

# Agnès Varda e o indecifrável porvir: mal de arquivo e fabulação afirmativa em *Ulisses*

Nicole Mendes

Mestranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

São Paulo, Brasil  
nicoleclip@gmail.com

## Resumo

Agnès Varda, em seu curta-metragem *Ulisses*, explora a memória e o arquivo por meio de uma fotografia de enorme valor afetivo. Questionamos, aqui, a capacidade do arquivo de preservar fielmente o passado, evocando Jacques Derrida e seu conceito de “mal de arquivo” – a pulsão destrutiva inerente à tentativa de registrar a memória. A partir disso, investigamos como Varda, em vez de buscar uma verdade absoluta, opta por uma fabulação afirmativa, preenchendo lacunas com performances e interpretações, dissolvendo fronteiras entre o real e a ficção. Assim, *Ulisses* não reconstrói o passado, mas, a partir da fabulação afirmativa e performática, inscreve-se materialmente em Varda, no processo de sua afirmação enquanto construtora de sentidos.

Palavras-chave: Memória; Arquivo; Fabulação; Performance; Fotografia.

## Abstract

In her short film *Ulysses*, Agnès Varda explores memory and the archive through an immense affective value photograph. Here, we question the archive’s capacity to faithfully preserve the past, evoking Jacques Derrida and his concept of “archive fever” – the destructive impulse inherent in the attempt to record memory. From this, we investigate how Varda, instead of seeking absolute truth, opts for an affirmative fabulation, filling gaps with performances and interpretations, dissolving boundaries between reality and fiction. Thus, *Ulysses* does not reconstruct the past, but, through affirmative and performative fabulation, materially inscribes itself within Varda, in the process of her affirmation as a constructor of meaning.

Keywords: Memory; Archive; Fabulation; Performance; Photography.

Philippe Dubois atribui a *Ulisses*, filme de Agnès Varda, um exercício de escavação da memória, uma arqueologia de sua própria memória. A obra baseia-se em uma fotografia registrada 28 anos antes; fotografia que, como admitido em entrevistas e no próprio filme, tem imenso valor afetivo para a cineasta. Na composição estão dispostos, às margens do mar, um homem nu de costas, uma criança nua de olhar curioso e uma cabra morta.

O cinema afetivo de Varda ilumina o vínculo já visível entre memória e sentimento. Diante do estranho movimento de preservar tão importante registro, colado em um armário por quase 30 anos, ao mesmo tempo em que se dissipam as circunstâncias e detalhes do momento registrado e se abrem as fissuras do arquivo, Varda não é econômica nas tentativas de enchê-lo de sentido frente à aporia na decifração do porquê dessa importância específica.

Seja o símbolo de sua estreia no cinema, seja o afeto pela mitologia que a composição evoca, fato é que os motivos pelos quais a foto ecoou em Varda só podem ser por nós especulados e, como nos parece evidente, só podem ser especulados até mesmo por ela.

Não só a ressonância afetiva da fotografia é polifônica, como vemos pelas diferentes reações emocionais de pessoas direta ou indiretamente nela envolvidas, quando com ela confrontadas, como também sua ressonância é histórica. Note-se que é sabido que ali figuram Fouli Elia, o homem nu adulto, e *Ulisses*, a criança, além da cabra morta. É sabido também que Varda era fotógrafa à época, estava fotografando e dirigindo as composições das fotos, como mostra o filme. Mas o que nos diz a imagem sobre a historicidade daquele momento? Existe uma história “memorificada” objetiva, fidedigna, circular e transparente deste momento, tal como sugere uma determinada leitura eurofocêntrica totalizante da história? Estaria tal história, com esta ou outra natureza, enterrada no inconsciente daqueles que presenciaram o momento, em uma espécie de arquivo virtual? É isso que aqui tentamos responder.

