



Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida

*Deconstructionistic screen: archive and archive fever from Jacques
Derrida*

Dirce Eleonora Nigro Solis

Doutora em Filosofia, professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia,
Rio de Janeiro, RJ - Brasil, e-mail: dssolis@gmail.com

Resumo

Considerando os vários sentidos da palavra *tela* em português, tela como resultante do entrelaçamento de fios, tela como tecido, tela de cinema ou de televisão, quadro pintado, ou como questão (o assunto, a notícia “em tela”), pretendo trazer à discussão o despojamento de Jacques Derrida ao propor, sob o prisma da desconstrução, o deslocamento do velho conceito de arquivo para uma noção de arquivo aberta a possibilidades imprevisíveis. Para tanto, seu entendimento do que ele chamou de “impressão freudiana”, sua interpretação da pulsão de morte como “mal de arquivo”, nos colocará em contato com uma espécie de revolução “arquiviolítica” nos textos de toda ordem, em especial o texto psicanalítico e as artes.

Palavras-chave: Arquivo. Mal de arquivo. Pulsão de morte. Desconstrução.

Abstract

*Considering the various senses of the word *tela* in Portuguese as a result of interlacing of yarns, as a tissue, as a film or television screen, table painted, or as a matter (the issue, the news in question), I intend to bring to discussion divestiture of Jacques Derrida to propose, from the perspective of deconstruction, the displacement of the old concept of archive to a notion of archive opened to unpredictable possibilities. To do so, his understanding of what he called "Freudian impression", his interpretation of the death instinct as "archive fever" put us in touch with a sort of "arquivolitic" revolution in texts of all kinds, especially psychoanalytic text and the arts.*

Keywords: Archive. Archive fever. Death instinct. Deconstruction.

Por meio da noção de *tela*, que em português se escreve da mesma forma para exprimir significados diferentes (*tela* como conjunto formado pelo entrelaçamento de fios ou aquilo que foi tecido; tecido especial esticado e sobre o qual se pinta, quadro pintado; painel sobre o qual se projetam os filmes, a arte cinematográfica, *tela* como assunto em questão), pretendo discutir a noção de arquivo a partir de Jacques Derrida. Em português, usamos *tela* para quadro pintado e temos *tela* para o cinema, a televisão ou o computador (o monitor); em francês, para o quadro e para a pintura temos *toile* ou *tableau*, e *écran* para o cinema ou *l'écran* da TV. Significantes diferentes para significados diferentes. Podemos considerar, em sentido bem amplo, o arquivo também como tela, suporte onde se entrelaçam os dados, onde documentos são arranjados ou organizados.

Derrida nos indica uma novidade em relação à noção de arquivo. Há duas formas de compreendê-lo. Por um lado, como depósito de dados impressos que corroboram os fatos e que fornecem uma espécie de prova consolidada daquilo que, pelas evidências, não deixa mentir. O arquivo é, assim, o depositário de todas as informações, de todos os indicadores e indícios de um fato, de um acontecimento, e vale tanto para investigações autorais como para investigações sociais, institucionais, governamentais etc. O arquivo, nesse sentido, guarda, e o que guarda

diz, esclarece, revela. Arquivos com este teor clássico de proteger, guardar, esclarecer, englobam todo o pensamento tradicional, por exemplo, a já tão decantada, por Derrida, metafísica da presença, os discursos da filosofia, as diversas formas de saber, o discurso científico de todas as áreas que primam sempre pela racionalidade. O arquivo clássico é logocêntrico, deixa vir à tona o logos abrangente, subordinante e predominante em todo o pensamento ocidental; estruturas simbólicas ou não, hierarquizadas e bem distribuídas.

Por outro lado, Derrida nos indica outra forma de considerar o arquivo: trataremos, em nossa abordagem, como já referenciamos, a noção de arquivo a partir de Derrida, trazendo a noção de tela. A tela é um arquivo, mas numa tela desconstrucionista a dimensão arquivística não é mais compreendida como repositório fechado, como fichário inerte, mas, ao contrário, como abertura, como movimento e *por vir*.

