

## O DOCUMENTÁRIO (AUTO)BIOGRÁFICO COMO ARQUIVO DA DITADURA BRASILEIRA: EM BUSCA DE UM MÉTODO

Liniane Haag Brum<sup>181</sup>

Resumo: Esta comunicação propõe um método transversal e conceitualmente dicotômico visando à análise de uma amostra de documentários memorialistas que discutem a ditadura militar brasileira (1979-85). Além da centralidade do conceito de anarquismo, a saber, “recolectar as ruínas do arquivo e reconstruí-las de forma crítica” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38), depreendido da filosofia de Benjamin e inspirado na noção de colecionismo deste pensador, trabalhamos em confluência à teoria derridiana do arquivo: pois, se o “arquivo trabalha a priori contra si mesmo” (DERRIDA, 2001, p. 23), ele *serviria* ao campo da linguagem como uma possível chave de leitura da nossa cultura em direção diametralmente oposta ao arquivo como mero armazenador. De maneira suplementar, Michel Foucault postula que o arquivo “é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (2009, p. 147): ótica que nos aproxima das narrativas fílmicas em questão como conjunto de enunciados, ou seja, como estruturas abertas nas quais se acumulam práticas descritivas (FIGUEIREDO, 2017, p. 31). Trata-se, aqui, de propor um método de dupla vertente, que vislumbra como a escritura fílmica a partir do anarquismo perfaz, ela mesma, um grande arquivo sobre a ditadura militar. A ideia central é lançar mão de um modo de operar a análise de uma amostra de documentários audiovisuais cujas temáticas oscilam entre a narração (auto)biográfica com origem no trauma da morte, do exílio ou da tortura, e a memória e a recuperação da história política da ditadura civil-militar brasileira. Neste âmbito se situa a eleição de *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010) como *filme-solar* (MARZOCHI), com potencial para direcionar e desdobrar as produções *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012) e *Mariguella* (Isa Ferraz, 2012).

Palavras-chave: Arquivo. Documentário (auto)biográfico. Ditadura civil-militar brasileira. Memória. *Diário de uma busca*.

Abstract: This paper proposes a transversal and conceptually dichotomous method for the analysis of a sample of memorialist documentaries that discuss the Brazilian military dictatorship (1979-85). In addition to the centrality of the concept of anarchism, namely, "collecting the ruins of the archive and rebuilding them in a critical way" (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38); (DERRIDA, 2001, p. 23), it would serve the field of language as a possible key for the reading of our culture in the opposite way as a file as a mere storage of our culture in a diametrically oriented way opposite the file as a mere store. In an additional way, Michel Foucault postulates that the archive "is, at first, the law of what can be said, the system that governs the emergence of statements as singular events" (2009, p. 147): an approach that brings us closer to narratives as statements, that is, as open structures in which descriptive practices accumulate (FIGUEIREDO, 2017, p. 31). It is a question of proposing a double-stranded method, which envisages how film writing through anarchism itself constitutes a great archive of the military dictatorship. The central idea is to use a way of operating the analysis of a sample of audiovisual documentaries whose themes oscillate between (auto)biographical narration originating

<sup>181</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária, Unicamp, [linianehaag@gmail.com](mailto:linianehaag@gmail.com). Bolsista CAPES.

in the trauma of death, exile or torture, and the memory of Brazilian civil- military dictatorship. It is within this scope that the election of *Diary of a search* (Flavia Castro, 2010) as *solar-film* (MARZOCHI), with the potential to direct and unfold the productions *The days with him* (Maria Clara Escobar, 2012) and *Mariguella* (Isa Grispun Ferraz, 2012).

Key-words: Archive. Biographical (self) documentary. Brazilian civil-military dictatorship. Memory. *Diary of a search*.

## ARQUIVO, VÁCUO ARQUIVAL E ANARQUIVO

Conhecer as *falas-vivas* do arquivo-morto. Ouvir a voz do arquivo. Fazer uso da materialidade e do corpo do arquivo, mesmo quando este não tem carne. Quando é virtual. Transmutar o vazio do arquivo - os arquivos ausentes, escondidos ou em ruínas - e inseri-lo numa nova lógica arquivar: eis como pode ser lido/aberto/visto/desdobrado, do ponto de vista da cultura e da arte, o arquivo. Filosoficamente, o germe para essa abordagem está tanto em Walter Benjamin, quanto em Jacques Derrida. No primeiro, a noção de cultura como colecionismo e como montagem de fragmentos de ruínas do passado em nome da escrita da História a contrapelo; no segundo, a profissão de uma “era”, a do Mal de arquivo, caracterizada por um contexto histórico de desconstrução dos inúmeros arquivos da dor que o século XX produziu.