Aproximamo-nos de Jacques Derrida para, reconhecendo na pulsão de destruição da memória a razão-de-ser do ato de arquivar, sugerir que o arquivo

produto deste ato arquivístico da fotografia carrega paradoxalmente o mal de arquivo derridiano (a pulsão destrutiva de que falamos), não podendo ser jamais a memória, mesmo que inconsciente:

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada “memória”. (Derrida, 2001, p. 22).

Em outras palavras, em *Ulisses*, há a insuficiência significativa do arquivo enquanto material palpável, dizível, de modo que portas semânticas para a significação crítica e criativa são abertas. O arquivo, portanto, não é mais o documento institucionalizado, circular, que, como um carimbo, atesta uma verdade.

Assim, a fotografia invocada no filme, por si só, se examinada e reexaminada por Varda, jamais trabalharia para decifrar sua importância em sentido exato. Haveria silêncio quanto ao não-dito, quanto àquilo que é exterior ao que visivelmente se lê na foto – e pode ser facilmente identificado pelas crianças que seguram a fotografia numa tentativa de apreensão.

Este não-dito, no entanto, e onde Varda busca mergulhar e significar, não é finito e determinável. Argumenta-se aqui que este não-dito, ou mal, é interminável e indeterminável: “trata-se deste performativo porvir cujo arquivo não tem mais nenhuma relação com o registro do que é, da presença do que é ou terá estado atualmente presente” (Derrida, 2001, p. 93).

Acreditamos na relevância desta diferenciação pois a abertura da imagem-arquivo perante o porvir (o porvir, não bastando nem mesmo o futuro) se mostra uma interessante possibilidade dentro do fazer cinematográfico feminino, principalmente no recorte *found footage*: o cinema, mas não só ele, pode lidar com o mal de arquivo de que falamos e preencher as lacunas deixadas por ele através da manipulação deste, não necessariamente de forma física. Este preenchimento não é – ou não deve ser – ensimesmado, finalístico, circular; e sim aberto, indeterminado, espiral, rumando a uma escavação que encontra uma porta para o “além” ao invés da “Pompeia”

totalizante (como quis Dubois). Varda é explícita em dado momento de *Ulisses*: “Poderia tê-la tirado no domingo passado ou ontem, eu ou outra pessoa. Aqui está a imagem, isso é tudo. Podes ver o que quiseres nela. Uma imagem é isto e mais.” (VARDA, 1982).

Esse nebuloso estado do futuro, mas também do que foi o passado, das reverberações do arquivo no exterior e no interior, é um caleidoscópio da memória. Pode-se dizer, portanto, que o arquivo derridiano a que associamos a preciosa fotografia de Varda em *Ulisses* possui um leque de facetas, e permite à cineasta uma experiência afirmativa de fabulação e construção semântica.

Uma das facetas vê na pulsão de destruição da memória, vinculada à pulsão de morte freudiana, a motivação do ato arquivístico, como a fotografia. Trata-se de uma “impaciência absoluta de um desejo de memória” (Derrida, 2001, p. 9) diante da força que a aniquila. Esta proposta se direciona ao radical, significando que, antes da experiência estética de fotografar – que implica a composição, a direção dos modelos, o enquadramento, entre outros – existe na essência do ato do registro arquivístico a conservação da memória, talvez o congelamento daquele instante, mesmo que isso se mostre impossibilitado pelo mal de arquivo, que tratamos a seguir.

Outra dessas facetas é a paradoxal característica de ser o próprio arquivo uma não-memória, um ato contra o arquivo, o que Derrida chama de “mal de arquivo”. O que aquele arquivo, aquela fotografia, nos diz sobre a memória daquele momento? Varda prova afetivamente que nada, ou quase nada. O homem nu, já muito mais velho, tem dificuldade de recordar, ou admite não querer recordar: parece perder-se no que pode ser dito sobre a fotografia. A criança, agora adulta, também. A mãe da criança diz, mas não diz sobre o momento e sim sobre a época em que a foto foi tirada, em que a criança passava por problemas de saúde. Não queremos aqui dizer que Varda busca a objetividade histórica do momento: inclusive parte desta reflexão é argumentar que ela não existe e nem é buscada pela cineasta. Mas, é inegável que Varda tenta costurar o sabor da memória do momento, peça-chave para desvendar, agora subjetivamente, a importância da foto para si, em um ato de autonomia fabulatória que a afirma não

como fotógrafa-captadora-de-momentos, mas como fotógrafa-cineasta construtora de sentidos diante da aporia, ou, em outros contextos, frente à dor.