Mal de Arquivo estabelece como nome um jogo com o contexto histórico contemporâneo, o contexto dos “desastres que marcaram o fim do milênio”, no qual estão em discussão os *Arquivos do Mal*, arquivos durante tanto tempo interditados, desviados, dissimulados, quando não destruídos. Por exemplo, a prova dos horrores praticados pela dominação nazista e o holocausto; os atuais genocídios (diariamente, eles são noticiados) promovidos constantemente pelas intensas guerras em vários lugares do mundo, em geral incentivados pelos interesses escusos das potências interessadas em petróleo, venda de armas etc.; a perseguição aos Estados fora da lei, com a política intervencionista americana, a instituição da globalização etc.

Em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001)¹, obra publicada em francês em 1995, Derrida irá explorar não apenas o duplo sentido de *arkhé* como origem e como comando ou poder, mas relacionar a noção de arquivo com a memória pessoal e histórica a partir da consideração da obra de Freud e de um episódio da vida do pai da psicanálise lembrado pelo historiador israelense, radicado nos

¹ Publicado na França, *Mal d'Archive* (DERRIDA, 1995) tem origem numa conferência pronunciada por Derrida em junho de 1994, em Londres, com um título distinto: “O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana”. Na versão publicada com título modificado, o subtítulo, no entanto, foi mantido.

Estados Unidos, Yosef Hayim Yerushalmi. Para tanto, Derrida irá evidenciar os deslocamentos que ele observa no texto freudiano *Moisés e o Monoteísmo* (FREUD 1976a)² e no texto de Yerushalmi (1991), *Freud's Moses, Judaism Terminable and Interminable* (*Moisés de Freud: Judaísmo terminável e interminável*).

Derrida tratará em *Mal de Arquivo* do sentido que a assinatura de Freud imprimiu em seu próprio arquivo, discutindo a dificuldade de se trabalhar com o conceito de arquivo, na medida em que *conceito* representa a hierarquização binária do pensamento que Derrida quer deslocar (pela desconstrução) e o processo de arquivamento fechado. Arquivo e arquivamento, no entanto, fazem parte do discurso freudiano sobre o inconsciente e, nesse sentido, são impressão. Derrida falará então de *impressão freudiana*.

A expressão *impressão freudiana*, que subtitula *Mal de Arquivo*, é compreendida, através de sentidos distintos no texto em questão: Impressão enquanto escritura, marca grafada: Freud deixa marca a partir de uma impressão inscrita nele próprio, no sétimo dia de seu nascimento — a marca de sua circuncisão; deixa esta impressão na história da psicanálise, na instituição Psicanálise e em suas obras, passando pela correspondência pública ou privada. Impressão configura o arquivo, portanto.

Impressão enquanto questão de herança: deixa uma impressão sobre quem depois dele falar a ele, ou falar dele, a impressão fantasmal ou espectral, o que é feito, por exemplo, por Yerushalmi ao fim do livro *Moisés de Freud*, no "Monólogo com Freud". Yerushalmi interroga Freud como um espectro, mas o fantasma de Freud não pode responder: Freud está morto, mas, além disso, é analista e, portanto, tem o direito de permanecer em silêncio...

No texto *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, Derrida irá referir-se, pois, a dois tipos de inscrição freudiana: uma pública e uma privada. A inscrição pública encontramos em *Mal estar na Civilização* (1930), onde Freud lamenta estar gastando muita tinta de impressão para dizer coisas que ele mesmo e talvez todos os leitores consideram

² Trabalho publicado em 1938, com o título *O Homem Moisés e a religião monoteísta*.

óbvias. Mas esta “reclamação” acaba por deslanchar a importância da pulsão de morte, o que justifica, então, a impressão do texto. A inscrição privada está na referência que Derrida faz à dedicatória que o pai de Freud inscreve, por ocasião de seu 35º aniversário, sobre a Bíblia que o autor da psicanálise costumava utilizar quando jovem e que agora lhe é ofertada com nova encadernação (sob “pele nova”, como um novo pacto que renova a circuncisão), segundo observação colhida de Yerushalmi em *Freud’s Moses*.

