ela isola e delimita diferentes temporalidades. Régis Durand (1995) ampliaria que “A obra de arte é uma ilha imaginária que flutua rodeada de realidade por todos os lados”.

³ “É a oportunidade que faz um documentarista”, tradução nossa.

⁴ Tradução nossa da narração do filme *Salut, les Cubains!* (1963).

Propomos ainda pensar na fotografia e em Cuba – este pedaço de terra delimitado –, como um *hai-cai*, ou seja, a criação poética japonesa que é expressa na síntese de três versos. Não à toa trazemos para o início deste intertítulo os versos de Erza Pound, o escritor americano que ao chegar a Paris em 1911, se encontra com um rosto bonito, outro mais e outro mais o que lhe inspirou a escrever “A aparição destas faces na multidão; Pétalas num úmido, negro ramo”.

Agnès Varda se movimenta de um continente a outro, e ao chegar a Cuba, realiza uma leitura cuidadosa destes rostos cubanos, fragmentando-os dentro de uma determinada temporalidade e de distintas ações: rostos que sorriem e que interpelam a presença da câmera, rostos/corpos que dançam e se movimentam na composição do quadro fotográfico. São rostos que permanecem atento(a)s aos longos discursos de Fidel Castro – o líder com asas de pedra –, segundo Varda.

Para o artista plástico Adolfo Montejo Navas (2017) “Tanto o poema como a fotografia são erigidos como tempos em suspensão, que pretende se inscrever no fôlego contínuo das coisas, mas de forma fragmentária”. Os tempos em suspensão de Agnès Varda, no entanto, nunca estão desligados da sua necessidade de ‘movimentar’, montar e criar uma narrativa que nos leva para dentro do cinema.

Ao considerarmos o trânsito das fotografias de Varda para a narrativa fílmica, dialogamos com Phillipe Dubois, especialmente no artigo “A imagem-memória ou a *Mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno” (2012), na qual o autor aponta para a necessidade de pensar a pesquisa em imagens cada vez mais transterritorialmente, “ou seja, no cruzamento de diversas formas de representações visuais” ampliando as possibilidades de leituras sobre as paisagens audiovisuais e teóricas. Sendo assim, não compreendendo mais a arte como um campo “*autônomo, isolado e autárquico*” (Dubois, 2012:01). Por isso interessa ao autor – e também a este ensaio –, as relações transversais entre o cinema e a fotografia.

Na mesma perspectiva aponta o trabalho da pesquisadora Glaura Cardoso Vale que em 2016 lançou o livro *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro* entendendo “uma abertura que a fotografia documental, ao ser convocada para a cena, permite ao narrar” (2016:18). Tanto Dubois, quanto Cardoso Vale partem de filmes documentais que tem em sua narrativa a presença da fotografia, desde o filme *Ulysse* da própria Agnès Varda, como filmes de Eduardo Coutinho, entre eles, *Moscou* (2009), *Cabra Mercado para morrer* (1984). Cardoso Vale menciona,

A fotografia é tomada, aqui, como um signo especial que guarda, em si, o efeito paradoxal de ser presença da ausência e ausência da presença, noção benjaminiana retomada por vários estudiosos da imagem. Ao trazer à luz tais fotografias, os filmes acabam por reinseri-las na linha do tempo. (Cardoso Vale, 2016:18).

Se por um lado a pesquisadora evoca a questão benjaminiana da relação de presença e ausência da fotografia, Dubois por outro, se pergunta como faz para a fotografia falar no e pelo filme? As duas perspectivas colaboram com o caminho possível de análise do filme *Salut, les Cubains!*, no entanto, ponderamos que a grande questão do filme de Varda é pensar como as fotografias falam no filme – ou até mesmo como elas dançam –, pensando que, diferentemente das outras obras aqui mencionadas, fotografia é o principal elemento de narração no texto fílmico de Varda.

