A traduzibilidade dos arquivos neolatinos

Davi Pessoa Carneiro
(ORG.)

mórula
EDITORIAL

No ensaio "A potencialidade do arquivo" (*Revista Z Cultural, 2015*), o crítico Raul Antelo anota: "A partir da noção de canteiro, poderíamos dizer então que os arquivos são semoventes espaços simbólicos, onde sempre há metamorfose e transformação, embora essas consequências não provenham de um gesto subjetivo externo, mas sejam efeito do próprio material que aí se acumula. No caso da literatura, essa transformação não decorre de nada além da própria linguagem. A modernidade dos arquivos não estaria pois na memória (na matéria) acumulada, mas residiria, entretanto, nesse esquecimento do sentido simbólico dos materiais, através dos quais conseguimos, finalmente, ter acesso à mobilidade histórica. Assim sendo, o trabalho do arquivo é, em última análise, *an-arquivista* e poderíamos mesmo concluir que o arquivo, longe de ser um mero repositório do humanismo, representa o que, na cultura ocidental, há mesmo de inumano, pois sabemos que uma cultura torna-se inumana conforme ela amplifica seus museus e abandona os lugares de culto a seus mortos".

Em outras palavras, o arquivo pensado como "canteiro de obras" não é senão um espaço de construção, de desconstrução e

Programa de
Pós-Graduação
em Letras - UERJ

UERJ
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CAPES

A traduzibilidade dos arquivos neolatinos

Davi Pessoa Carneiro
(ORG.)

mórula
EDITORIAL

Todos os direitos desta edição reservados
à MV Serviços e Editora Ltda.

Este livro foi financiado pelo Programa de Pós-Graduação
em Letras da UERJ com recursos PROAP/CAPES.

CONSELHO EDITORIAL
Ana Lole, Eduardo Granja Coutinho, José Paulo Netto,
Lia Rocha, Manoel Ricardo de Lima, Márcia Leite,
Mauro Iasi e Virgínia Fontes

REVISÃO
Marilia Pereira

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
DE ACORDO COM ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva — CRB 8/9410

T763

A traduzibilidade dos arquivos neolatinos / organizado por Davi Pessoa Carneiro. — Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2024.
148 p. ; 14cm x 21cm.

ISBN 978-65-6128-088-4

1. Tradução. 2. Traduzir. 3. Traduzibilidade. 4. Arquivos neolatinos. I. Pessoa, Davi. II. Título.

2025-633

CDD: 418.02
CDU: 81'25

Índice para catálogo sistemático:
1. Tradução 418.02
2. Tradução 81'25

Rua Teotônio Regadas 26 sala 103
20021_360 _ Lapa _ Rio de Janeiro _ RJ
www.morula.com.br _ contato@morula.com.br
morulaeditorial morula_editorial

Sumário

7 A traduzibilidade dos arquivos neolatinos
DAVI PESSOA CARNEIRO

33 Desdobramentos do arquivo de Mulheres radicais: poemas traduzidos de Regina Galindo e Cecilia Vicuña
ELEONORA FRENKEL BARRETTO

55 *Aldao*-Aldeia-Andruetto: memórias tecidas a partir de um "a", de arquivo
PHELIPE DE LIMA CERDEIRA

71 O *Paris-Guide* (1867) pelo prisma de seu "Histórico" (1913): um arquivo à luz de outro
LUCIANA PERSICE NOGUEIRA-PRETTI

88 A *intradução* de Dante (Rio-Paris, ida e volta)
RAUL ANTELO

112 Passagem, abandono, recriação: traduzindo a novela do Curioso Impertinente de Miguel de Cervantes
WAGNER MONTEIRO

128 *Efeitos-Arquivo* e escrituras arquivísticas: apresentação do AWOC (*Archivo Wilcock Ordenado y Centralizado*)
DIEGO BENTIVEGNA

143 Sobre os autores e as autoras

A traduzibilidade dos arquivos neolatinos

DAVI PESSOA CARNEIRO

O filósofo Peter Sloterdijk, em *Regras para o parque Humano*, busca reanimar o gesto de estudiosos que descem aos porões dos arquivos como questão fundamental de nosso tempo, para que possamos tocar o não lido, o que foi obliterado, o que não está necessariamente à disposição de nossas mãos em estantes bem ordenadas, como no caso de bibliotecas. Assim, insurge-se um traço singular de reflexão que é vital como tarefa crítica, e que não cessa de se insurgir: o esquecimento. O filósofo aponta que "para os poucos que ainda frequentam os arquivos, é difícil evitar a impressão de que nossa vida é a confusa resposta a indagações de cuja origem há muito nos esquecemos" (Sloterdijk, 2000, p. 57). E acrescenta:

> É cada vez mais raro que os arquivistas desçam até os antigos textos para procurar os primeiros comentários sobre questões modernas. Talvez ocorra de vez em quando que em tais pesquisas nos porões mortos da cultura os documentos há muito não lidos comecem a cintilar, como se, sobre eles, tremulassem raios distantes. Poderá também o porão dos arquivos tornar-se clareira? (Sloterdijk, 2000, p. 56-57).