Exemplo emblemático de arquivos do mal, no Brasil, são os registros produzidos pela repressão durante a ditadura militar brasileira. Tanto os arquivos que jamais foram abertos, mesmo com o advento da **Comissão Nacional da Verdade**<sup>182</sup>, como aqueles que se tornaram públicos, caso do **Arquivo Brasil Nunca Mais**<sup>183</sup>, que originou a publicação de **Brasil Nunca Mais**, em 1985. Já a documentação sobre o extermínio de judeus e de minorias durante a Segunda Guerra Mundial permanece *o caso* incontornável de Mal de arquivo. Os exemplos, infelizmente, são inúmeros ao redor do mundo.

---

<sup>182</sup> A **Comissão Nacional da Verdade** foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. (Fonte: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>)

<sup>183</sup> Projeto impulsionado pelo envolvimento pessoal de dom Paulo Evaristo Arns, à época cardeal arcebispo de São Paulo, e do reverendo Jaime Wright, secretário geral da Igreja Presbiteriana Unida do Brasil, através de apoio financeiro obtido junto ao Conselho Mundial de Igrejas (CMI), entre agosto de 1979 e março de 1985. (TELES, 2012, p. 266). O **Projeto Brasil Nunca Mais** consistiu na duplicação e na organização “dos processos políticos que tramitaram na Justiça Militar brasileira entre abril de 1964 e março de 1979, especialmente aqueles que atingiram a esfera do Superior Tribunal Militar” (WESCHLER, Laurence. **Um milagre, um universo**: o acerto de contas com os torturadores. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990).

\*\*\*

Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo **Sobre o anarquivamento, um encadeamento a partir de Walter Benjamin**, afirma:

O impulso de arquivamento presente no Estado é apenas uma manifestação do “mal de arquivo” que quer tudo arquivar. Tanto a burocracia é voraz e quer reduzir tudo ao arquivável, como a mencionada historiografia tradicional quer reduzir o saber histórico ao arquivo. (2014, p. 50)

A ideia central deste artigo que propõe a figura do arquivo como chave para a leitura da cultura está ligada, num primeiro momento, ao desmoronamento na crença de um arquivo central. Apoiado na ideia do constructo da grande razão ocidental erguida desde o Renascimento, “surge cada vez mais ao longo da modernidade um outro modo de pensar e de agir que desconfia dos arquivos”. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 37) Isto é, em resposta à excessiva valorização da razão iluminista, que se funda sob a herança da exploração e da opressão humana, o arquivo burocrático (arcôntico) cai em descrença: “No bojo do romantismo, artistas levantaram-se em revolta contra a ação da norma e sua tendência a reduzir tudo ao(s) arquivo(s) do poder. Artistas se tornam cada vez mais anarquivadores, anarquizadores do arquivo” (2014, p. 38).

Sob essa ótica, segundo Seligmann-Silva, é que foram regidas as vanguardas artísticas do início do século XX, pois tratam-se de expressões que teriam procurado abrir o arquivo da arte em direção a renovadas formas de assimilação e configuração – como num ato de desarquivo rumo a uma lógica outra que não a arquivar, mas que se apropria uma vez mais do arquivo, *agora* sublevado. O resultado deste desarquivamento é a abertura do arquivo a diálogos com outras culturas; a insinuação de uma nova cepa de micro-arquivos e arquivonomias; o deslocamento de fronteiras; o estabelecimento de novos modos de pensar o arquivo. (2014, p. 38)

É nesta direção que o estudioso evoca a teoria do colecionismo de Walter Benjamin, vinculando à figura do artista anarquivador o gesto do colecionador: “a relação entre o indivíduo (que seleciona, arranca do contexto e coleciona) e o mundo objetivo das ‘coisas’”. (2014, p. 39- 40)

\*\*\*

Parece evidente que Seligmann tenha recorrido à etimologia do verbo anarquizar, ou do substantivo anarquia, para chegar a essa formulação. A raiz etimológica de ambos os vocábulos remete à desordem e à falta de líder e de governo. Neste sentido, anarquizar

pode ser lido como um ato de resistência e até de desobediência. Anarquiva-se para contrapor, questionar ou tornar visível algo que os arcontes – os donos do poder, aqueles que detêm o arquivo – querem esconder.

