

## 2 Arquivo: desenvolvendo Dreyer



Figura 2

é um armário  
é um armário com caixas  
de papelão etiquetadas  
é uma caixa  
é uma caixa com envelopes  
são envelopes com envelopes  
cada vez  
menores  
uns  
dentro  
dos  
outros  
são imagens recortadas  
de livros  
enciclopédias  
jornais  
revistas  
são  
imagens do  
povo israelense e de seus

hábitos cotidianos  
reportagens páginas soltas de revistas de  
história  
que dizem e mostram em  
imagens  
a vida dura (mas poética) dos  
pescadores da  
Ilha Favignana  
são informações bem detalhadas  
sobre  
a pesca do atum e  
seus riscos  
são imagens (dos mesmos  
pescadores de atum?) adormecidos amontoados  
no fundo de  
um barco – os rostos foram interditados  
por bonés – são tantas imagens  
bíblicas que o corpo  
em sofrimento  
torna-se novamente  
enigma  
uma Virgem Maria do século VI  
absolutamente  
moderna  
uma *Pietà* de El Greco de 1585  
*The Storm on Galilee* pintada por  
Delacroix  
em 1853  
*A última*  
*ceia* de Tintoretto  
de 1593 e uma imagem  
recente  
mostra o método de ensino de hebraico  
de Miriam Makiri  
em escolas israelenses  
é ela na imagem segurando diante  
das crianças

letras soltas em cartões recortados  
uma imagem de quatro homens sentados  
com seus Talmuds abertos  
entre as mãos  
a legenda  
informa  
que estão numa sinagoga  
israelense  
aberta para judeus não-europeus  
longe dali  
na floresta  
um grupo de cambodjanos  
no momento em que são  
socorridos  
por médicos americanos  
recortes sobre o Passover  
a família Fink  
a erva amarga passa de mão em mão durante o jantar  
Judeus ortodoxos  
em Jerusalém  
queimam pão com  
querosene  
“não se pode manter restos de comida em  
casa durante o Passover” numa outra revista  
ilustrações feitas por  
crianças para os contos de Andersen  
outra paisagem  
um velho usa o Schofar e um  
pescador suas redes  
Irmão Bruno é um padre dominicano nascido  
no Egito formado  
em engenharia  
civil  
enviado a Israel para estudar a  
história da relação  
entre  
Cristãos

e  
Judeus “assunto  
em torno do qual  
ele se posiciona  
de  
forma  
muito  
aberta”  
na foto: Irmão Bruno  
em trajes dominicanos  
sorri sobre  
sua vespa

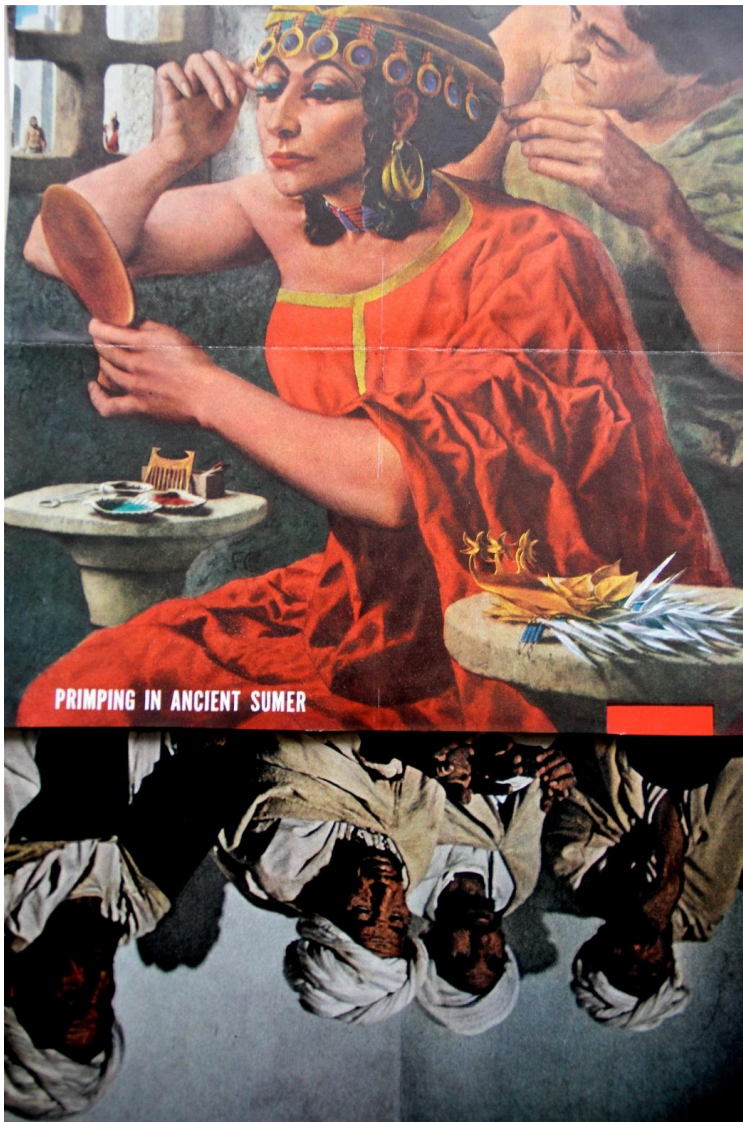


Figura 3



Figura 4



Figura 5

judeus cozinham Matzot em Jerusalém  
peregrinos carregam uma cruz na sexta-feira santa  
um grupo de homens e uma jovem mulher no tribunal de Ait Hadiddou  
avaliam um caso de estupro  
uma mulher do antigo Egito  
se embeleza  
pedras sumérias em que alguns homens  
gravaram os seus primeiros  
símbolos  
civilizações antigas  
lugares

na Mesopotâmia onde  
pessoas  
aprendiam a escrever  
um título: *The coming of civilization*  
e pelas indicações no topo da página de abertura  
são a quinta parte  
de um dossier chamado  
*The epic man*  
na página recortada por Dreyer  
o texto começa  
assim