O arquivo caminha, então, em dois sentidos, na abordagem que Derrida faz destes episódios relacionados a Freud: primeiro, o arquivamento da exposição teórica da psicanálise, a teoria da psicanálise como teoria do arquivo e não apenas da memória. O exemplo tratado em *Nota sobre um bloco mágico* de Freud (1976b), o bloco mágico sendo um modelo de registro exterior do aparelho psíquico, arquivo do recalque — sob a pulsão de destruição, aparece a pulsão de arquivo. Segundo, o arquivamento da própria psicanálise, sua prática institucional e clínica, com seus aspectos de publicação e tradução. O arquivamento neste caso, registra e produz o acontecimento.

A problemática do texto derridiano, como a mudança do título atesta, consiste em estabelecer uma crítica à concepção clássica de arquivo (conceito de arquivo), deslocando a questão para a enunciação de *mal de arquivo*. Como já estamos cansados de saber, Derrida irá criticar não apenas o “arquivo” enquanto conceito, mas também a questão do conceito enquanto tal, como representante da chamada metafísica da presença. Daí a dificuldade de Derrida em falar de conceito e preferir para indicar o aberto, a noção ou quase-conceito.

A noção clássica de arquivo será, assim, colocada em cheque por Derrida: sua principal crítica é à redução do arquivo a uma experiência da memória, ao retorno da origem, ao arcaico (de *arkhé*) e ao arqueológico, à lembrança ou à escavação. E imediatamente constatamos que a noção de arquivo em Derrida pressupõe, sobretudo, questões ético-políticas além das epistemológicas.

Arkhé, como começo, possui origem cósmica, é princípio da natureza. Como comando, refere-se ao princípio político, histórico, aquele do poder; *arkhé* traz logos e *nomos*, lei-princípio, início primeiro; lei

que rege e governa. *Arquivo* provém também do *arkheion* grego, como morada, casa dos arcontes, os magistrados superiores que detinham o poder político de elaborar e representar as leis; estes eram a autoridade reconhecida a quem cabia interpretar os documentos oficiais depositados em suas casas. Os arcontes, portanto, eram os magistrados gregos, guardiães dos documentos oficiais. O princípio arcôntico é começo e mandato, lugar e lei, o lugar do *ethos*, em seu sentido mais originário. A casa dos arcontes marca, pois, a primeira passagem do privado ao público, do segredo ao exposto. Atualmente, esses guardiães são figuras como o próprio autor, a família, os herdeiros, os pesquisadores, as instituições de pesquisa e ensino, o governo. Assim sendo, arquivo remete a uma instância ou lugar de autoridade.

Um arquivo pressupõe, em geral, inscrições, marcas e a decodificação das mesmas, pressupõe impressões, seu armazenamento e sua preservação. Ele é um lugar de consignação, ou seja, de reunião de signos; para que algo se torne arquivo, não basta o simples depósito em algum lugar (na casa, por exemplo, do arconte). O poder arcôntico deve ser também de consignação, de reunião, tal como Derrida explicitou: consignar é designar uma residência, confiar, por em reserva, em um lugar e sobre um suporte, reunindo signos; coordenar em um único *corpus*, sistema ou sincronia todos os elementos que se articulam em uma unidade. “Num arquivo não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*). Compartimentar de modo absoluto” (DERRIDA, 2001, p. 14).

Entramos, assim, na dimensão de algo que não se diz de imediato, que não se pode dizer, não se pode revelar — tais são os arquivos confidenciais. Porém, o fato de haver um segredo que não pode vir à tona não implica que estamos no domínio do privado. “O que quer dizer privado, o que quer dizer público” (DERRIDA, 2012, p. 106), faz todo o sentido para a questão do arquivo. Se o arquivo porta alguma relação com a incondicionalidade, em relação ao destinatário, em relação ao perdão, à hospitalidade, por exemplo, o incondicional absoluto, puro, não pode ser público. Ele é secreto. Mas é possível exibir um segredo como secreto? — pergunta Derrida (2012, p. 108). E em que medida um arquivo pode guardar para sempre um segredo, pergunto eu?

Um arquivo é também uma técnica de repetição. Reunião, ajuntamento de dados, elementos, índices e insígnias, espólio. Mas sem exterior não temos o arquivo. Diz Derrida (2001, p. 22): “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade; não há arquivo sem exterior”.