O crítico Raul Antelo, em "O arquivo e o presente", põe em confronto um duplo fantasma que, muitas vezes, se impõe no momento de nosso contato e leitura de arquivos. O primeiro fantasma é a ilusão tautológica, cujo traço "consiste em julgar, simplesmente, que o texto conservado no arquivo diz o que diz e que nele vemos o que se vê.

A ilusão tautológica é uma ilusão de sincronia" (Antelo, 2007, p. 44). Nesse caso, a rua é de mão única (e não ao modo de Walter Benjamin), visto que aquilo que lemos nos materiais não nos lê. Assim, a constatação referencial mantém o poder do império do sentido, de um único sentido, e por meio de tal ilusão o desejo arquivístico, colocado em cena na modernidade, naufraga. Na ilusão tautológica, além disso, vivemos encerrados na violência topológica da interpretação, a qual não busca nada para além de, pois vive na substancialidade dos fatos ensimesmados, narrados sob a lógica do tempo cronológico. Antelo, propondo-nos a leitura a contrapelo dos arquivos, anota que: "um texto achado num arquivo sempre postula um para além da significação, porque toda frase lida é, literalmente, uma transposição, uma tradução, o vestígio de um corpo ausente que esteve ali" (Antelo, 2011, p. 157). Em outras palavras, a leitura como transposição é, seguindo a reflexão de Antelo, "uma forma de apoiar o sentido no retorno cíclico de uma ausência que, não raro, tem inequívoca conotação beligerante, de radical inadaptação ao presente e à presença do sentido materializado nas coisas" (Antelo, 2011, p. 158).

Desse modo, tal procedimento produz em nós uma segunda ilusão, isto é, o segundo fantasma: a crença. A crença, precisamente, oblitera a angústia que provoca o vazio de significação. O crítico nomeia o leitor de documentos de arquivos como *an-arquivista*. É importante compreendermos essa nomeação. A questão da autonomia literária, como aponta Antelo, afundava suas raízes no modelo da biblioteca organizada e hierarquizada, enquanto na pós-autonomia a lógica do arquivo é arbitrária e anárquica. O *an-arquivista* faz uso de ferramentas para fazer os textos falarem ou balbuciarem, para tentar escapar da armadilha que vê na teoria o procedimento máximo para se falar de alguma coisa. Porém, nessa estratégia, o que se vê é a pouca intimidade com a coisa (chame-se esta, por exemplo, de obra) sobre a qual (e com a qual) se fala, ou quando é lida ainda de maneira centralizada, sem movimento e sem translação de sentidos. Poderíamos dizer,

sem a traduzibilidade dos arquivos, ou seja, sem o vir-a-ser dos materiais, que, por sua vez, parecem solicitar de nós novos usos e deslocamentos, para que acontecimentos passados, obliterados e esquecidos, retornem diferidos.

A traduzibilidade dos arquivos não se esquiva da dimensão do real, cujas redes sintáticas e metonímicas são extremamente complexas. Nosso desejo arquivístico, portanto, traz uma singularidade: confrontar e desativar as máquinas produtoras de catástrofes para que as coisas não continuem como estão. O crítico e escritor Aníbal M. Machado, em "A. B. C. das Catástrofes", num dos fragmentos cuja força é compreender que "a Terra é uma explosão em prosseguimento", escreve: "Assim como o pesquisador constrói máquinas especiais para experiências no fundo do mar e na atmosfera, não há razão para que não se imagine um aparelho dentro do qual possa alguém, em plena catástrofe, registrar com calma tudo que acontece" (Machado, 1994, p. 103). E ainda como ecoam outros fragmentos escritos por Aníbal: "Os escombros, esquecidos da violência, procuram sossego sob a relva e o musgo" (Machado, 1994, p. 100), porém estejamos atentos à suposta calmaria pois "por mais enterrado que esteja, um depósito de munições é alguma coisa sempre a ir pelos ares" (Machado, 1994, p. 105). Assim, os arquivos trazem essa ambivalência, o que supostamente imaginamos como algo que está ao alcance de nossas mãos nem sempre está, de fato, ao seu alcance. Se os arquivos trazem a significância dos canteiros de obras, então é porque são, ao mesmo tempo, lugares de interdição, centrados no poder arcôntico e, por isso mesmo, são espaços que exercem sobre nós atração pelo proibido e interditado. Por mais que tracemos planos a serem postos em prática nos arquivos, estaremos sempre diante de inúmeras contingências, de forças de ocaso, que desfazem os caminhos pré-estabelecidos e redesenham outros caminhos até então imprevistos.

