

# EM TORNO DE ARQUIVOS

Marília Rothier Cardoso (Professora do Departamento de Letras da PUC-Rio e Professora aposentada do Instituto de Letras da UERJ)

## RESUMO

O conceito de “arquivo”, apresentado por Derrida, de acordo com a epistemologia contemporânea. Os arquivos de escritores e artistas e sua importância para a teoria e a crítica da literatura e das artes. Alguns exemplos de documentos importantes para a avaliação crítica do trabalho de escritores e artistas brasileiros.

**Palavras-chave:** Arquivo. Prototextos. Roteiros cinematográficos rascunhados. Negativos fotográficos.

## ABSTRACT

The concept of “archive”, presented by Derrida, according to contemporary epistemology. The archives of writers and artists and their importance concerning literary and artistic theory and criticism. Some examples of documents and their importance for the critical judgement of Brazilian writers and artists.

**Keywords:** Archives. Prototexts. Raw copies of screen-plays. Photographic negatives.

Embora evoquem estabilidade passiva, enquanto conjuntos de documentos classificados e ordenados segundo a lógica rigorosa de cronologia, tipologia e temática, os arquivos acumulam potências múltiplas de vida. Menos do que riquezas preservadas, os registros arquivísticos garantem o desdobramento futuro das pesquisas. São operadores indispensáveis na construção do conhecimento. Em seu estatuto de signos deslocados, combinados e incompletos, funcionam como enigmas que instigam os movimentos de descobrir e inventar.

Uma imagem destaca a importância do arquivo, nos tempos em que a tecnologia digital ainda não condensava as anotações para preservação: um “sem-fim de papéis guardados ao longo de quase trinta anos, carregados em malas, pastas e baús pelos quatro cantos” (BENTES *in* ROCHA, 1997, p. 9). Trata-se da descrição do acervo de Glauber Rocha, acervo que foi-se formando e sendo transportado à medida que seu titular desenvolvia intensa atividade de experimentação artística e de resistência política. A imagem do arquivo que se multiplica e viaja, que condensa a história em curso enquanto alimenta uma carreira de cineasta inovador de grande produtividade, é de Ivana Bentes, na apresentação do volume enorme de cartas de que ela se ocupou reunindo e publicando.

Foi Jacques Derrida, nos anos 1990, que desempenhou a tarefa necessária de rever o conceito de arquivo, a partir da intervenção – transformadora do pensamento ocidental – realizada por Freud e Nietzsche. A desconstrução da crença positivista na verdade do documento dá lugar ao alerta para as interferências acidentais ou premeditadas (de natureza política) sobre a constituição e manejo dos arquivos. Concorrentes e auxiliares da memória – individual e coletiva –, as inscrições arquivísticas, feitas em suporte concreto ou virtual, estariam também submetidas às operações de condensação e deslocamento, que a psicanálise descreve como atividade do aparelho psíquico. Como os registros são arquivados em regime de consignação, faz parte do mecanismo arquivante ir alterando o sentido do conjunto, à medida em que as inscrições proliferam. Esse movimento de ampliação e reconfiguração semântica, no entanto, mostra-se ininterrupto e indefinido, em sua inevitável incompletude. Por definição, o que se registra necessariamente difere daquilo que aconteceu e são inúmeros as circunstâncias – premeditadas ou não, propositais ou fruto do acaso – em que o fato desaparece em vez de ficar gravado. À maneira da pulsão psíquica de

destruição, o trabalho exterior de arquivar sofre perdas irrecuperáveis. Assim, a força do arquivo resulta tanto de sua riqueza documental quanto das lacunas características de sua própria constituição. Esse estatuto de uma potência significativa, sempre em falta, é que justifica a expressão usada por Derrida para nomear seu estudo: *Mal de arquivo*. O substantivo, vindo do grego – *arkhê* – e indicador de um começo e um comando, é o justo oposto de uma escrita plena e verdadeira (Cf. DERRIDA, 2001). Constitui um repositório de saber inescapável e utilíssimo mas que exige muita argúcia ao ser consultado. Objeto de manipulação de poderes conflitantes, seja em sua composição, seja em sua administração e em seu uso, atrai a dedicação apaixonada dos pesquisadores, mas nunca responde a todas as suas perguntas. Confronta-os sempre com seus vazios. Tece armadilhas à medida em que vão sendo investigados. Como o objeto do desejo, o registro arquivístico fascina e escapa. Investigadores e artistas têm de submeter-se a seus caprichos. O bem que produzem não se recusa; o mal que provocam faz parte do jogo.