A vulnerabilidade do arquivo a seu “mal” intrínseco também me parece viva, a título de complementação, em *Nostalgia* de Hollis Frampton, um filme que, como o de Varda, lida com a fotografia e a escassez (ou riqueza) da memória. Frampton, fotógrafo-cineasta como Varda, utiliza fotografias antigas, em semelhança ao *Ulisses* desta, para descrevê-las, contextualizá-las, misturando verdades, meias-verdades e ficção, também empenhado em ocupar o arquivo, preenchê-lo, para significar além da história fidedigna e objetiva, que de todo modo é inalcançável. Frampton o faz de maneira menos afetuosa que Varda, e não poderia ser diferente tendo em vista certa subjetividade afetiva ser marca do cinema da cineasta. De todo modo, e como ninguém, descreve Dubois sobre o filme de Frampton:

Assim, surge a primeira deformação relativa a esse esquema demasiado simples: as 13 fotografias são mostradas consumindo-se uma a uma, em tempo real, sobre uma placa elétrica aquecida. A duração de cada plano-sequência é determinada pelo tempo necessário para que a foto, de início intacta, escureça progressivamente de dentro para fora (e de baixo para cima), contorcendo-se e reduzindo-se a um pedaço de papel carbonizado, tornando indecifrável qualquer representação. Auto-de-fé iconoclasta e fascinante experiência do tempo. O efeito psíquico produzido pela visão contínua dessa consumação literal e simbólica é intenso, como se sentíssemos ao vivo, profundamente, fisicamente, essa carbonização de imagens-memória, essa redução dos fragmentos de uma vida que termina em cinzas. Vemos o irremediável concretizar-se diante de nossos olhos. Imagens que queimam, certamente sinal de um gesto radical: o da destruição e do desaparecimento de tudo, mesmo da recordação e do passado [...]. (Dubois, 2012, p. 49).

Então surge ainda outra faceta, consequência da anterior, que é, a partir dessa pulsão destrutiva, do fogo de Frampton que queima o arquivo-memória, a abertura de um horizonte indeterminado, o horizonte do porvir, sendo justamente para este âmbito que trabalham as imagens de Varda em seu *Ulisses*. Dubois acerta: é uma escavação (em busca do sabor de que falamos). É a escavação que vem depois da

aporia diante do “nada”, que, em seu silêncio, revela ser “tudo”. E é “tudo” porque abre-se para o futuro e para o (indeterminado) passado.

A operação em *Ulisses* é, em uma frase, o preenchimento do arquivo pela performance. Performance que está em tudo, desde o posicionamento da câmera em frente a Fouli, Ulisses e sua mãe, entregando-lhes a fotografia e perguntando sobre ela, até a interação com crianças, que nada sabiam sobre o contexto e sobre as pessoas da foto, envolvendo também a entrega e as perguntas, passando pelo mesmo exercício com a cabra viva, e depois com as imagens históricas do ano da foto. Todas essas ações são atos performáticos que preenchem o arquivo, em uma posição afirmativa do pensar e do significar de uma mulher fotógrafa-cineasta, concretizando dessa maneira a proposição de Derrida:

O estranhamento resultado desta repetição performativa, a efetuação irrepreensível deste *enactment*, o que em todo caso não deixa de se demonstrar, é que a interpretação do arquivo (aqui, por exemplo, o livro de Yerushalmi) não pode esclarecer, ler, interpretar, estabelecer seu objeto, isto é, uma herança dada, senão inscrevendo-se nele, isto é, abrindo-o e enriquecendo-o bastante para então aí ocupar um lugar de pleno direito. (Derrida, 2001, p. 88).