Out of the long darkness of the Paleolithic savagery and the gray dawn of Neolithic barbarism, man emerged 5.5000 years ago into the light of civilization. The huge span of time called prehistory had ended. History now began. But what is civilization and what is history? The later is easier to define, for its essential ingredient is writing, from which the thoughts and events of the past may be read rather than merely deduced from mute relics of archeological discovery. History began not long after man's momentous discovery that spoken words could be represented by visual symbols.

são pequenos papéis  
datilografados com trechos  
de textos e anotações  
feitas por Dreyer  
para memorizar  
Dario, Rei da Pérsia invadiu  
o Egito cerca de  
525 anos antes de Cristo  
o grande período ptolomaico  
é 323-247 antes de Cristo.  
os períodos da história antiga estão  
contidos entre  
3.000 a.C. (Early Bronze Age) e 63 a.C. (Hellenístico-Romano)  
são leituras  
por exemplo  
de Morris Goldstein (Jesus in the Jewish Tradition. New York. 1950)  
sobre a ofensa sofrida pelo rei dos judeus  
é um artigo de Ruth Cale

em busca do homem antigo  
são pesquisas na caverna pre-histórica de Kebarah  
perto de Haifa  
e informações sobre como o corpo humano reage no deserto  
é um projeto de criação de  
áreas habitáveis no Negev  
é uma fotografia dos laboratórios de Beersheba  
onde cientistas locais  
estudavam o plasma  
sanguíneo  
e suas reações  
aos climas áridos  
e quentes é um microartigo celebrando  
a publicação do livro de um jovem escritor  
israelense “Look Back, Mrs. Lot”  
são transcrições:

“Modern analysis, historical and literary, of the New Testament reconstructs many of the details of trial and crucifixion: out of it comes the well-founded opinion, with considerable agreement among the scholars, that Jesus was brought to trial as a political offender against Rome and punished as such in accordance with Roman practice, by order of Pilate.”

e algo sobre o Shofar e o contemporâneo:

*Shofar is not blown at the end of Sabbath*

*Shofar is not blown at Death of Lazarus*

*Prayers must be contemporary*

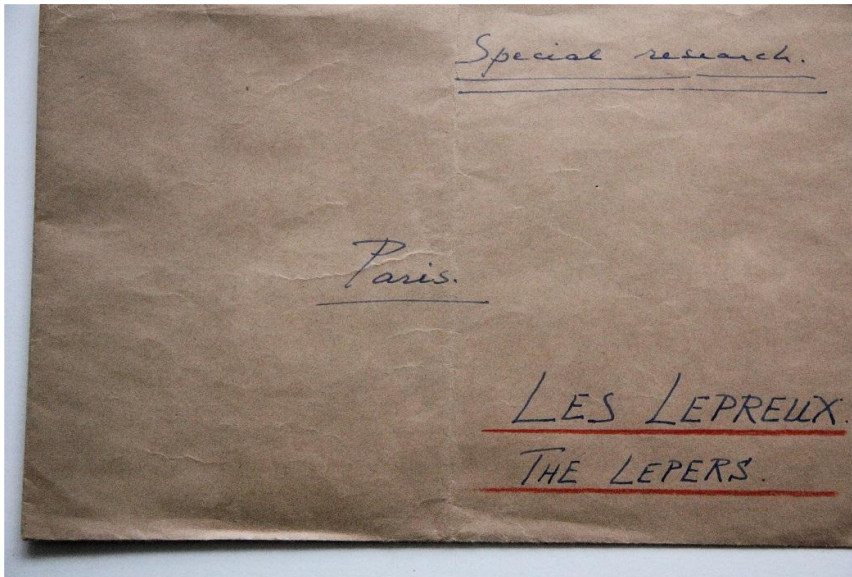


Figura 6

já estes aqui  
contêm  
palavras de uma  
língua  
estrangeira  
pequenos cartões  
nos quais Dreyer anotou seu  
vocabulário hebraico  
de viagem  
são palavras  
do  
tipo: direita  
esquerda  
apartamento  
mundo  
traduzir  
água  
montanha  
aqui são cartas de Blevin Danis  
uma carta ao Reitor Bertelsen  
uma carta do amigo Ebbe Neergaard provavelmente  
de  
1954



e uma série  
de papéis  
cor-de-rosa  
o envelope LES LEPREUX / THE LEPERS  
traz nomes  
de pessoas  
que Dreyer pode ter conhecido  
em Paris  
e um Atlas Dermatológico  
a cores  
e um endereço  
M. Paul  
Laboratoires, 98 rue de Sèvres