Michel Foucault, em *Arqueologia do saber*, publicado em 1971, coloca em questão as formas de circulação dos discursos nas sociedades, compreendo o arquivo não como a totalidade dos textos conservados

por uma civilização, tampouco o conjunto de traços que se pôde salvar de seu desastre, mas o jogo das regras que determinam em uma cultura a aparição e o desaparecimento dos enunciados. Escreve Foucault:

> O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria (Foucault, 2008, p. 147).

Assim, a arqueologia nos coloca uma exigência: remover a poeira acumulada por tempos e discursos heterogêneos. Dessa maneira, adentramos no canteiro de obras repleto de dúvidas e aflições. De qual

memória partimos quando nos lançamos à escrita? Ou melhor, de quais memórias? Das memórias obliteradas e perdidas, ou da memória acumulada de maneira fetichizada? Como podemos proliferar outras versões de vidas que foram violentadas e esquecidas? Como e quando lançar uma flecha que atravessa as versões acumuladas ao longo dos tempos, como fez Freud em "Totem e tabu", em 1913?

Nossa tarefa, portanto, não seria a de confrontar a "*archê*" (termo que significa, a um só tempo, "origem" e "comando") dos arquivos, tornando-nos *an-arquivistas*? A anarquia é o recalque profundo na história monumental da democracia. Camadas de historiografia diligente, de tradição empoeirada, a consignaram ao esquecimento do arquivo, a sede institucional da "*archê*", o domicílio do "*arqueîon*", no qual residem os arcontes que guardam, interpretam e salvaguardam o depósito dos documentos e proliferam a gênese consolidada e institucionalizada. Assim, o primado arcôntico, com suas insígnias, e o poder árquico, com sua autoridade, conseguiram se consolidar num cenário institucionalizado. A democracia — visto que não é um dado factual *a priori,* mas um vir-a-ser, isto é, uma traduzibilidade — não está imune ao "mal de arquivo", que transforma a pulsão de preservação em pulsão de destruição. Todo arquivo — como sabemos — é assombrado por sombras perturbadoras, fantasmas que reaparecem, fantasmas que, embora dissimulados e interditados, ninguém foi capaz de expulsá-los. Que relação há, portanto, entre arquivos e o gesto da tradução?

Walter Benjamin, em "A tarefa do tradutor", logo no início de sua reflexão, postula que a "a tradução é uma forma" (Benjamin, 2018, p. 88), porém mais adiante inscreve um suplemento nem sempre observado: "admitir que toda tradução é apenas uma forma, de algum modo provisória" (Benjamin, 2018, p. 93). Em outras palavras, Benjamin se colocou à escuta das formas transitórias, intermédias, bem como das passagens que significam e configuram uma nova forma. Por isso, sua paixão pelo pensamento de Goethe, ou melhor, pelo pensamento morfológico de Goethe: a metamorfose das plantas. A reflexão de Benjamin

acerca da tarefa do tradutor nos permite, de algum modo, repensar a figuração dos arquivos, uma vez que o filósofo postula uma tradução que não responde aos comandos das leis da mimese, pois é movida pela força do mimetismo. E onde há mimetismo também há proliferação de vozes polimórficas. Há nos arquivos vozes que não cessam de balbuciar por entre suas ruínas. A traduzibilidade dos arquivos reside numa possibilidade de tradução, isto é, a tradução dos arquivos testemunha que a existência de alguma coisa que foi colocada à parte, tornando-se obliterada. No entanto, os arquivos não podem ser reduzidos à conservação da memória, já que podem ter lugar justamente no desfalecimento de memória. A sobrevivência que há nos arquivos, bem como a partir da tradução dos mesmos, nos aponta que a própria vida se desdobra a partir da história. Como ainda nos aponta o crítico Raul Antelo, em "A potencialidade do arquivo":