Além de armazenar, o arquivo agrupa, organiza, e no sentido clássico isso se faz de modo patriarcal, *arkhé* como atitude de comando. Derrida (2001, p. 31) lembra:

O arquivo sempre foi um *penhor*, e como todo penhor, um penhor de futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente.

O arquivo como tela (seja um quadro, uma projeção cinematográfica, um assunto lido, uma escritura), em que medida ele pode ainda ser secreto? Com os meios midiáticos que temos à nossa disposição hoje, quais signos, que significantes e significados podem ainda não ser expostos? Temos assistido na mídia mundial hoje ao vazamento de informações ditas “ultra-secretas”, deixamo-nos em exposição diariamente na internet. Como garantir a não publicação, a não divulgação de um segredo? Todos podem nunca vir a saber, mas há sempre alguém que sabe.

Mesmo tentando se esquivar, todo escritor se arquiva; todo pintor se arquiva; todo cineasta se arquiva, o cinema é um arquivo. Uma tela (seja ela uma pintura ou a tela de cinema), projeta e acaba por revelar. O que se mantém secreto, então? Nas palavras de Derrida (2012, p. 127-128):

[...] é verdade que nunca a questão do segredo cruzou tanto quanto hoje a questão política [...] E, pela informática de modo algum sob as formas da violação do segredo pela cidadania, pelo totalitarismo etc, mas da violação do segredo pela técnica, pela informática, por tudo o que nas sociedades democráticas, põe em perigo o segredo, não sob formas policiais ou torturadoras habituais, mas sob formas suaves e técnicas. É um dos desafios políticos de hoje e creio que,

naturalmente, todos aqueles que tem a responsabilidade do arquivamento [...] fazem a experiência da coisa.

Podemos dizer ainda que um arquivo possui vida própria, é memória como organismo vivo. No entanto, Derrida chama a atenção para o fato de um arquivo não poder ser reduzido à memória, nem a uma massa documental fixa e cristalizada, significando apenas referência temporal ao registro do passado. Não seria apenas reflexo do que ocorreu de fato, como experiência histórica. Um arquivo não se reduz a um depósito de memórias sem rasuras, não lacunar, sem esquecimento, bastando acioná-lo para que todas as representações ali guardadas possam vir à tona.

No sentido clássico, a psicanálise queria ser uma ciência geral do arquivo, evidenciando o limite entre a identidade do indivíduo (privado ou secreto) e o coletivo (público, social). Lembrando *Nota sobre um Bloco Mágico* de Freud, no arquivo clássico temos as figuras da marca e da tipografia: “Instalando-se frequentemente na cena da escavação arqueológica, seu discurso aborda primeiramente a estocagem das ‘impressões’ e a cifragem das inscrições” (DERRIDA, 2001, p. 8). Mas também aborda a censura e o recalque (*Verdrängung*), a repressão (*Unterdrückung*) e a leitura dos registros.

Assim, no texto freudiano encontramos tanto um arquivo tradicional (memória, aporte, traços, documentos) como um deslocamento para um arquivo aberto, que não diz tudo, secreto e guardião de um segredo. Um lado conservador e outro revolucionário.

Desse modo, um arquivo para Derrida, trazendo a discussão a partir do que o texto freudiano nos proporciona, por não se reduzir à memória, tem lugar, ao contrário, no *desfalecimento da memória*; ele só existe em *consignação*, no deslocamento que lhe possibilita a repetição, a reprodução e a reimpressão, mas é necessariamente lacunar e sintomático, perpassado pelo esquecimento e com a possibilidade intrínseca de virtualidade. Mas ao arquivo clássico a virtualidade não é compatível. Se não há memória sem suporte e também não há arquivo sem arconte e sem recalques, não há arquivo sem *mal de arquivo*.

Para Derrida, o arquivo seria perpassado insistentemente pelo *mal de arquivo*. Nas palavras de Joel Birman (2008, p. 110):

Este [...] não apenas apagaria o arquivo *constituído* na sua positividade patente, mas seria, ainda e fundamentalmente, a condição de possibilidade para que o processo de arquivamento pudesse continuar posteriormente e ser então reiterado ao infinito. Seria a dimensão *constituente* do arquivo que se destacaria pelo enunciado do mal de arquivo. Portanto, a constituição do arquivo implicaria necessariamente o apagamento e o esquecimento de seus traços, condição necessária para sua própria renovação.