A performance discutida por Derrida nos aproxima, portanto, da potência do falso de Nietzsche, também abordada por Deleuze. Essa penetração no arquivo, que o preenche, inscreve-se nele e o enriquece, ao nosso ver e como agora parece claro no conjunto da obra de Derrida, não envolve uma atividade comprometida com o fidedigno. *Ulisses*, assim, mostra a sua importância como um manifesto contra a história e contra o arquivo tal como são supostos comumente, abrindo frestas em direção a uma fabulação potente.

Yosef H. Yerushalmi, ao construir um diálogo com o fantasma de Freud, estando este já morto, não deixa de considerar, nas respostas que atribui ao pai da psicanálise, os arquivos por este deixados. Estes arquivos permitem uma voz espectral de Freud que, portanto, enriquece seu próprio *corpus*, ou o arquivo-Freud. Mas esta voz performática, que busca interpretar, não seria, de fato, uma fabulação? E quanto a esta fabulação, seria apropriado dizê-la fictícia, em um regime de cisão entre a “verdade” e

a “mentira”? Ou seria ela uma ação afirmativa no regime cronológico do tempo, entendida como a potência de (re)construção contínua – nunca absoluta, nunca circular, nunca verdadeira (mas nunca falsa) – do arquivo-memória?

Glaura Cardoso, analisando o uso da fotografia no cinema nacional, também observa esta abertura ao futuro, esta ressignificação em aberto, afirmativa, que se tece com os diversos recursos do fazer cinematográfico e realiza aquilo que chama de “duplo movimento” o qual, a seguir, argumentamos que existe no *Ulisses* de Varda:

[...] o mesmo ocorre em *Acácio*, *Nos olhos de Mariquinha* e *Moscou* que, a meu ver, não pretendem reduzir o mundo ao dispositivo, ao contrário, a partir do interior da casa das personagens e de suas caixas de retratos, o dispositivo se torna uma janela para acessar o mundo. Os filmes buscam um duplo movimento. Ao se concentrarem na esfera do vivido, encontram também o fora, uma vez que só podem empurrar as imagens solicitadas para um futuro (Lissofsky, 2014) – ainda que esse futuro se encerre provisoriamente na tessitura fílmica –, por estarem abertos a uma possibilidade de ressignificação, pela impossibilidade de reduzi-las e submetê-las a uma verdade acabada [...] Os filmes operam num sistema de forças que busca potencializar o narrar, por mais vacilante e frágil que seja a fala, por mais gastas estejam as palavras (e as imagens), por mais inacessível esteja o passado (e seus mortos), embora a fotografia possa ser “prova” material do tempo vivido ou de uma existência. O uso dessas imagens fotográficas parece evidenciar, nessas abordagens, algo comum: a partilha de um filme por vir. (Vale, 2020, p. 50-51).

Varda caminha neste sentido durante todo o percurso do filme por meio de dois movimentos. Um primeiro movimento, aquele da escavação, acertadamente posto por Dubois. Varda escava sua memória e a memória dos outros a partir do arquivo, tenta desvendá-lo já assumindo seu completo mistério. No segundo movimento, Varda parece ceder à sua força aniquiladora, o mal de arquivo, e faz a escolha afetiva e afirmativa de fabular. Friso: não é mentir ou dizer a verdade; trata-se de pular no abismo, no porvir que oferece este arquivo, performando e fabulando até que este arquivo seja ocupado por direito ou apropriado, ainda que nunca absolutamente ou unilateralmente. Frampton e Varda estão em sintonia no que toca à abolição ao regime autoritário da verdade e do tempo cronológico. Tento iluminar essa associação entre o

mal de arquivo de Derrida e a potência do falso de Nietzsche através do seguinte trecho:

A fórmula geral apresentada por Deleuze em seu *Imagem-Tempo* é a necessidade de ultrapassar a fronteira entre o real e o imaginário ou ficcional, compreendendo que não há uma ruptura entre ambos e que tanto o real como a ficção podem estar a serviço do modelo de verdade. [...] Ultrapassar a fronteira não é extingui-la, mas torná-la incerta, variável, fugidia, de modo que já não sabemos se o que se passa é real ou imaginário. Tomando um conceito emprestado de Bergson, Deleuze diz que é preciso fabular ou ficcionar esta fronteira, libertando o real e a ficção do modelo da verdade por meio da “função fabuladora” (Bergson, 1978). Se o modelo do verdadeiro limita e submete a ficção, a função fabuladora é o que afirma a ficção como uma potência, uma potência de criação que uma vez liberada nos permite compreender que mesmo a verdade é uma ficção. (Melo, 2017, p. 99).

O sentido de associar Varda a este movimento se confirma na cena final do filme. Durante todo o percurso, associamos o nome Ulisses à criança nua, curiosa e observadora, figurada na fotografia. Também associamos o nome ao homem adulto, que um dia foi essa criança, e que se mostra quase indiferente àquela fotografia.

É justo no final, depois de Varda refletir e comentar sobre a multiplicidade de coisas que vê na imagem, os meninos lendários e tristes *Oliver Twist* ou *O Pequeno Príncipe*, o enigma da Esfinge em três gerações, uma mãe, um pai, a mitologia greco-romana, todas essas verdades-mentiras sobre o que é aquela foto, que a mãe da criança, aquela enigmática criança, revela que seu nome de batismo na verdade é Antônio, não tendo sido possível registrá-la como Ulisses, embora tenham os pais escolhido chamá-la assim, e somente assim, pela vida toda.

Isto é, torna-se evidente a potência da função fabuladora e sua inscrição material em nossas vidas. O tipo de fabulação afirmativa que vemos no *Ulisses* de Varda é aquele que assume o abismo e o mito do elo verdade-mentira, reconhecendo nos atos performáticos que ocupam esse limiar uma potência de construção material de sentidos. Varda assume o seu mal de arquivo fotográfico para, então, posicionar-se como construtora de sentidos, como investigadora, como uma voz *afirmativa* da história (mas a história abismal, e não aquela unilateral e unificante dos arquivos

institucionalizados euro- e falocêntricos, donos de uma narrativa “verdadeira” apenas pela *detenção* física do material, seja fotográfico, artístico, audiovisual, jornalístico etc.).

## Referências

ALTER, Nora. 2006. *The Elephant’s Memory: The Filmed Essay*. In: Chris Marker. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

DE SOUZA, Tainah Negreiros. 2016. Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda. Imagofagia. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 14, p. 12.

DERRIDA, Jacques. 2001. *O mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

DUBOIS, Philippe. 2012. *A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno*, [Online]. *Revista Laika*, v. 1, n. 1, p. 18-54, jul., 2012. Disponibilidade: acesso [03 de abril de 2025] Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137162>.

MELO, Danilo. 2017. *Cinema, subjetividade e as potências do falso*, [Online]. *Ayvu: Revista de Psicologia*, v. 4, n. 1, p. 94-108, 2017. Disponibilidade: acesso [03 de abril de 2025] Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/22230>.

OLIVEIRA, Ana Paula Silva. 2018. *Memória, Cinema e Fotografia: reflexões sobre o filme Ulysse, de Agnès Varda*, [Online]. *Revista Dispositiva, Minas Gerais*, v. 7, n. 11, p. 60-70, out., 2018. Disponibilidade: acesso [02 de abril de 2025] Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/18572>.

VALE, Glaura Cardoso. 2020. *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*. Belo Horizonte (MG): Relicário Edições/Filmes de Quintal.

VARDA, Agnès. *Ulisses*. França: Ciné-Tamaris, 1982. Filme (22 min).