Apesar de destacarmos a presença da fotografia enquanto dispositivo fundante da narrativa de Varda, não se pode deixar de apontar que *Salut, les Cubains!* está ancorado também em outros dispositivos, entre eles: a perspicaz montagem de Janine Verneau que dita o ritmo e a coerência das fotografias na narrativa; os comentários/narração de Michel Picolli e de Agnès Varda propondo diferentes questões, apresentação de personagens e das ações políticas daquele momento histórico que nos leva a evidência das informações contidas nas fotografias documentais; e ainda, a música cubana - que em suas várias expressões-, atravessa o texto fílmico ampliando as possibilidades de ritmo de montagem e conectando as letras das músicas às ações políticas do processo revolucionário em Cuba.

Quanto à referência da montagem recorremos a Consuelo Lins e Adriano Cursino (2010) ao afirmarem que as imagens, sejam elas em movimento ou fotografia fixa, dizem muito pouco antes de serem montadas. Para os autores, somente na relação com os outros elementos “outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos” (2010:91) evidenciando marcas do tempo, é que, as imagens de arquivo convidam a memória a rearticular a noção de um presente.

O filme *Salut, les Cubains!* se trata de um álbum de fotografias de viagem, trabalhado a partir de animação na montagem e que compõe uma narrativa constituída basicamente de imagens fixas. É possível descrever esta obra considerando as ideias de Dubois sobre o filme *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) de Chris Marker,

(...) filme de fotos, no sentido mais materialista do termo, assim é o dispositivo-imagem (...). Aparentemente bastante anti-cinematográfico, trata-se de um re-

lato de viagem cuja figura visual é a parada (na imagem), ou seja, o gesto de por à distância um objeto de memória' (Dubois, 2012:27).

A narração de Agnès Varda e os comentários do ator francês Michel Piccoli potencializam o conteúdo das imagens, mas também trazem à tona impressões de viagem, especialmente as sutilezas que mais chamaram atenção de Varda, como por exemplo, quando ela se refere às mulheres cubanas em suas mais distintas convivências e funções.

As fotografias de *Salut, les Cubains!* aparecem no filme sem estarem organizadas numa seqüência cronológica, ou respeitando a distribuição geográfica da ilha cubana. Reconhecemos diferentes personagens, em distintas temporalidades a partir da percepção da cine-fotógrafa que, na montagem e por meio da narração, trata de fazer conexões entre tantas realidades dentro do processo revolucionário. Glauro Cardoso Vale (2016) ressalta a necessidade de ordenação de uma estrutura mínima na narrativa do cinema,

O cinema exige a duração e o realizador ou a realizadora (...) determina o tempo de exposição dessas imagens. É preciso desmontar o álbum, ampliar o detalhe, para que o cineasta ou a cineasta possam dar a ver a sua real condição enquanto ser mortal perante uma obra que parecer maior do que eles mesmos, isto por que a obra contém o mundo (Cardoso Vale, 2016:23).

Agnès Varda, no entanto, não só desmonta seu álbum de fotografia da viagem, como também reordena as imagens sempre alinhavadas pelo ritmo da música cubana. É o caso do cha-cha-cha, o guagancó e/ou as músicas camponesas que resultam da mistura entre os ritmos africanos, espanhóis e franceses. Ao ampliar detalhes das fotografias, a cineasta revela as nuances do(a)s personagens, percorrendo assim, toda a imagem do jardineiro de Hemingway e os sapatos antigos do escritor. Ao mesmo tempo, percorre, repete e reforça detalhes da sinuosidade do corpo da mulher cubana em formato de S, está mulher 'simple e ousada', conforme descreve Varda.

Por isso, podemos dizer que o filme *Salut, les Cubains!* se sustenta cinematograficamente a partir da construção narrativa ancorada na busca constante de detalhes dentro de uma mesma imagem; da seqüencialidade das fotografias em uma mesma situação, e por fim, do diálogo entre música popular e ritmo de montagem. Reforçamos assim, a idéia de que "o cinema, e seu modo de narrativa, leva a linguagem a uma experiência sensível do mundo, ao mesmo tempo em que desenvolve ideias de modo que permitem apreender os registros complexos de temporalidade". (Baecque; Delage, 2008:14).