Tânatos é a pulsão arquiviolítica, a pulsão que desune; a pulsão de morte é uma pulsão de destruição, de agressão e é, nesse sentido, o arquiviolítico; ela é silenciosa e destruidora do próprio arquivo. Justifica, por exemplo, a impressão de um texto de modo que, ao mesmo tempo, naquilo que permite o arquivamento está colocado aquilo que expõe o arquivo à destruição.

Diz Derrida (2001, p. 21) sobre a pulsão de morte:

Ela trabalha para *destruir o arquivo*: com a condição de *apagar* mas também *com vistas a apagar* seus “próprios” traços- que já não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio de realidade): a pulsão de morte é acima de tudo, *anarquivica*, poderíamos dizer *arquiviolítica*. Sempre foi, por vocação silenciosa, destruidora do arquivo.

O arquivo não é mais, então, uma memória ontológica que registra um começo e data uma história, não é apenas nomológico, refere-se ao nomos, a uma ordem, ao comando que regula, por exemplo, as instituições. Movimenta-se, sim, por uma pulsão arquiviolítica. Esse é um dos sentidos da expressão *mal de arquivo*.

A pulsão de morte como mal de arquivo caracterizará também a perturbação daqueles que estão engendrados na trama arquivística. Conforme o texto Derrida (2001, p. 118-119):

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo "*en mal de*", estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome "mal" poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum "mal-de", nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está com mal de arquivo.

Mas ao mesmo tempo, não podemos esquecer o caráter ambivalente do arquivo: Um arquivo é um *oikós*, um domicílio, que além de Tânatos, além de um lugar de consignação, é também um lugar de unificação, identificação, reunião. Propriedades atribuídas a Eros. Trata-se do suporte interno, do signo da aliança entre os membros de cada arquivo (por exemplo, a circuncisão é o signo da aliança entre os judeus).

O arquivo é, pois, o lugar da gestão da memória, mas também o campo do esquecimento. Em âmbito governamental, em política, por exemplo, há uma biopolítica (para usar uma expressão cara à temática de Foucault) do esquecimento e apagamento proposital dos traços, das informações, das impressões. Lembrar e esquecer, tal é a ambivalência do movimento do arquivo. Isso vale para a realidade e para a ficção. No romance *1984*, de Orwell, quem não se lembra do Ministério da Verdade, no qual Winston, o protagonista, tem por tarefa falsificar e apagar documentos, impressões que comprometessem a "verdade" do Partido; e o "Buraco da memória" como incinerador de arquivos?

Ou então poderíamos lembrar a obra de ficção *Arquivos X (X-files)* onde o arquivo nunca diz de imediato, onde o segredo parece querer

se manter sempre secreto, a despeito dos esforços incansáveis dos protagonistas para tornarem o “confidencial”, revelado publicamente. Nos episódios de *Arquivos X*, a verdade está sempre “lá fora”, o governo sempre “nega ter conhecimento”, as peças dos quebra-cabeças são sempre reunidas como provas com cuidadosa investigação, mas no fim do processo ou elas somem, ou são tidas como provas insuficientes ou prova alguma. São peças do esquecimento, são lacunas, silêncios quase nunca suficientemente preenchidos. Por mais que o protagonista principal diga que sabe a verdade, algo lhe escapa como prova. O jogo instituído do *dizer-não dizer, mostrar-não mostrar*, é tecido na ambivalência, traz o in-decidível. É um jogo desconstrutor, como movimento de rastros. O arquivo aparece então como jogo da *différance* na economia de rastros. O investigador, o pesquisador sofre, pois, de mal de arquivo e por isso mesmo, é incitado a prosseguir por mais que os dados articulados no arquivo joguem ou concorram para fazê-lo abandonar o fio e desistir.

Daí o caráter hipomnésico do arquivo, o enfraquecimento da memória, como diz Derrida (2001, p. 23):

[...] diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio “saber de cor”. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo.