## NÃO CONTEM COM O FIM DO ARQUIVO

Não contem com o fim do arquivo: talvez esta comunicação pudesse se chamar assim. **Não contem com o fim do arquivo**, parafraseando a publicação **Não contem com o fim do livro**, de 2009, compilação de uma conversa entre Jean-Claude Carrière e Umberto Eco na qual ambos discutem o que iria/irá acontecer caso o livro em papel acabasse.

Embora compreender novas formas, novos meios de produção e gestão documental não seja do âmbito dos estudos da linguagem, talvez este título que comemora o arquivo e, “subliminarmente”, desafia seus arcontes, nos colocasse frente ao arquivo tal qual concebido na arquivologia, nos colocando, também, face à ambiguidade que está embutida na ideia do arquivo como anarquivo. Voltemos-nos ao contexto brasileiro. Se pensarmos nos arquivos (ainda) não abertos da ditadura brasileira. Os arquivos sobre a morte dos desaparecidos, sobre as circunstâncias em que suas vidas foram aniquiladas: são arquivos em vácuo. São arquivos que, ao mesmo tempo, existem e não existem. Seus arcontes afirmam, reiteradamente, que eles foram destruídos. Essa denegação acaba por produzir um outro discurso, notadamente de pesquisadores, de setores progressistas da sociedade brasileira e dos familiares das vítimas da ditadura, que clamam pela abertura dessa massa arquivada cujo conteúdo, ou mesmo a falta deste, atesta aquilo que se quer negar: desaparecimentos são assassinatos promovidos pelo Estado, crimes de lesa-humanidade.

Ora, se criar a partir das ruínas do arquivo é um modo de por em xeque o arquivo, sua funcionalidade, questionar o seu poder e o poder dos arcontes que o detêm, por outro lado, professar a permanência do arquivo, num título provocativo - *Não contem com o fim do arquivo* - é, sem dúvida, reafirmar o seu estatuto primevo e sua importância. No caso brasileiro, a vacuidade arquivada se torna ela própria o conteúdo do arquivo desaparecido, se torna o corpo procurado, a informação perdida, endereçando, por assim dizer, a contradição que poderia advir daí para uma discussão profícua justamente porque a pergunta a ser endereçada ao arquivo se tornaria: de que é feito o(s) silêncio(s) de tais

arquivos?

## O DOCUMENTÁRIO COMO ARQUIVO DA DITADURA BRASILEIRA

A resposta parece óbvia. Já a formulação teórica à questão que encerra nosso tópico anterior, nem tanto. Quem vem em nosso auxílio é a estudiosa Eurídice Figueiredo, que também convoca o arquivo em seus recentes estudos sobre a produção literária dedicada à memória da ditadura brasileira.

Tomando como influxo um texto de autoria própria no qual revisita suas memórias acerca do exílio, a pesquisadora é impelida, em **A literatura como arquivo da ditadura brasileira** (2017), a realizar um mapeamento de obras ficcionais e referências que tratam da repressão daqueles que se opunham ao regime ditatorial que vigorou entre 1964 e 1985, no Brasil (há historiadores que já falam em 1988, ano marcado pela promulgação da constituição).