Socialismo-tropical cheio de cores: duração e passagens nas fotografias de Agnès Varda

Pensar a fotografia como uma passagem, ou seja, uma transposição irreduzível é fundamental para entendermos a eloquência do texto fílmico de Varda. As fotografias colocadas lado a lado, ou até mesmo sobrepostas no processo de montagem, extrapolam o gesto de corte da continuidade do real como denomina Dubois em *O ato fotográfico* (2012), e permite ao espectador ter na fotografia a dimensão da presença como sustenta Susan Sontag (2004). Neste sentido, a fotografia não só representa, mas também apresenta e se torna presença de determinadas frações de mundo.

É fato, no entanto, que a fotografia fragmenta a realidade, “deixa de fora a continuação do mundo” (Montejo Navas, 2017) para ter um tempo próprio dentro da ‘ilha’ recortada. Por isso, entendemos que as escolhas de Agnès Varda desde a execução das fotografias até a montagem, apontam para a necessidade da cineasta de dar continuidade às ações do mundo por meio da realização concreta de uma ampla gama de imagens das mesmas situações e personagens.

Essa questão pode ser facilmente observada na última seqüência do filme, quando temos o cha-cha-cha final coreografado por Sarita Gomez⁵ e outro(a)s cineastas (figura 2). Também nas contínuas fotografias dos trabalhadores cortadores de cana-de-açúcar. As seqüências de imagens revelam a preocupação da cineasta em conectar e dar movimento à suspensão do tempo que provoca a fotografia fixa. Nesta perspectiva da continuidade das ações, Varda enfatiza conexões e cria um mapa intuitivo da ilha cubana pós-revolução, que ela denomina como ‘socialismo-tropical cheio de cores’.

⁵ Sara Gómez, também conhecida como Sarita, foi uma importante diretora de cinema cubana. Em seus 31 anos de vida (1943 – 1974), Sarita foi também musicista, jornalista, assistente de direção. A diretora cubana entrou para a história como a primeira mulher a dirigir um filme em seu país – o documentário de curta-metragem *Fabrica de Tabaco*, de 1962. Além disso, foi também a primeira mulher a conseguir filmar um longa-metragem de ficção, em 1974. (Informações disponíveis no texto “Sara Gómez: o indivíduo e a dissolvença” <https://revistamoventes.com/2016/09/14/sara-gomez-o-individuo-e-a-dissolvenca/>. Acessado em 10/03/2019)



Figura 2

Mauricio Lissovsky (2012) em seu artigo “O Elo perdido da fotografia”, relendo Dubois (2012) fala da multiduração das imagens que duram como uma piscadela nestes filmes. A questão levantada pelo autor nos ajuda a problematizar que o tempo de exposição das fotografias tanto em um rosto, ou na ordenação de várias fotos deste mesmo rosto – seqüência do artista Benny Moré nas fotografias abaixo (figura 3) –, está implicado no antes e no depois, correspondendo a uma escolha da montagem, não assegurando ao espectador a decisão de demorar na fotografia para cotejá-la. Neste sentido, a montagem e a escolha do ordenamento das imagens potencializam, por ruptura ou aglutinação, as passagens que a fotografia proporciona para que o cinema se configure como o espaço privilegiado desta multiduração.



Figura 3

Lissovsky (2012) ainda propõe, que em cada fotografia existe um “trabalho da espera” que não pode ser reduzido ao ‘ter-estado-lá’ de Roland Barthes, mas evoca os pressupostos de Henri Bergson em que o trabalho de espera corresponde ao trabalho do devir, o trabalho da duração: “E, assim como o trabalho do sonho, um dobrar/ desdobrar que só pode encontrar seu fim quando brutalmente interrompido. O barulho do despertador. Um flash. Um clique.” (Lissovsky, 2012:5).

Diante disso, entendemos que os tempos de espera de cada clique de Varda, as passagens que suas inúmeras imagens contínuas proporcionam e a duração de cada seqüência temática, fazem com que *Salut, les Cubains!* seja um potente ensaio que reforça a idéia de Arthur Omar (1988) na qual a fotografia

não é só a arte de captar, mas corresponde à arte de soltar, sendo um constante desfazer-se. Cada fotografia inaugura um lugar, o lugar da mobilização do olhar do(a) realizador(a), também do espectador(a) desde uma outra experiência.