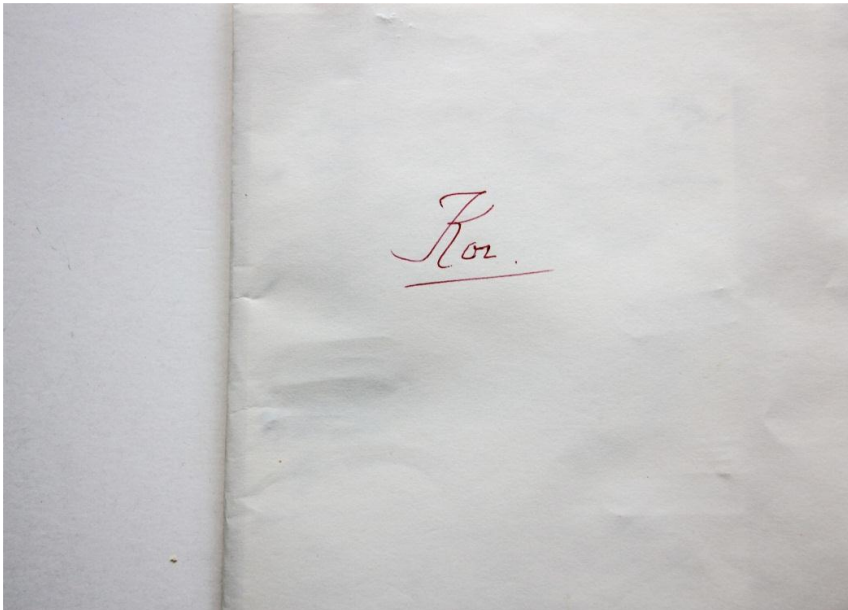


Figura 7

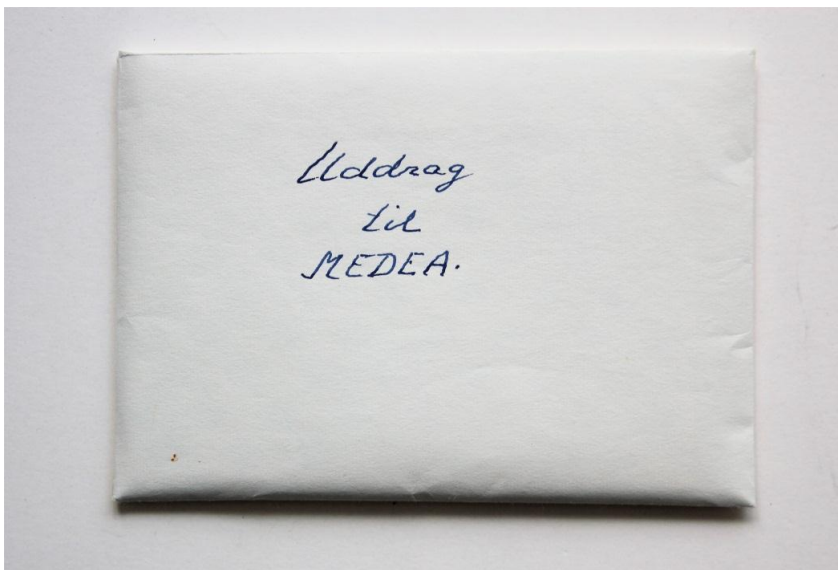


Figura 8



Figura 9



Figura 10

Chemali:

"Naissance et premier age au Liban".

Figura 11

Keim: Jesus of Nazara.

Figura 12

T. Canaan:

"The child in Palestinian Arab superstition."