A partir de uma revisão teórico-conceitual em torno da noção de arquivo, passando por Walter Benjamin, Paul Ricouer, Pierre Nora, Jeanne-marie Gagnebin, Jacques Derrida e Michel Foucault, Figueiredo desenvolve uma obra ela mesma com duplo estatuto, já que composta por um eixo que faz uma cartografia da literatura brasileira, e, por outro lado, compartilha com o leitor a sua memória pessoal sobre o exílio. Ela também se apoia fortemente em Derrida e Foucault ao efetuar a sua “prática da memória”. Se no primeiro ela encontra a reelaboração do conceito de arquivo no sentido de promovê-lo ao status de armazenador de memória, de Foucault ela apreende a noção de arquivo como uma estrutura aberta a qual se incorporam “práticas descritivas”. É principalmente da articulação desses eixos, a nosso ver, que emerge o seu instrumental crítico, criando um campo multifacetado que não se “limita” a buscar, apontar e analisar o ficcional que decorre das ruínas e do trauma. A pergunta que norteia sua pesquisa – “de que maneira a literatura consegue transmutar elementos relacionados ao trauma em experiência estética compartilhada” (2017, p. 15) – leva Eurídice a centralizar sua análise em **K.**, de Bernardo Kucinski (2011), - obra que, justamente, indaga o desaparecimento político - articulando-a com a leitura de outras produções textuais, entre narrativas de testemunho, romances, relatos autobiográficos e reportagens.

Pois, o método de dupla vertente que propomos aqui, trata-se de conjugar o procedimento de anarquivamento depreendido de Benjamin por Seligmann-Silva, e, por

outro lado, adotar o modelo da pesquisadora Eurídice Figueiredo: plasmando o seu arcabouço ao campo da análise fílmica, criando este eixo investigativo que se denomina **O documentário como arquivo da ditadura**. A partir daí, sob esse guarda-chuva, temos a leitura de objetos fílmicos que tematizam a memória da ditadura brasileira, sobretudo aqueles realizados no registro da (auto)biografia e do trauma.

Neste sentido, **Diário de uma Busca (2010)** tem centralidade, tem o papel, por assim dizer, de *filme-solar* (MARZOCHI): ele ilumina e desdobra as demais produções documentais sobre o mesmo tema. É dele que emana *um certo modelo* analítico que tem por base a dicotomia arquivo-anarquivo.

#### DIÁRIO DE UMA BUSCA, OS DIAS COM ELE E MARIGUELLA

**Diário de uma Busca** é um longa-metragem documental que permeia o mote biográfico e o autobiográfico. Flavia Castro se coloca em cena (e encena), empreendendo uma investigação sobre a morte de seu pai, Celso, ocorrida no ano de 1984, em Porto Alegre; ela desempenha, simultaneamente, as funções de diretora e de narradora-protagonista do filme. Do confronto de suas memórias com os rastros advindos deste movimento de busca investigativa e emocional, se estabelece o percurso narrativo que entrelaça as *vidas* de pai e de filha.

Celso Afonso Gay de Castro foi um militante de esquerda banido do Brasil no início da década de 1970. Por isso o seu destino errante e o exílio: Chile, Argentina, Bélgica, França e Venezuela.

Flavia tinha três anos quando foi para Santiago, em 1971, para de lá acompanhar os pais em suas fugas de um país a outro. Alguns anos depois morava na França, completamente adaptada à vida naquela capital - onde permaneceu com a mãe, enquanto seu pai se casava de novo e seguia para Caracas: é o que nos conta o filme, mas não deste modo, cronológico.

É importante para este trabalho observar o paralelismo e certas convergências existentes entre **Diário de uma busca** e as demais produções fílmicas abordadas na nossa pesquisa de doutorado **Poéticas do Arquivo**, ora em desenvolvimento, a saber: **Os dias com ele** (Maria Clara Escobar) e **Mariguella** (Isa Grispun Ferraz). Observe-se que as autoras-narradoras-protagonistas dessas obras são mulheres e familiares dos biografados,

o que remete ao mote da família atravessada pela brutalidade do regime:

Isa é sobrinha de Carlos Marighella, o famoso guerrilheiro e líder comunista (...) Flávia é filha de Celso Castro, também guerrilheiro e comunista, mas não tão famoso assim, encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista logo após a abertura política. (...) Em *Os dias com ele* (...) o pai da diretora é um sobrevivente. Carlos Henrique Escobar, intelectual de prestígio, foi perseguido e torturado pelo regime. (MAIA, 2014, p. 142 )