E dependendo do arquivista, o arquivo tomará conotação diferente:

[...] 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. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação (DERRIDA, 2001, p. 29).

Assim sendo, Derrida defende que, por exemplo, o passado da psicanálise, com o suporte da correspondência manuscrita teria sido diferente, se naquela ocasião já existisse e-mail e as demais técnicas de divulgação. O futuro da psicanálise, provavelmente, será diferente com estes recursos, adianta ele.

Longe, portanto, da ideia clássica de arquivo, nos sentidos filológico ou histórico do termo, ficou o posicionamento de Derrida. A tela desconstrucionista arquivista não apresenta mais (porque não se trata mais de apresentar) um começo *absoluto* ou um *momento inaugural* que coloca o arquivo como uma experiência de rememoração.

Observe-se que a obra de Derrida, *Mal de Arquivo*, abandona em sua escritura a forma de começos, não possui começo nem fim, mas se postula como *avant-propos*, exergo, preâmbulo, anteproposta, teses (ou próteses), querendo mostrar um inacabamento, sempre em aberto e um arquivo por vir. E finalmente um *post-scriptum* como *des-culpa*, desfazimento de qualquer culpa- a promessa, a Gradiva de Jensen analisada por Freud, a impressão, a impressão freudiana. “Quando o passo é um com o subjectível”, diz Derrida, ou, então, “[...] Hanold sonhava no seu desejo de arqueólogo desencantado, no momento em que esperava a chegada do ‘espectro do meio-dia’. Hanold sofre do mal de arquivo. Esgotou a ciência da arqueologia” (DERRIDA, 2001, p. 126).

E Derrida se defende: ao mesmo tempo em que ele se protege, ele se expõe em *Mal de Arquivo*, daí ter optado por este inacabamento. Isto é, “[...] ali onde tento constituir uma identidade para me proteger contra a dispersão, o caos, a ruína, a precariedade etc., sei que sobrevivo, que me protejo fazendo isso” (DERRIDA, 2012, p. 126). E “nada é mais mortal do que a identidade, do que o eu” (DERRIDA, 2012, p. 126).

Ou ainda, aponta Derrida, como dizia a *Gradiva* de Jensen, Hanold, ou melhor ele próprio,

“Era [...] mestre na arte de decifrar as inscrições mais indecifráveis, as mais enigmáticas [...]. Mas já estava farto da ciência e de sua competência. Seu desejo impaciente se insurgia contra a positividade da ciência diante da morte. Esta ciência já estava ultrapassada. Ela ensinava, dizia-se ele, uma intuição arqueológica sem vida [...]” (DERRIDA, 2001, p. 126).

O arquivista deixou de ser garimpeiro, mas também não é mais um arqueólogo para a desconstrução. Considera-se, então, que Freud tenha colocado em questão a concepção clássica de arquivo, trazendo em germen a possibilidade de evidenciar a sua desconstrução, mesmo

que ele, do ponto de vista de sua existência e em suas teses e prática psicanalítica, não tenha se desvencilhado de fato do princípio arcôntrico da autoridade. Sabemos da ambivalência presente neste tipo de abordagem: Freud ainda fica preso aos pressupostos da metafísica da presença e do logocentrismo que marcam o pensamento ocidental. O psiquismo como máquina de escrever, ainda engloba a virtualidade necessária para compreender a abertura da concepção arquivística da desconstrução. Como aponta Joel Birman (2008, p. 117, modificado):

Sintoma, lapso, ato falho, chiste, estas formações do inconsciente, permitem pensar a desconstrução, mas ainda não são a abertura *por vir* arquivística pensada por Derrida. Mas, sem dúvida, pensar na ação das operações de recalque e de repressão, possibilitam o transformar do que é patente e ostensivo (traços mnésicos) em latente e virtual (jogo de rastros).

Outra característica do arquivo é que ele é permeado por fantasmas; ele é a casa dos fantasmas, assim como o inconsciente de Freud. O aparelho psíquico “é permeado por fantasmas”. Com isso, os traços psíquicos “perderiam qualquer veleidade de objetividade e de consistência ontológica, pois os traços seriam atravessados pela espectralidade” (BIRMAN, 2008, p. 118). Não existe arquivo sem espectralidade.