Figura 13

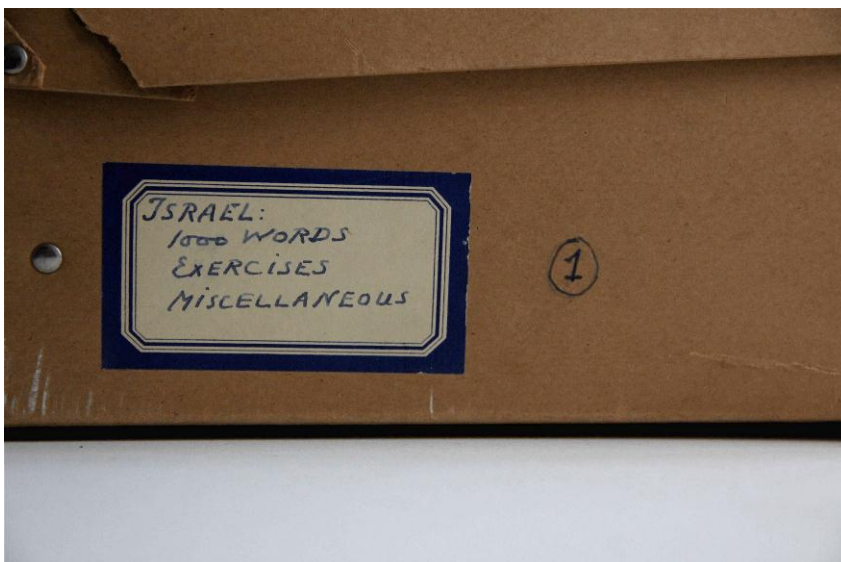


Figura 14



Figura 15

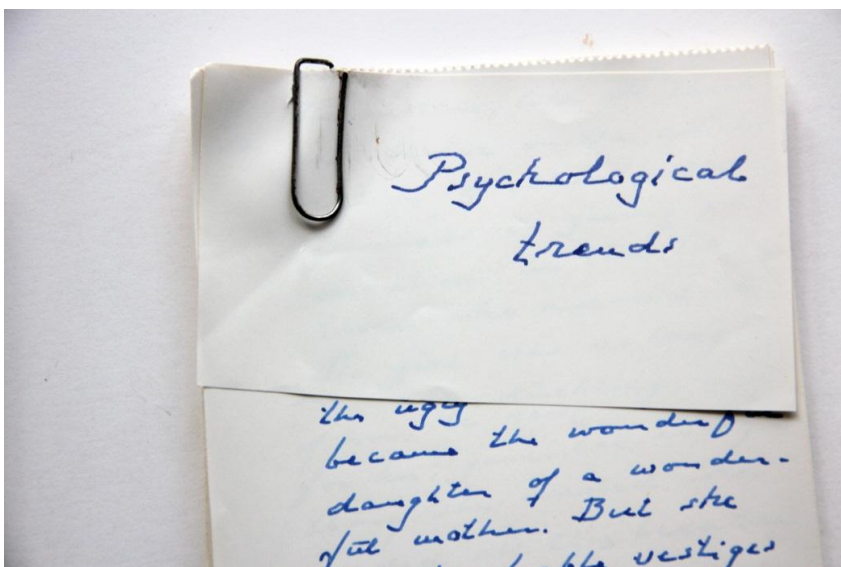


Figura 16



Figura 17

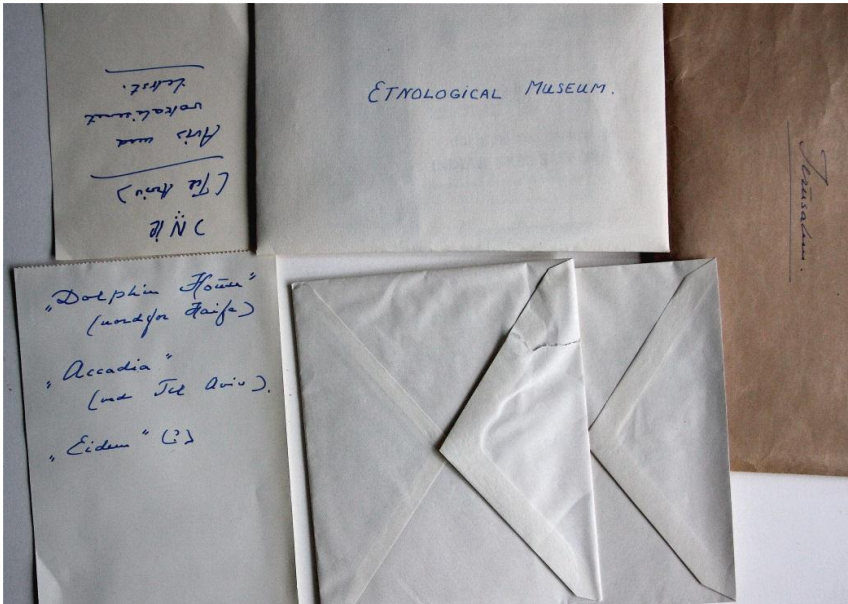


Figura 18

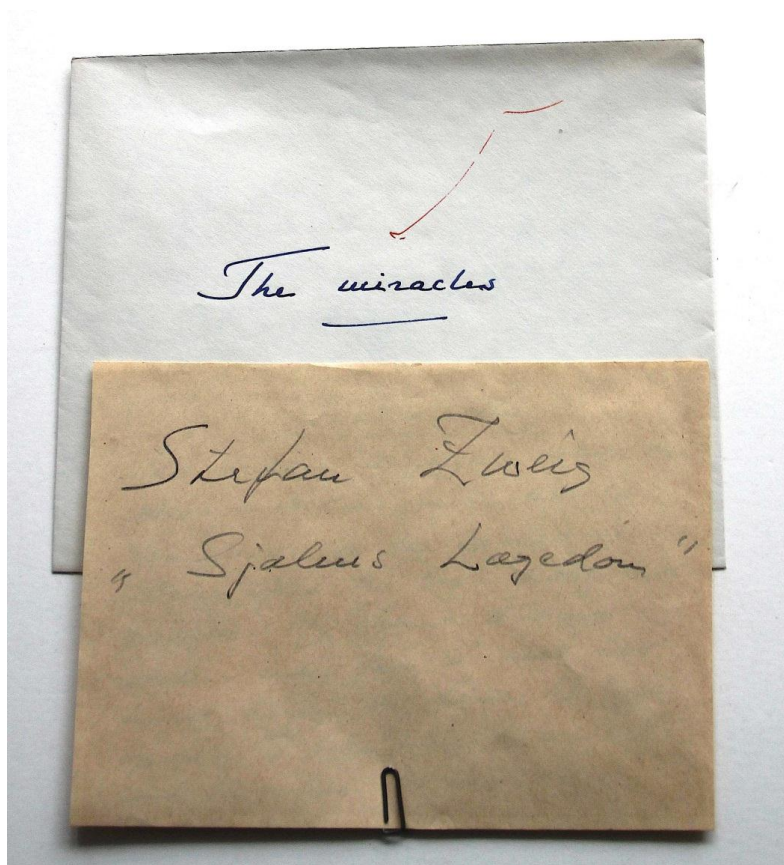


Figura 19



Figura 20



Figura 21

Para mim a história é inimiga da arte. Normalmente, quando os artistas lidam com a história tornam-se prisioneiros do tempo, porque o tempo sempre é regido pela história. Mas é impossível recriar a história em si mesma. O cinema é o que aprendemos a consumir como se fosse história, mas cinema é apenas *mise-en-scène*. Na verdade, acreditamos que estamos ensinando os estudantes sobre a história de Napoleão Bonaparte, mas o que de fato estamos ensinando a eles é a visão muito romântica de Abel Gance no filme *Napoleão*. Acredito que o cinema é uma parte integrante da memória, inclusive por sua função simbólica. O cinema tornou-se parte da nossa memória. É uma forma de reconstruir nossas memórias imperfeitas. Nesse aspecto ele pode ser ficção.

Philippe Garrel

Falar sobre a experiência de contato com o espólio de um artista é mais embaraçoso do que se pensa. Se, por um lado, o arquivo induz à paixão interpretativa, saturando de significado o objeto estudado, a sua existência impõe limites à construção de sentido, barrando o delírio interpretativo. O fascínio que certos arquivos exercem sobre o pesquisador pode rapidamente lançá-lo numa teia de tentações ofuscantes, espécie de labirinto sem fio de Ariadne e sem minotauro, em que a pesquisa inteira periga soçobrar. Existe também, é claro, um uso funcional do arquivo como material comprobatório: os sedimentos ali acumulados servem como base “objetiva” de argumentação. Essa atitude, ainda bastante frequente entre historiadores e filólogos, deve produzir uma descarga de prazer ou um tipo de êxtase, um momento-eureka em que se tem a impressão de que tudo começa a “fazer sentido”. Se alguns pesquisadores têm o privilégio desse *bliss*, como caracterizar uma experiência em que o arquivo não comprova nem desmente, mas convida a um percurso de aberturas sucessivas que revelam o limite do próprio sistema de armazenamento, expondo a obsessão de tudo reter e classificar? E como entender esse fenômeno sem expurgar da dimensão mortífera (porque se trata de um gesto infinito e devorador) o que há de solar e de prazeroso nesse procedimento? É algo dessa ordem que experimentei ao entrar em contato com os arquivos de Dreyer, atualmente abrigados numa pequena sala do Instituto de Cinema Dinamarquês de Copenhague. Se não atingi o *bliss-eureka* do detetive, pude extrair do arquivo pequenos achados importantes para avançar na minha hipótese de trabalho – a tensão entre imaginação e realismo, por exemplo –, e para entender que esse cineasta situava seus interesses artísticos num campo bastante amplo de questões. Não por acaso, ele transcreve inúmeras reflexões de Stanislavski, André Gide, Kandinsky, e cria um arsenal de fichas sobre processos criativos alheios. Apesar da alegria de ver o campo de pesquisa se ampliar, o impacto desestabilizador – porque acabou por afetar a própria forma da tese, desta tese – decorreu da descoberta de um sistema de arquivagem muito singular, que desde então fico tentada a batizar de Matrioshka, já que são envelopes dentro de envelopes, dentro de envelopes, dentro de caixas, como grandes bonecas russas grávidas de bonecas russas cada vez menores. Dreyer envelopava suas pesquisas num esquema infinito que dá ao pesquisador a curiosa sensação de receber cartas do além.