Se a prática de arquivar documentos históricos e informações científicas tem uma longa história, o arquivamento dos registros preliminares ao trabalho artístico é bem mais recente. No ocidente, costumava-se guardar anotações de escritores, músicos ou pintores já canonizados como relíquias. Conservavam-se os croquis preparatórios de um quadro famoso, do mesmo modo que se recolhiam ao museu objetos pertencentes a uma personagem célebre. Os papéis de trabalho de escritores e artistas só passaram a ser guardados sistematicamente com fins de investigação crítica nos dois últimos séculos. No caso brasileiro e em relação à literatura, cabe destacar, como emblemática, a iniciativa de Carlos Drummond de Andrade – poeta interessado na preservação das tramas de seu ofício e do de seus companheiros – ao usar o espaço de suas crônicas no *Jornal do Brasil* para instigar as instituições culturais a organizarem um “museu de literatura” e também convidar seus leitores a doarem registros do fazer literário, que porventura tivessem caído em suas mãos. Foi como consequência desse gesto que o Rio de Janeiro passou a contar com o Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, aberto em 28 de dezembro de 1972 (Cf. VASCONCELLOS, s/d). Na cidade e no país, outras instituições com o mesmo objetivo datam dos meados ou fins do século XX.

Marcada pelo empenho de um participante da renovação das artes, na abertura do século XX, a atividade literária e artística do modernismo brasileiro acha-se representada, na medida do possível, em espaços adequados que lhes dão tratamento técnico e permitem a continuidade das tarefas de pesquisa. Aí, também, vão sendo recolhidos os acervos particulares de integrantes das gerações das décadas seguintes; no momento, começam-se a receber os primeiros acervos eletrônicos e os interessados -- do lado dos curiosos, dos pesquisadores e dos próprios artistas -- ficam na expectativa de que, com o desenvolvimento da tecnologia o acesso a essa informação preciosa se torne cada vez mais fácil e convidativo. Ainda sob a guarda de seus titulares ou já integrados às instituições públicas, as coleções de materiais de trabalho, cadernetas de campo ou de gabinete, croquis, rascunhos, correspondência, fotografias apresentam, cada vez mais utilidades, seja para os estudiosos, seja para os próprios artistas. Os primeiros podem rastrear as etapas de construção das obras e conhecer outras versões, também instigantes, nunca levadas a público. Além disso, dispõem de instrumento adequado à inserção da obra em seu contexto histórico-social e às tentativas de rastreamento das marcas do corpo do artista inscritas em seu trabalho. Os outros, os artistas, podem voltar-se para as etapas iniciais de sua carreira, se querem reler, de prisma alternativo, suas realizações anteriores, tanto quanto valer-se dos experimentos de seus pares para o avanço de suas propostas de apropriação transformadora.

A imagem emblemática da importância do arquivo, que abriu estes comentários, veio do acervo crescente e itinerante de Glauber Rocha, cineasta com marcado interesse pela literatura e, mesmo, pela compulsão de escrever. Vale a pena uma visita rápida a um ou dois itens de seu acervo de papéis. Salta daí a impressão clara de como, nesse caso, vida e obra não se distanciavam; o cotidiano pessoal interferia no curso da ação criadora e vice-versa. Prova do transbordamento dos projetos cinematográficos para todas as demais atividades do líder do Cinema Novo são as anotações referentes ao esquema da série de planos que deveriam compor o filme *A idade da terra* acharem-se anotados nas partes em branco das páginas iniciais de três dos livros da biblioteca. Na folha de rosto do volume II das *Obras completas* de Eça de Queiroz, experimenta-se a mesma lista de motivos e espaços, com variações nas páginas seguintes. As palavras-chave se escrevem no interior de figuras geométricas improvisadas com várias setas indicando relações entre as mesmas: “[...]”

CARNAVAL / CUBANA / SAMBA / CONSPIRAÇÃO / REVOLUÇÃO / FAVELA / MARACANÃ // Inferno / Amazonas / Mar / Procissão / Coqueiral / Magia / Pedreiros / Freiras / Festa / Torres de milagres até candomblé [...]”. Listas semelhantes se repetem no exemplar de *A educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto e até no volume que reúne *Doramundo* e *A famosa revista*, misturando-se à dedicatória assinada por Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz. Dentre palavras soltas, setas e borrões, lê-se o período inacabado: “Aqui só o Ydealismo promoverá o nascymento demokratyko de uma Nova Kyvilyzação Brasylyensyz – superior às decadentes sociedades Europeyas e Asyatykaz, integrada ao despertar Afrykano e antytezy do (sic).” As palavras vêm grafadas na ortografia fantástica, às vezes usada por Glauber, que insistia em marcar sua escrita com o grafismo ostensivo de K, Y, Z.