Um arquivo é um cemitério povoado de vidas e memórias. É o lugar do morto-vivo, da Gradiva rediviva. No olhar sobre o acervo, o corpo acaba por virar esqueleto, o espírito (*Geist*) virará espectro (*Gespent*). Assim, todo arquivo é marcado pelo mal de arquivo, pelo apagamento e esquecimento. A pulsão de morte é arquiviolítica, segundo Derrida, porque apaga os traços inscritos e possibilita novas inscrições no arquivo. Possibilita um universo de rastros, portanto.

Finalmente: a questão do arquivo não é só uma questão de registro do passado; trata-se de uma interpelação fantasmática e espectral de Freud, de uma promessa, de um *por vir*. Saber o que é o arquivo significa dizê-lo num tempo *por vir* e não haveria *porvir* sem repetição, sem o fantasma e a pulsão de morte. Diz Derrida (2001, p. 101-102):

[...] o que querem dizer as palavras “judeu” e “ciência” e que isso permaneça aberto no *porvir*, é preciso ter, ao menos, uma pré-compreensão do

que quer dizer “por-vir”. Ora, é da estrutura do por-vir o não poder se colocar senão acolhendo a repetição tanto no respeito à fidelidade — ao outro e a si mesmo — como na re-posição violenta do Um. A resposta à questão (o que é o porvir) parece portanto pressuposta por Yerushalmi.

Derrida estabelece ainda três teses (ou próteses) para esclarecer a inter-relação entre a psicanálise e a noção de arquivo. As teses são vistas como três promessas:

A primeira tese diz que Freud tornou possível o pensamento de um arquivo propriamente dito, de um arquivo hipomnésico ou técnico, do suporte (material ou virtual) que, estando no espaço psíquico, não se reduz à memória. Trata-se de uma “promessa arqueológica através da qual a psicanálise, em seu mal de arquivo, tenta sempre voltar à origem viva daquilo que o arquivo perde, guardando-o em uma multiplicidade de lugares (DERRIDA, 2001, p. 119).

A segunda tese diz que “o arquivo é possibilitado pela pulsão de morte, de agressão e de destruição, isto é, também pela finitude e pela expropriação originárias. A destruição anarquivante pertence ao processo de arquivamento” (DERRIDA, 2001, p. 122). E mesmo quando Freud não quer falar com os fantasmas, há que se explicar a crença nos fantasmas, mesmo quando a crença não tem nenhum estatuto irreduzível na psicanálise. Há então uma promessa arqueológica de retorno à realidade. Segundo Derrida, um solo mais seguro que o do arqueólogo Hanold. Mais arqueológico ainda (DERRIDA, 2001, p. 122).

Na terceira tese, Derrida diz que ninguém estabeleceu melhor do que Freud o que chamamos de o princípio arcôntico do arquivo. Mas nele encontramos a desconstrução da autoridade do princípio arcôntico. Freud mostrou que este princípio paternal e patriarcal, se coloca pela repetição e retorna no parricídio. “O arcôntico é a tomada de poder do arquivo pelos irmãos. A igualdade e a liberdade dos irmãos. Uma ideia ainda viva da democracia” (DERRIDA, 2001, p. 123).

Voltemos à noção de *tela* como arquivo: a tela do inconsciente é, pois, um arquivo. A tela de cinema é arquivo: o filme *D’Ailleurs Derrida* é arquivo de Derrida: “A deportação, todas as deportações, todos os

deslocamentos, o exílio. O d'alhures, o alhures d'alhures, a digressão, o mais... a outra parte... tudo isso era ao mesmo tempo a temática e o ato, a prática do filme" (DERRIDA, 2012, p. 102); a temática que Safaa Fathy, a cineasta, organiza "do começo ao fim", "a circuncisão, a sobrevivência, a espectralidade, o marranismo, o sublime, toda essa trança de temas alinhavada no filme" (DERRIDA, 2012, p. 102) é arquivo de Derrida. Todo filme é, então, um certo tipo de arquivo, clássico ou desconstruído.