Num artigo de 1951, Dreyer aparece retratado pelo jornalista Paul Moore, que o encontrou em Nova Iorque durante uma das inúmeras viagens de pré-produção do *Jesus film*.

Uma biblioteca pública não é o lugar onde esperaríamos encontrar um diretor de cinema. Na indústria complexa na qual se transformou a realização cinematográfica, pesquisa é uma tarefa odiosa, relegada a anônimos empregados que deixam o diretor livre para contemplar questões de orçamento, pré-produção e outros aspectos artísticos do seu trabalho. Frequentadores *habitués* da Biblioteca Pública de Nova Iorque, vendo no ano passado um homem magro de cabelos brancos e olhos de um azul muito claros, debruçado dia após dia em antigos textos bíblicos, devem tê-lo tomado por um acadêmico da área de teologia e nem devem ter cogitado que pudesse ser um homem remotamente ligado ao cinema. Obviamente ninguém teria uma razão para confundi-lo com o diretor Carl Dreyer, autor de *Joana D'Arc* que o colocou entre os poucos artistas genuínos dessa mídia enganadora e já tão desgastada (Moore, 2010).

Essa dimensão da obra de Dreyer ainda pouco explorada revela um verdadeiro trabalho de pesquisador. Mesmo tendo trabalhado anteriormente nos arquivos de dois escritores, Carolina de Jesus e Ghérasim Luca, nunca havia tido contato com o material de um artista-arquivista, embora Carolina tivesse uma consciência aguda do destino de um espólio e tenha feito algumas duplicatas, à mão, de seus livros inéditos. No caso de Dreyer, havia o encontro com um cineasta que dava enorme importância ao processo de pesquisa e de arquivagem de ideias e pensamentos, quase tanta importância quanto aos filmes. Pouco a pouco entendi que esse sistema de envelopagem deve ter se tornado um problema para Dreyer, porque revelava justamente a dificuldade de acomodar a força disruptiva de suas pesquisas, de sua paixão arquivística. Às vezes, um enorme envelope gordo se desdobra numa série de envelopes menores que, por sua vez, se desdobram em outros menores até chegarmos ao que ele batizou de “pesquisas especiais” (*special research*), envelopes que podiam conter qualquer tema de pesquisa, como sobre leprosos, milagres ou o telefone de um médico em Paris.

O que imediatamente chama atenção nos arquivos de Dreyer é, em primeiro lugar, a constituição de uma bibliografia hiper-rigorosa em torno dos temas tratados nos filmes, e, em segundo, a presença avassaladora dos materiais produzidos durante a elaboração dos filmes não realizados, em particular o *Jesus film*, projeto ao qual ele se dedicou por mais de 26 anos, mas que nunca chegou a filmar. São 23 caixas e mais de 300 envelopes contendo uma enorme quantidade de material iconográfico, fichas bibliográficas, folders de agências de viagem e todo tipo de

rastrado das pesquisas realizadas para o filme nos Estados Unidos, Europa e principalmente em Israel, onde ele fazia questão de filmar a vida de Jesus. Há ainda muitas caixas referentes ao projeto de um filme sobre o tribunal de Mary Stuart e a tragédia *Medea*, cujo roteiro Lars Von Trier retomou nos anos 80 realizando um filme para a televisão dinamarquesa. Nesse caso, o artista-cineasta Dreyer parece ter sido tragado pela força centrípeta da arquivagem, que cresce desmedidamente e impede a passagem ao ato, no caso de Dreyer, ao ato de filmar. Experiência semelhante foi vivida por Stanley Kubrick, que durante alguns anos se dedicou intensamente a uma pesquisa de pré-produção para um filme épico sobre a vida de Napoleão. Kubrick acabou se tornando o maior colecionador de objetos relacionados a Napoleão e seu exército e um grande especialista no tema. Em 2008 a editora Taschen publicou esses arquivos em edição limitada a 1000 exemplares numerados. Nem Dreyer nem Kubrick realizaram seus filmes concretamente, mas o material produzido leva a interrogar o estatuto desses arquivos no percurso artístico desses cineastas.