Inventor precoce e, em grande medida, autodidata, Glauber Rocha parece ter uma ligação tão visceral com a palavra do que com a imagem. A construção de seu pensamento, apoiado no contato com as artes e voltado para as questões políticas, deixou enorme legado de escritas, tanto artigos completos, publicados, quanto notas, rascunhos, ciosamente guardados e gradualmente reaproveitados, inserindo-se em ensaios e roteiros. Tais escritas, por vezes, trazem um apelo visual, ora pela inserção de desenhos característicos, ora pela apresentação na forma de esquemas, ora pela transfiguração da ortografia portuguesa no padrão peculiar, acima mencionado. Grande parte dessa variedade de escritas consta do arquivo em páginas datilografadas. No entanto, as amostras possivelmente mais instigantes da imaginação especulativa do artista acham-se manuscritas em dois cadernos, que se podem datar do período passado na Europa, depois do lançamento de *Terra em transe*, quando o fechamento da ditadura militar impossibilitou a realização de projetos de filmagem, no Brasil. Espaço onde o escritor moderno anota suas ideias para obras futuras, o caderno, nas mãos de Glauber testemunha a intensidade de seu trabalho, totalmente imbricado à dimensão pessoal de sua vida. Assim, no *Theme book* espiral de capa vermelha, convivem: listas de filmes planejados, rascunhos dos roteiros para um possível “Testamento e morte de D. Quixote” e de “A serpente de sete cabeças”, ao lado de um esquema ambicioso para o futuro do cinema mundial (contrapondo realizações europeias, norte-americanas e asiáticas com a desejada ascensão da fatia latino-americana), balanços de sua

situação financeira (prevendo o retorno de filmes futuros), bilhetes de amigos e até listas de roupas que teria precisado comprar. Já o outro caderno, também vermelho, marca *Conti* – uma brochura –, traz um texto claramente confessional, com referências a seu avô e a amores do momento, seguidas da listagem de seus filmes – passados e futuros – e das mulheres a que os mesmos estariam estética e afetivamente ligados. Outras notas descrevem a casa em que deseja morar e planeja a distribuição do tempo para seus dias. Essas e outras anotações pessoais – incluindo uma entrada de diário de 2 de janeiro de 1974 – intercalam-se com registros de seus estudos para “O nascimento dos deuses” – projeto para cuja roteirização foi contratado pela principal empresa italiana de televisão. As propostas visando o trabalho de encomenda alternam-se com cenas rascunhadas dos projetos acalentados pelo diretor – tratamentos de “História do Brasil” e “*America nuestra*”. A rápida descrição desses dois cadernos intenta um delineamento rápido da contaminação entre as muitas tarefas e os projetos – muitas vezes, mirabolantes – de Glauber. Numa panorâmica do arquivo, concluiu-se que nada se perdeu. Os exercícios sobre Dom Quixote fertilizaram a realização do filme espanhol, *Cabeças cortadas*; os argumentos diversos para “*America nuestra*”, notinhas voltadas para outros planos de filmes de ação e até mesmo a trajetória antiga de Ciro desembocaram na trama experimental de maior radicalidade, que foi *A idade da terra*, cujo título inicial seria, justamente, “Anabaziz” (sic). Estas considerações um tanto atabalhoadas sobre o arquivo de Glauber Rocha pretendem dar conta de um traço recorrente da trajetória de artistas – traço que se evidencia quando se tem acesso aos prototextos de sua obra: o efeito impactante de uma narrativa verbal ou verbo-visual resulta, muitas vezes, do resgate inventivo de ideias, registradas em fragmentos de projetos tornados inviáveis ou abandonados. Da coleção de tentativas falhadas, de exercícios gratuitos ou equivocados é que se selecionam os elementos potentes que vão constituir a obra que permanece.

Embora Guimarães Rosa figure como uma referência importante da obra de Glauber, a ponto de ser transformado em personagem de seu romance experimental *Riverão suçuarana*, os processos compositivos dos dois foram muito diferentes. O mais jovem, ansioso por interferir, com seu trabalho, na situação de desigualdade social do país, no contexto de uma América Latina paralisada por governos autoritários, ocupava-se incansavelmente de projetos urgentes visando a transformação política. Não podia, assim,

dedicar-se a longas pesquisas envolvendo observação de campo. Seu acervo documental compõe-se de artigos, manifestos, argumentos e roteiros (em versões mais ou menos acabadas). Já Guimarães Rosa, aparentemente alheio à política do Estado, dedicou-se às tarefas pacíficas de viajar fazendo anotações de campo e, de volta, retomar as cadernetas de viagem, em largas páginas datilografadas, paralelamente preenchendo cadernos e mais cadernos com registros de leitura, de modo a desenvolver sua linguagem literária peculiar. Tal linguagem, hoje canonizada, resulta da reelaboração inventiva do coloquial sertanejo arcaizante, combinado a processos de experimentação vanguardista. O trabalho estilístico de Rosa, como estratégia política sub-reptícia, procura, pelo impacto produzido pela leitura, opor resistência ao projeto de modernização autoritária, vigente nos meados do século XX. Seu amplo arquivo expõe, com insistência o esforço de mudar a perspectiva de conhecimento e ação, assumindo uma versão retrabalhada da fala daqueles que, vivendo em contato estreito com a terra, sem depredá-la, convivem com os animais.