É preciso dizer, no entanto, que se as fotografias adquirem no interior de sua ‘ilha’ uma autonomia em relação à narrativa, quando elas são postas em contato no cinema como dispositivo fundante, possibilitam não só a representação, se não que também a transfiguração de dada realidade. Em *Salut, les Cubains!* existem intervalos e fissuras que possibilitam as nuances da narração de Agnès Varda, os comentários de Michel Picholli, mas especialmente, a mobilização do(a) espectador(a) da obra documental para a descoberta do mapa estético e político que vemos no filme.

Por fim, este exercício de leitura de *Salut, les Cubains!* nos permite intencionalmente o que Dubois (2012) propõe chamar de ‘enviesamento’, ou seja, pensar que “o melhor revelador da fotografia encontra-se, sem dúvida, fora dela” (2012:2). Pois, pensar a fotografia a partir do cinema, ou vice-versa, possibilita ao pesquisador/analista de imagens se colocar na intersecção entre os dois meios que freqüentemente são apontados como antagônicos.

Agnès Varda é uma cine-fotógrafa que nos oferece imensas possibilidades de trânsito e passagens entre a fotografia fixa, a fotografia como dispositivo na narrativa e o cinema em si. As fotografias de Varda em *Salut, les Cubains!* se presentificam como instrumento de viagem no tempo e na memória da ilha cubana, reivindicando ser uma obra-documento que nos transpõe para dentro do ‘socialismo-tropical cheio de cores’ que em 1962 apresentava toda sua manifestação de entusiasmo, e por que não dizer, da composição de uma ilha de utopia em um mundo majoritariamente capitalista.

Referências bibliográficas

- Aguiar, C. (2013). Chris Marker e a América Latina: cinema militante e circulação de ideias políticas. *Cinèmas de Amèrique Latine*, (21). Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/77#ftn1>. Acessado em 10/02/2019.
- Baecque, A. & Delage, C. (dir.) (1998). *De l'histoire au cinema*. Bruxelles: Éditions Complexe.
- Benjamin, W. (1994). Pequena história da fotografia (1931) e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935). In *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.

- Cardoso Vale, G. (2016). *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro*. Belo Horizonte: Filme de Quintal e Relicário Edições.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico* (trad. M. Appenzeller). Campinas: Papi-rus.
- Dubois, P. (2012). A imagem-memória ou a mise-in-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, 1(1), julho. ECA-USP. Disponível em: www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/A-IMAGEM-MEMORIA31.pdf. Acessado em 08/06/2019.
- Lins, C. & Cursino, A. (2010). O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão – Comunicação e Cultura, UCS*, 9(17), jan/jun. Caixas do Sul.
- Lisovsky, M. (2012). O Elo perdido da Fotografia. *Revista Laika*, 1(1), julho. ECA-USP. Disponível em: www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/O-ELO-PERDIDO-DA-FOTOGRAFIA1.pdf. Acessado em 08/0/2019.
- Montejo Navas, A. (2017). *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora.
- Negreiros, T. (2016). Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda. *Revista de la Asociacion Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual/Imagofagia*, (14). Disponível em <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1213/1025>. Acessado em 10/02/2019.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia* (trad. R. Figueiredo). São Paulo: Companhia das Letras.

Filmografia

- Agnès Varda par Agnès Varda* (2019), de Agnès Varda.
- Cabra Marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Cuba Sí* (1961), de Chris Marker.
- Les plages d'Agnès* (2008), de Agnès Varda.
- L'une chante l'autre pas* (1977), de Agnès Varda.
- Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho.

Salut, les Cubains! (1963), de Agnès Varda.

Sans Toi Ni Loi (1985), de Agnès Varda.

Si j'avais quatre dromadaires (1966), de Chris Marker.

Ydessa, les ours et e etc (2004), de Agnès Varda.

Ulysse (1982), de Agnès Varda.

Une minute pour une image (1983), de Agnès Varda.