Diferentemente de **Diário de uma busca**, **Mariguella** é um documentário que busca, de fato, preencher as lacunas informacionais que envolvem o assassinato do líder, guerrilheiro, escritor e ex-deputado considerado o maior inimigo da ditadura pelo *status quo* da época. Assassinado em 04 de novembro de 1969, Carlos Mariguella era um importante líder político ao ser alvejado por agentes do DOPS, na alameda Casa Branca, região central de São Paulo. A responsabilidade da sua morte pelo Estado brasileiro foi reconhecida somente em 1996, ou seja, 27 anos depois. O filme que leva seu nome é de 2011 e foi realizado pela sua sobrinha, Isa Grispun Ferraz. A motivação de Isa parece ser a mesma de Flavia, ou seja, é de um impulso sobretudo emocional que advém a necessidade de filmar – o que muda, no entanto, é o modo como uma e outra, enquanto realizadoras-narradoras, operam o preenchimento das lacunas sobre as mortes de seus familiares. Enquanto no filme de Flavia o gesto do buscar preencher é mais importante que o preenchimento em si, na obra de Isa o completar e atestar é o que move a narração. O arquivo tem a função corroborativa: ilustra, reitera, é conclusivo. É neste sentido que poemas de Mariguella, fotografias, recortes de jornais e pessoas em estúdio (personagens, no jargão cinematográfico) são encadeados às memórias da sobrinha.

Já o paralelo mais imediato que se pode estabelecer entre **Os dias com ele** e **Diário de um busca** se evidencia nos títulos desses filmes: ambos sinalizam que há um tempo diegético envolvido no ato de documentar – como sabemos, é esse, justamente, um dos traços que confere a ambas as obras o status de narrativa.

Na obra de Maria Clara Escobar a ideia inicial é que a lente se volte para o pai, - que, entretanto, não deixa à filha outra alternativa a não ser voltar o foco para ela mesma. Carlos Henrique Escobar se impõe de forma autoritária diante da investigação de Maria Clara: a jovem busca estabelecer uma relação com o progenitor velho e ausente, com o qual não conviveu e que no momento da filmagem mora em Portugal. Ao mesmo tempo, busca as provas da tortura que este teria sofrido, naquele período ditatorial para ela tão distante quanto lacunar. Há a sobreposição de vazios: o vácuo paterno é o vácuo da memória coletiva do país. Assim, o arquivo aqui subverte sua função de prova ou atestado

– a negação do documento (Escobar não fornece à filha o relato sobre a tortura que sofreu) é o mais importante que o filme produz. Paradoxalmente, ao produzir essa denegação deliberada, se torna o próprio filme uma prova incontestada de **documentário como arquivo da ditadura**.

Há muito mais a ser dito sobre **Diário de uma busca, Os dias com ele e Mariguella**. O que fizemos aqui foi estabelecer linhas analíticas gerais, demonstrando como as mesmas se convertem ao eixo central metodológico.

\*\*\*

## UM EXERCÍCIO

Veamos a aderência do arquivo/anarquivo à composição escritural de **Diário de uma busca**, sob o ponto de vista da preponderância de sua narração sonora. Fizemos esta opção em observação ao fato de que o documentário se equilibra, em termos de narrativa, entre a *voice over* e a *voz off screen* de sua narradora-protagonista, Flavia Castro. São momentos marcadamente distintos, que operam, no entanto, conjugadamente.

O recurso técnico da *voice over*, sabemos, consiste naquela voz que se sobrepõe à imagem. Ou seja, que não corresponde a alguém que está de fato ou supostamente em cena, a quem equivaleria uma *mise en scène* (RAMOS, 2010) ou um percurso diegético. É uma voz de fora e além daquilo que se enquadra. Já a *off screen*, ao contrário, é a voz de uma personagem, mas de uma personagem que “pertence” à *mise en scène*, e que, no entanto, não está fisicamente na cena naquele momento, por um ou outro motivo. E que “existe” na sequencialidade das cenas, não necessariamente de maneira não consecutiva. Ora, essa composição sonora que acabamos de descrever marca e configura, simultaneamente, dois momentos distintos da narratividade fílmica: enquanto a *voz off screen* dá conta, justamente, do gesto autobiográfico da busca diante da câmera, sobretudo quando Flavia entrevista ou interage com familiares e amigos, procurando um esclarecimento sobre o percurso exílico e sobre a morte do pai, tentando, também, colocar em xeque a investigação policial e jornalística em torno do suposto suicídio; a *voice over* é uma voz *solitária* que rememora o passado a partir do presente, através de fragmentos autobiográficos aderidos ao discurso.