Dentre os documentos do arquivo de Guimarães Rosa, merece atenção a longa versão datilografada das cadernetas da viagem com a boiada, em 1952. Esta restou na memória do público, graças à reportagem de *O Cruzeiro*, fotografada por Eugênio H. Silva. Na transcrição datilografada das cadernetas, já se insinuam as metamorfoses operadas no léxico e na sintaxe da língua portuguesa ao longo da elaboração do romance, das novelas, das reportagens artísticas e das coletâneas de contos. Notas e rascunhos, como o da narrativa intitulada “A boiada”, operam a reinauguração do português poético, na clave daquela voz tradicional – mas conhecedora do humor de superfície. Se houve tentativas de narrar através dessa língua recém-cunhada, tais exercícios não foram preservados. O receptor das narrativas, que se desdobra em leitor do arquivo, deve aparelhar-se para reconhecer, na fluência reelaborada desses narradores – simulacros do narrador arcaico benjaminiano – o efeito épico da busca de instauração de um outro mundo, avesso às práticas predatórias da modernidade. Assim, consultar o arquivo de Guimarães Rosa corresponde à experiência de aventurar-se num plano especulativo, onde se busca captar as vozes de humanos especiais e dos seres das outras espécies. Exige-se atenção acurada às frases anotadas e recopiadas para perceber, aí, ritmos e sonoridades que propõem “mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1969, p. 3).



Os dois arquivos, agora, mesmo, rapidamente visitados, constituíram-se do material recolhido e produzido durante as etapas de elaboração das obras (filmes / narrativas). Embora numa visada rápida, percebeu-se que a pluralidade de registros arquivados vai alimentando – ora de acordo com os planos, ora ao acaso das associações – o desenvolvimento da escrita literária e/ou cinematográfica. Antes de fechar estas considerações, vale a pena observar, também num lance de olhos, um outro exemplo de acumulação sistemático-aleatória de matéria com alta densidade estético-significativa. Em vez de já ser divulgada como arte, tal matéria reserva-se na privacidade da oficina do artista. Sua exibição só acontece depois de longo período de maturação intuitiva e prática. Na trajetória do fotógrafo e *video-maker* Arthur Omar, encontramos um bom exemplo de objetos artísticos que se arquivam, acumulando potência para uma espécie de explosão de sensações/sentidos quando articuladas em formatos e arranjos de conjunto. Trata-se da série de exposições e do livro *Antropologia da face gloriosa*. É em termos de rigor técnico e sensibilidade ao surto de magia que o fotógrafo descreve seu desempenho. Através dos anos, à época do carnaval, ele sai às ruas para trabalhar: “Eu vejo o percorrer o Carnaval com a máscara da câmera como uma aventura, um risco” (OMAR, 1999, p. 15). A propósito da exposição na Bienal de 1998, escreve: “As fotos eram batidas e guardadas. Somente agora, 25 anos depois de iniciado o ciclo, voltando para o material e olhando para ele com olhos de muita estrada percorrida e de muito aprendizado que transformou a técnica de olhar, é que pude ter a noção do que estive realizando” (p. 17). Diante das versões diferentes promovidas pelo retorno cíclico ao acervo, o próprio artista se surpreende e encontra o tom exato para o ensaio autocrítico de sua experiência – *O zen e a arte gloriosa da fotografia*.

Referidos ao acaso de um interesse de momento, os três arquivos guardam, na forma peculiar de seus respectivos arranjos, de um lado, a autoridade arcôntica de seus titulares e, de outro, as forças disruptivas dos documentos e lacunas que os constituem. Cada um a sua maneira, condensa uma pluralidade de informações estéticas e instigações ético-políticas. A tensão paradoxal, que os mantém através dos anos, não para de instigar a inventividade de seus visitantes, sejam observadores curiosos, críticos profissionais ou artistas disponíveis.

## REFERÊNCIAS

Arquivo Glauber Rocha, **Tempo Glauber**, Rio de Janeiro.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

OMAR, Arthur. **O zen e a arte gloriosa da fotografia**. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. e introd. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROSA, João Guimarães. **A boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. **Tutameia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VASCONCELLOS, Eliane. **O arquivo-Museu de Literatura Brasileira**: um sonho drummondiano. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, s/d. (folheto).

*Submetido à publicação em 01 de agosto de 2018*

*Aprovado em 10 de setembro de 2018*