No caso de Dreyer, é bastante tentador chegar a uma conclusão definitiva sobre os arquivos do *Jesus film*; eles podem ser facilmente interpretados como índice do terror da *magna opus* que cria uma armadilha para o artista, a ponto de imobilizá-lo no gozo estéril da não-realização. Algo nesse sentido foi sugerido recentemente pelo crítico americano James Schamus (1988) num artigo em que defende a existência de um “realismo textual” na obra de Dreyer, ou seja, uma estética que teria como referência a realidade documental dos materiais pesquisados por Dreyer. Schamus se apoia no arquivo para legitimar sua hipótese, mas, se nos aprofundamos no conteúdo do arquivo, vemos que grande parte das anotações de Dreyer diz respeito ao papel da imaginação criadora, mesmo quando se trata de tramas históricas. Embora Dreyer tenha preferido utilizar as minutas do verdadeiro processo de Joana D’Arc à versão romanceada por Josef Deuteil, e embora tenha incorporado trechos de cartas trocadas entre o dramaturgo sueco Hjalmar Söderberg e sua amante, a atriz Maria Von Platen, na construção da personagem Gertrud do filme homônimo de 1964, seu interesse volta-se claramente para a capacidade inventiva do artista, capaz de projetar mentalmente imagens do passado. Duas citações extraídas de um livro de Paul Souriau e transcritas por Dreyer nas suas folhas de fichamento trazem à tona a tensão entre imaginação e realismo e

dão a entender que o seu modo de conceber o processo criativo não se encaixa assim tão bem na ideia de “realismo textual” proposta por James Schamus<sup>6</sup>:

Eis uma outra particularidade da obra de arte. Não apenas ela nos dá a ver uma simples representação das coisas mas na maioria das vezes as coisas que ela representa nunca existiram fora do cérebro do artista

Os quadros históricos não são coisas vistas. Quaisquer que sejam os documentos consultados pelo artista, textos históricos, gravuras etc. – é preciso que ele tenha retirado de si mesmo a concepção primeira do quadro, a disposição geral das personagens, suas atitudes e jogos fisionômicos. Tudo isso ele só pode ver dentro da sua cabeça. É através da força pessoal de invenção que ele pode reconstituir a cena em questão e lhe dar essa aparência de realidade.

A imaginação é que é soberana e dirige a atividade artística, conduzindo-a a fins particulares e marcando-a com suas qualidades, marcando-a com seus defeitos – é com ela e por ela que a arte se produz. É ela que gera o artista (Paul Souriau, arquivos Dreyer, Danske Filminstitut).

Talvez essa vertigem da reconstituição de algo que nunca existiu defina muito bem o tipo de processo criativo que está em jogo no realismo de Dreyer se quisermos continuar trabalhando com essa noção. Mas essa vertigem também parece descrever o próprio funcionamento do arquivo. Os materiais recortados e guardados por Dreyer se alternam o tempo todo entre a necessidade de estudar minuciosamente os objetos, os hábitos, os detalhes ínfimos da materialidade de uma época e a paixão pela discussão crítica, pelo choque de interpretações em relação a um tema ou personagem, seja ele bíblico, histórico ou moderno, seja ele famoso ou anônimo. Entre essa curiosidade histórica e a necessidade de inventar uma visão de mundo é que o arquivo vai sendo construído. Dreyer leva isso a um ponto em que se torna impossível definir o que diz respeito à imaginação criadora e o que provém da paixão pela materialidade histórica. Ele joga o presente sobre o passado do mesmo modo que se apropria de elementos do passado para abrir novas possibilidades de se entender o presente. Dreyer lida com uma temporalidade não lisa nem homogênea, muito menos cronológica. O anacronismo<sup>7</sup> – essa “parte maldita” da história, grande tabu do historiador – aparece em Dreyer como uma abertura de sentido. Nada mais distante de Dreyer do que a eucronia do historiador da arte tradicional que, segundo Georges Didi-Huberman (2005) assume como

---

<sup>6</sup> Cf. SCHAMUS, J. “Dreyer’s textual realism”. Em: *Carl Th. Dreyer. The Museum of Modern Art, N.Y.*, 1988. Disponível em: <[www.carthdreyer.dk](http://www.carthdreyer.dk)>. Acesso em: 20 abr. 2011.

<sup>7</sup> No artigo “La mise en demeure”, Jean Narboni associa o anacronismo do cinema de Dreyer ao “relativo grau de ilegibilidade” das suas narrativas (Em: *Cahiers du Cinema*, n.º. 207, dezembro de 1968).

regra de ouro a ideia de que “a chave para compreender um objeto do passado está no próprio passado” (16). Fica portanto vetada a projeção do presente sobre o passado e outras fricções entre temporalidades distintas.

Dreyer não faz filmes históricos, seus filmes não tematizam um tempo passado, mas escolhem em algum passado o acontecimento que será filmicamente interrogado e não tratado numa linha de progressão temporal. Rompendo a sucessão implícita na ideia de tempo histórico, Dreyer consegue criar outras relações temporais entre cinema e história, abrindo margem para um presente não mais imprensado entre o passado e o futuro, mas um presente ampliado, onde os passados foram se acumulando e deixaram muitas questões em aberto, ressoando. O que interessa no passado distante de Joana D’Arc e de Maria Antonieta, ou no passado incerto e fabulatório de *Vampyr*, ou ainda no espaço burguês aparentemente “antiquado” de um filme como *Gertrud* é uma outra conexão temporal, não a abolição dos tempos, mas a possibilidade de evidenciar através do cinema uma outra espessura do presente.

Quando a Nana (Anna Karina) de Godard vai ao cinema e chora diante dos tormentos da Joana D’Arc de Dreyer, Godard está também, de certa maneira, desenvolvendo Dreyer, fazendo dele uma espécie de memória ativa do cinema, um repertório disponível que continua a agir sobre os filmes do presente. Nana-Karina vive a impossibilidade de viver a sua vida, assim conecta-se a essa vida ao mesmo tempo próxima e distante que é a de Joana D’Arc-Falconetti. Há vários níveis de conexão entre Dreyer e Godard: aí, o elogio do rosto, as lágrimas como índice de uma complexidade feminina, o cruzamento de beleza e sofrimento, além do fato anedótico de que Anna Karina, que é dinamarquesa, ser filha da figurinista de *Gertrud*. Mas em Godard não se trata simplesmente de reverenciar um grande clássico, mas de torná-lo disponível, novamente experimentável, como uma matéria que não endureceu, um fluxo de imagens que ainda pode mobilizar os personagens-atores na difícil tarefa de construir um lugar de enunciação de “soi-même” no cinema contemporâneo.