Além do exposto, podemos também acrescentar que a *voice over* tem um papel de estabilizar o filme – como que traçando um eixo invisível do início ao final da narrativa – ao mesmo tempo perfazendo a passagem do mundo público ao privado, articulando, de certa forma, esses dois fios. A presença constante do tempo verbal *presente do indicativo*



no discurso de Flávia evoca esse fio invisível, assim como a preeminência dos quadros parados a cada vez que essa voz se faz ouvir. Assim:

Passávamos os dias inteiros num apartamento escuro, de um só cômodo, dividido por um gigantesco armário. Entre duas reuniões reais, Joca e eu pegamos cada um bloco e brincamos de reunião. O nosso vocabulário se enriquece de ismos de todos os tipos. Internacionalismo, leninismo, marxismo, foquismo. Enquanto outras crianças brincam de casinha, nós aplicamos com alegria todas as regras para o funcionamento de uma reunião. (Pausa) Você só tem mais cinco minutos, companheiro.

\*\*\*

Uma entrevista com o ex-delegado Mafra, do extinto Departamento de Ordem Política e Social (Dops), supostamente, teria muito a revelar sobre a morte do pai de Flavia, já que ele comandou a ação policial que levou à morte de Celso Castro. De acordo com a metodologia que estamos “testando”, o excerto que selecionamos e transcrevemos aqui representaria um momento *off screen* da narradora-protagonista. Vejamos o diálogo entre Flavia e Mafra, assim como nossas anotações sobre o que acontece em cena neste momento do filme:

Flavia Off: Pra chegar no caso que nos interessa, do Moinhos de Ventos, em outubro de 1984, eu queria que o senhor contasse pra gente como é que foi, como que o senhor chegou, um pouco da operação toda.

Mafra: O que aconteceu lá dentro... se sabe é que teria se desenrolado uma espécie de assalto... essa é a versão que nós temos e a versão que ficou. Fora disso eu não saberia te dizer muita coisa.

Flavia Off: Mas por que o senhor diz parece? Por que não se tem certeza?

Mafra: Não, porque na realidade... quer dizer... o que ficou apurado é que aconteceu exatamente isso e me parece que um dos assaltantes, ou um assaltante, vamos dizer assim, teria militância política na época do período da revolução.

Flavia Off: E teve testemunhas de quando vocês invadiram e entraram no apartamento?

Mafra: Eu acredito que não.

Flavia Off: Que não? Porque tem um depoimento do zelador que diz que ele que deu a chave para a polícia abrir a porta...

Mafra: Ah bom, eu te confesso... eu te disse, eu não lembro como foi, agora se ele tivesse, tem a chave... (faz ‘cara de pergunta’)

Flavia Off: Então o senhor falou que foi feita a perícia no local.

Mafra: Acredito que sim, com certeza, por que é uma atitude normal... a perícia sempre é feita.

Flavia Off: Na época já era assim... Mafra: Sim...

Flavia Off: Pelos indícios que foram levantados pelos jornalistas na época, teria talvez alguma vinculação com nazismo, quer dizer, ficou um ponto de interrogação sobre isso.

Mafra: ...na... surge muito... distinguir entre... e boato é muito difícil...

Flavia Off: Vários jornalistas falam de ter visto farda, uma farda alemã do exército alemão que teria sido provavelmente do dono da casa.

Mafra: Eu não lembro. (Os olhos se viram pra câmera rapidamente).

Flavia Off: Mas aí tem muitos testemunhos de vizinhos dizendo que eles gritavam por documentos.

Mafra: Não sei, não lembro.

Flavia Off: E a versão que ficou é que um teria...

Mafra ....matado o outro, teriam se matado.

Flavia Off: Como é que ficou provado isso?

Mafra: (Suspira, indicando falta de paciência) Eu te confesso que não lembro. Flavia Off: Não, tô perguntando só porque...

Mafra: (interrompendo Flavia) é que na época... é que na realidade eu não posso te afirmar, eu teria que ler o processo todo para ver, porque aí o processo me reaviva a memória. É que muitas vezes se tu não tem como provar nada, fica no terreno da hipótese.