Construções arquitetônicas perfazem tipos variados de arquivo: o parque de La Villette, construído a partir do antigo matadouro de Paris, é com suas *folies*, um arquivo sui generis (possui até uma proposta de jardim que foi pensado por Peter Eisenman com o auxílio de Derrida e que não chegou a ser construído). Tornou-se símbolo da desconstrução à la Derrida. O Matadero em Madrid, construído, também, a partir de uma readaptação de um antigo matadouro local, é um espaço de apoio a projetos de criação artística e, dentre eles, abriga o Arquivo de Criadores de Madrid. Nesse arquivo está toda uma documentação sobre artistas nacionais e internacionais que produzem sua arte, ligados de alguma forma à cidade de Madri.

A tela pintada é um arquivo: muitos artistas contemporâneos trabalham em torno de noções de arquivo, tal como podemos evidenciar nos pareceres de críticos e curadores, tais como Okwui Enwezor que abre o catálogo da exposição "Archive fever: uses of document in contemporary art" no International Center of Photography, New York (2008) ou Hal Foster em *Archival Impulse* (2004).

Chama a atenção também a obra do artista plástico, fotógrafo e escultor francês Christian Boltanski (1944) cujo foco é sua vida pessoal, com criações imaginárias, onde são explorados temas como memória, esquecimento, identidade, ausência, perda, morte. Boltanski tenta re-discutir momentos históricos e a questão da identidade, mesmo a sua individual, trazendo a memória e sua perda, por exemplo, com relação ao Holocausto em *Os Arquivos (Les Archives)* (1987) ou em instalações como *Altar do Liceu de Chases (Autel de Lycée Chases)* (1988), em que vemos fotografias de crianças judias vitimadas pelo genocídio (Figura 1), ou *Reserva (Réserve des Suisses Morts)* (1990), um amontoado de roupas usadas lembrando os descartes dos campos de concentração. A fotografia,

por exemplo, como função arquiviolítica, traz o mal de arquivo a partir dos arquivos do mal. Segundo o crítico de arte Enwezor (2008, p. 31):

Por aproximadamente quarenta anos, Boltanski coloca questionamentos conceituais e filosóficos sobre a estabilidade do arquivo como meio pelo qual podemos conhecer e entender o passado, não de maneira a entrar na lógica de lembrar, mas de explorar e expor como as imagens fotográficas perturbam a lembrança, e na sua inconsistência perfuram a membrana da memória pública e privada. Em diversos arranjos aos quais estão sujeitas, Boltanski frequentemente trata documentos fotográficos de maneiras contraditórias: às vezes são colecionadas em uma estrutura linear formando uma narrativa coerente, ou podem ser transformadas em unidades individualizadas fetichizadas, sobre as quais a tenra luz de uma luminária (spotlight) é fixada, conferindo a elas um caráter quase devocional, em uma armadura de configurações sentimentais que, marcantemente, são construídas para evocar santuários.



Figura 1 - Autel de Lycée Chases (Christian Boltanski)
Fonte: Rubell Family Collection³.

Assim também a fotografia, a arte, o assunto em tela é um arquivo, qualquer um deles. Tudo pode se converter em arquivo. Tudo é arquivo.

³ Disponível em: <http://www.rfc.museum/index.php?option=com_content&view=article&id=152:christian-boltanski&catid=97&Itemid=195>.

Referências

- BIRMAN, J. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, v. 10, n. 1, p. 105-128, jan./jun. 2008.
- DERRIDA, J. Freud et la scène de l'écriture. In: DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- DERRIDA, J. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.
- DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1974-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- ENWEZOR, O. *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. New York: International Center of Photography; Gottingen: Steidl Publishers, 2008
- FREUD, S. Moisés e o Monoteísmo. In: FREUD, S. *Edição standard das obras psicológicas completas: esboço da psicanálise e outros trabalhos (1937-1939)*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. v. 23.
- FREUD, S. Nota sobre o Bloco Mágico. In: FREUD, S. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas: o ego e o id e outros trabalhos (1923-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. Originalmente publicado em 1925 [1924]. v. 19.
- YERUSHALMI, H. *Freud's Moses: Judaisme terminable and interminable*. Yale: Yale University Press, 1991.

Recebido: 11/03/2014

Received: 03/11/2014

Aprovado: 18/03/2014

Approved: 03/18/2014