Abaixo: Nana (Anna Karina) vai ao cinema assistir *A paixão de Joana D'Arc* de Dreyer em *Vivre sa vie* (1962) de Godard. Em *Le petit soldat* a personagem que ela interpreta usa o nome falso Verônica Dreyer



Figura 22



Figura 22



Figura 23 - Une femme est une femme, Jean-Luc Godard, 1961

Vista como um todo, a obra de Dreyer oferece uma evidência ilustrativa do fato, que talvez Godard mais do que qualquer outro tenha percebido e demonstrado, de que não há nenhum hiato essencial entre o passado silencioso e o som do cinema do presente, nenhuma tensão entre as técnicas obsoletas e as novas descobertas, mas simplesmente o acúmulo gradual de um vocabulário disponível para qualquer um que saiba utilizá-lo. Truffaut, usando as técnicas de Griffith (*Tirez sur le pianiste*), soa Nouvelle Vague; diretores hollywoodianos e ingleses imitando a Nouvelle Vague soam medievais; os filmes de Dreyer não soam nem velhos nem novos. Eles simplesmente existem, tendo tanto a ver com o presente, com o passado ou com o futuro do cinema (Milne, 1971, 10).

Deixando de lado a ideia (problemática) da total ausência de tensão temporal, o que interessa na colocação de Milne é que este situa o cinema de Dreyer numa temporalidade não cronológica. Para romper o gelo da redoma museológica, os arquivos de Dreyer, assim como seus filmes, precisam ser tomados como corpo vivo, suspendendo, ao menos momentaneamente, o tabu da autoridade absoluta do espólio. Ao comentar *Dias de ira*, em artigo de 1947 originalmente publicado na revista *L'Écran Français*, André Bazin (1975), mesmo trabalhando com uma noção positivista de evolução das linguagens artísticas e de suas técnicas, parece captar a atemporalidade do cinema de Dreyer e o desacordo entre seus filmes e a “sensibilidade atual” do público.

Como seu contemporâneo *Ivan o Terrível*, [*Dias de ira*] é um filme fora de hora, espécie de obra-prima ao mesmo tempo anacrônica e sem idade. Porque uma arte mais evoluída como a literatura, por exemplo, permite ao escritor manter-se fiel ao seu estilo e à sua técnica durante toda a vida, não se pode dizer que o cineasta goze da mesma independência. (...) Por mais belo que seja, o filme que não faz avançar o cinema não é exatamente cinema, por estar submetido a sensibilidade atual do público (43).

Apesar do interesse pelo passado e por suas leis intrínsecas, Dreyer não realizou filmes históricos, ou seja, filmes que pretendiam reconstruir objetos, figuras ou eventos históricos tais e quais teriam existido. Tampouco pretendia criar no espectador a ilusão de imersão num outro tempo. Em Dreyer o passado é experimentado como algo ao mesmo tempo muito íntimo e distante, algo que se desgarra da linha da temporalidade convencional, cria outra relação entre tempo e imagem, não mais submetida ao tempo linear cronológico. O arquivo é também o lugar de reverberações, onde a dúvida que assombra o cinema desde seus primórdios insiste em retornar: documentário ou aventura? Realidade ou *mise-en-scène*? A pergunta paira no ar, nenhuma resposta esgota sua força produtiva. O arquivo de Dreyer é um lugar de passagem, onde o artista rearticula o conflito entre a força inventiva e a paixão do arquivista, entre a violência da criação e a sedução da referencialidade, entre a pesquisa histórica e a potência plástica das imagens que deslocam a história do conforto do tempo, da imobilidade do que “já foi”.

Foi Jacques Derrida (2001), em seu hoje clássico *Mal de arquivo* [1995], quem pela primeira vez expôs com clareza a dupla-face do poder do arquivo. O arquivo, segundo Derrida, encontra-se na encruzilhada de uma diabólica pulsão de morte, em que o terror da perda transforma-se em furor de acúmulo e conservação de rastros materiais; mas se, por um lado, há esse terror que governa a obsessão repetitiva e a produção de próteses da memória, por outro, há de se levar em conta que todo arquivo relativiza o objeto acabado, seja ele um objeto artístico ou um pensamento, um discurso teórico ou um evento histórico. O arquivamento conjuga assim a mumificação, o entesouramento do que se quer conservar e uma força disruptiva, que desfaz a forma fechada, devolvendo um dinamismo ao que parecia fixo, concluído. Desse modo, o arquivo possibilita o contato com o caráter processual da obra, revela caminhos que se bifurcam, aquilo que poderia ter sido e não foi, a latência do que agiu sobre a obra sem se manifestar concretamente em sua forma final. Nesse sentido, o arquivo pode tanto se opor quanto complementar o

impulso museológico: por uma via conserva os rastros e os restos como relíquias frágeis e preciosas, por outra, mostra que a obra pronta arrasta com ela processos que relativizam sua estabilidade e nos colocam mais próximos do movimento criativo que a originou. Ao definir o arquivo, Derrida (2001) faz uma distinção entre o tipo de esquecimento que está em jogo na constituição do arquivo e o “recalcamento” da psicanálise; diz ele: “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento” (32). O arquivo não é o invólucro neutro, guardião impassível das provas que atestam a existência de um determinado fato passado. Tampouco se reduz a uma relação com o que “já foi”, rastro fadado a remeter incansavelmente a um momento perdido no passado ao qual nunca mais ninguém terá acesso a não ser através das sobras recolhidas pelo arquivista. Todo arquivo é também produto de movimentos, contorções ficcionais que raramente se acalmam, ou, como diz Derrida:

O arquivo não é somente o local de estocagem e de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento (29).