O policial, ao negar a informação que a protagonista *naquele instante preciso da captação da imagem e do som* busca saber, desvela uma série de indícios que, por outro lado, confirmam a ineficácia da investigação sobre a morte de Celso (ocorrida ainda sob a vigência da ditadura militar). “**Teria se desenrolado uma espécie de assalto**”; “é que muitas vezes **se tu não tem como provar nada, fica no terreno da hipótese**”; “**essa é a versão que nós temos e a versão que ficou**” são falas que não atestam nada, e, por isso, comprovam: há a suposição de um crime e a obediência a uma cadeia de comando. Trata-se de um *objeto-vivo* (a pasta de um arquivo?), por assim dizer, que a protagonista observa e indaga à luz - ou à sombra - daquilo a falha arquivística produz: a dúvida. Tudo faz lembrar uma célebre passagem de Walter Benjamin:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (1995, p. 239)

Flavia pesquisa a sua memória, perscruta e tenta acionar a memória alheia, que, por sua vez, oferece a esquivada e a evasiva como resposta. A *voz off screen* da personagem principal evidencia o gesto rememorativo mais do que as suas aparições em cena. Ela age como o homem que escava, mesmo que, de certa maneira, se movimenta em direção a uma investigação sem resultado. O momento flagrante, *anarquivável*, é o momento de revolver arquivos em ruínas. Mais uma vez, impossível não recorrer a Walter Benjamin:

E se ilude, privando-se do melhor, quem faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou dela. (1995, p. 239)

Se acolhermos o filme de Flavia Castro não como uma “matéria” de reconstituição do passado, mas como uma obra teor testemunhal (SELIGMANN-SILVA) engendrada

a partir de procedimento dicotômico entre arquivos e anarquivos, teremos, quiçá, uma chave de leitura. O próximo passo será testar essa ferramenta em **Os dias com ele e Mariguella**. Ainda que este último busque, declaradamente, como dissemos, preencher de fato as lacunas da vida do mais conhecido morto político. O filme de Maria Clara Escobar, por outro lado, tem sido visto pela crítica como um filme-processo que se constrói com base no ímpeto de preenchimento de um vazio existencial. Articular esses títulos, fazer uma análise relacional de cada um deles e deixar que nos levem a outras obras, significa um exercício de restauro daquilo que a história oficial nega – significa perfazer um novo arquivo.

Eis um exemplo – um exercício de pensamento – que nos mostra como opera o anarquivamento como método e o documentário como pasta de um arquivo maior: aquele vazio que anseia por ser preenchido.



(Câmera fixa ou quadro parado, referente à *voice over* transcrita acima)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação** – formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica**. O caso de Amor de Perdição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação a Ciência e a Tecnologia, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Imagens do Pensamento. In: Obras escolhidas II: Rua de Mão Única.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

BRUM, Liniane Haag. Diário de uma busca: voz-arquivo. In: **XV Encontro Abralic – experiências literárias textualidades contemporâneas**, UERJ, 19 a 23 de setembro, 2016, Rio de Janeiro, RJ, p. 3600 – 3608. Anais (on-line). Disponível: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491432795.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491432795.pdf). Acesso em 10/03/2018.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.** Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira.** Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2017.

HALBWACHS, Maurice, **La mémoire collective.** Paris: Presses Universitaires de France, 1950 (Trad. port. São Paulo: Vértice, 1990).

MAIA, Carla. História e também, nada. O testemunho em Os dias com ele, de Maria Clara Escobar. **Cinemas d'Amérique latine**, Toulouse (França), n. 22, p. 140-151, 2014. Disponível em: <http://cinelatino.revues.org/882>. Acesso em: 23 nov. 2015.

MARZOCHI, Ilana Feldman. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo / Ilana Feldman Marzochi – São Paulo : I. F. Marzochi, 2012. 200p.** Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Ismail Norberto Xavier.

FOCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** Tradução Luiz Felipe Baeta. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A “mise-en-scène” do documentário.** Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>. Acesso em: 5, 6, 7 e 8 nov. 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo”. In: BIRMAN, Daniela et al. (Org.) **Remate de Males.** Campinas: jul./dez. 2009.

\_\_\_\_\_. “Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In: **Psicologia clínica vol.20 no.1**, Departamento de Psicologia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Revista Poiésis**, n. 24, p. 35-58, Dezembro de 2014. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>.

\_\_\_\_\_. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”. In: **Proj. História**, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005.