Se um arquivo é, portanto, ao mesmo tempo registro e criação, fica difícil continuar a vê-lo como mero campo comprobatório, como aquelas zonas circunscritas por faixas de proteção, onde os policiais superequipados dos seriados de tevê recolhem material orgânico capaz de reconstituir cientificamente o gesto criminoso. Por outro lado, é evidente que o arquivo também impõe obstáculos ao deciframento infinito e pode ajudar a estancar a compulsão de uma interpretação desvairada.

Ao abordar os arquivos da psicanálise e sua litigiosa manutenção, Elisabeth Roudinesco (*A análise e o arquivo*, 2006), seguindo a trilha de Derrida, vislumbra dois polos opostos da nossa relação com o arquivo. De um deles, haveria a ausência de arquivo como algo que incitaria uma hipertrofia da imaginação interpretativa, e numa outra extremidade, o arquivo totalizante nos acossando como um imperativo absoluto, saturação de sentido e de história, que impediria qualquer ato criativo:



Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si. Mas se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma (9).

Entre esses dois “impossíveis” representados de um lado pela “interdição do saber absoluto” e do outro pela “soberania interpretativa do eu”, há um sem número de experiências possíveis. Se existe uma “inconsciente arquivístico” em Dreyer, ele zela por manter esses impossíveis sob tensão. Postergar ao máximo a passagem ao ato fílmico não deixa de ser aí uma tensão produtiva de outras espécies de atos criativos, que dá outros corpos à imaginação fílmica. Ao abordar a economia do arquivo do ponto de vista do arquivista, Raul Antelo (2005) interroga essas questões e aponta dois fantasmas que assombram a tarefa do arquivista: a “ilusão tautológica” ou referencial, que consistira em acreditar que o texto ou o material conservado seria também capaz de conservar um significado imaculado – “Um texto achado num arquivo sempre postula um para além da significação” – e a “ilusão na crença” que corresponderia ao excesso de interpretação de que fala Roudinesco, uma reação à angústia produzida pelo vazio de significação ou pela precariedade da conservação de que o arquivo é testemunho. Segundo Antelo, tanto a “ilusão tautológica” quanto a “ilusão na crença” seriam desencadeadas pelo *horror vacui* provocado pelo encontro falho com o sentido, “pela cisão aberta por aquilo que nos devassa enquanto lemos”, mas “ali onde a primeira satura o sentido com a referencialidade significante, esta segunda postula a transcendência como um para além da verificação”. Como um drible possível a essas ilusões, Antelo introduz a ideia de sentido obtuso, formulado por Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso* (1982), onde este desenvolve suas teorias sobre a imagem. O obtuso seria desse modo um “terceiro sentido”, ou aquilo que, do sentido, não pode ser reduzido nem à comunicação denotativa (o óbvio) nem lançado às alturas da significação simbólica, resistindo à interpretação. Esse sentido obtuso “suspende a leitura e a metalinguagem”, porque abdica tanto da magia onipotente da subjetividade interpretativa quanto da leitura utópica que aposta todas as fichas na denotação. Quando o contato com o arquivo dribla ou recua diante dessas duas ilusões, o arquivo se revela um “canteiro de obras” anacrônico por vocação, onde o material arquivado é ao mesmo tempo índice de um gesto passado – que Antelo, recupe-

rando o pensamento de Bataille, associa à contiguidade física percebida nas inscrições primitivas dos homens que estamparam suas mãos nas grutas de Lascaux – , mas algo que difere totalmente desse objeto que “esteve lá”. Na trilha dessa analogia também se poderiam evocar as primitivas *máquinas de silhueta* do século XIX, que antecederam a invenção do aparato fotográfico, e que exigiam a presença física de pessoas ou objetos iluminados à contraluz por trás de uma tela que permitia decalcar com grande perfeição a sua silhueta. Essas figuras e objetos silhuetados perdiam sua identidade e seus traços ou cores e expressões, mas doavam uma linha de contorno, tal como as inscrições das mãos dos homens primitivos. As máquinas de silhueta não retratavam nem representavam no sentido de uma mimesis ou do *portrait* tradicional, e seu fascínio provinha exatamente do fato de serem capazes de depositar algum traço orgânico do passado num futuro incerto.

O arquivo de um artista não é só o lugar de latência, de projeção de uma sombra melancólica ou de uma força criativa potencial não realizada. A arquivagem é um gesto criativo em si mesmo, é um *gai savoir*, como sugere Didi-Huberman (1995) ao falar de Bataille, e produz um objeto criativo, um corpo estranho, muitas vezes desengonçado que, no caso de Dreyer oscila entre o saber e a imaginação, entre a vontade de estabelecer critérios estéticos firmes e a dúvida, a interrogação que mina essa mesma vontade fazendo com que o arquivo não cesse de proliferar em diferentes direções, impulsionando a pesquisa mais e mais. Ao entrar em contato com esse arquivo, cada pesquisador será capturado de um modo, mas todos serão obrigados a desenvolver esse corpo. Não se trata de situar Dreyer num suposto “lugar verdadeiro” de interpretação, mas colocá-lo de novo em circulação como cartas enviadas a destinatários desconhecidos, desmumificá-lo, retirá-lo do círculo mágico dos epítetos onde ele tem mofado, como um velho vampiro doméstico, nem vivo de verdade nem realmente morto. O melhor seria abrir, uma por uma, as bonecas russas desse arquivo, deixar um pouco de lado a facilidade dos epítetos, a sedução das transfigurações metafóricas – o escandinavo sombrio, o diretor tirânico, o bastardo, o órfão, o homem traumatizado, filho adotivo em busca da mãe perdida, o protestante, o misógino, o justiceiro, o feminista, a lista é longa... Desenvolver passa a significar então: aproximar-se da realidade estranha de sua obra e das suas tensões criativas, atentar mais para os embaraços e questões estéticas do que para as supostas intenções pessoais por trás dos filmes.