> A partir da noção de *canteiro*, poderíamos dizer então que os arquivos são semoventes espaços simbólicos, onde sempre há metamorfose e transformação, embora essas consequências não provenham de um gesto subjetivo externo, mas sejam efeito do próprio material que aí se acumula. No caso da literatura, essa transformação não decorre de nada além da própria linguagem. A modernidade dos arquivos não estaria pois na memória (na matéria) acumulada, mas residiria, entretanto, nesse *esquecimento* do sentido simbólico dos materiais, através dos quais conseguimos, finalmente, ter acesso à mobilidade histórica. Assim sendo, o trabalho do arquivo é, em última análise, *an-arquivista* e poderíamos mesmo concluir que o arquivo, longe de ser um mero repositório do humanismo, representa o que, na cultura ocidental, há mesmo de inumano, pois sabemos que uma cultura torna-se inumana conforme ela amplifica seus museus e abandona os lugares de culto a seus mortos (Antelo, 2015).

Na era das virtualidades, os arquivos se tornam cada vez mais digitais, oferecendo certas "facilidades" aos pesquisadores, sobretudo quando pensamos nas proporções continentais de um país como o Brasil. Porém, tais facilidades nos impedem, por vezes, de descer aos porões dos arquivos e metermos a mão na poeira acumulada pelo tempo, momento, aliás, de enorme vitalidade, já que somos movidos não apenas por aquilo que procuramos, mas também pelas contingências, isto é, por aquilo que se apresenta para além de nosso domínio. Em outras palavras, descer aos porões dos arquivos nos permite entrar em contato com o esquecimento do sentido simbólico dos materiais, por meio dos quais somos atravessados por contingências. O gesto da descida aos arquivos nos possibilita transfigurar momentos esquecidos do passado e momentos imprevisíveis do presente, precisamente porque apartados e distantes, se interpelam mutuamente numa imagem mnêmica, criando forças temporais diferidas, contra a linearidade do tempo histórico cronológico. Descer aos porões dos arquivos, assim, significa atualizar uma concepção disruptiva e intensiva de atualidade, colocando em xeque a narração dominante da história.

A psicanalista Elisabeth Roudinesco, em *A análise e o arquivo*, aborda precisamente as singularidades de "o poder do arquivo", cuja tese é de que "o poder do arquivo é tanto mais forte quanto mais ausente for o arquivo" (Roudinesco, 2006, p. 7). Não à toa, ela remonta à conferência "Mal de arquivo, uma impressão freudiana", de Jacques Derrida, proferida em 1994, em Londres, na ocasião do Colóquio Internacional "Memória: a questão dos arquivos", organizado por René Major e pela psicanalista francesa. Em sua conferência, o filósofo argelino nos questiona: "Por que reelaborar hoje um conceito de arquivo? Numa única e mesma configuração, a um só tempo técnica e política, ética e jurídica?" (Derrida, 2001, p. 7). Roudinesco, partindo das reflexões de Derrida, passa a elaborar a relação "trágica e inquieta" da constituição de um arquivo e de nossa relação com ele. Argumenta Roudinesco:

> Com essa ideia louca segundo a qual podemos arquivar tudo. Existe em todo historiador, em toda pessoa apaixonada pelo arquivo uma espécie de culto narcísico do arquivo, uma captação especular da narração histórica pelo arquivo, e é preciso se violentar para não ceder a ele. 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 (Roudinesco, 2006, p. 9).

Portanto, é importante tentar escapar de tal dicotomia, abrir possibilidades para novos olhares e corporalidades de arquivos, buscando desativar os fantasmas da ilusão tautológica e da crença, pois, como bem observa a psicanalista, "a obediência cega à positividade do arquivo, a seu poder absoluto, leva tanto a uma impossibilidade da história quanto a uma recusa do arquivo" (Roudinesco, 2006, p. 9). Desativar, dessa forma, a arquitetura absoluta na qual tudo se conserva sob a lógica cronológica é uma forma de nos colocarmos contra a linearidade, contra a leitura e representação do tempo histórico linear, como postulado seja a partir de uma ideologia que se pauta por sincronia seja por uma ideologia pautada na diacronia, para que a política do anacronismo possa entrar em cena, e ainda: para que novas subjetividades possam entrar em cena, inscrevendo-se a partir de acontecimentos até então tidos como disparatados.

A inscrição do sujeito na política do anacronismo — que traz "a inequívoca singularidade do evento e a ambivalente pluralidade da rede, na qual, através de uma constelação, esse acontecimento, finalmente, amarra-se no plano simbólico" (Roudinesco, 2007, p. 58) —, enquanto con-temporização, realiza-se no tempo presente de uma leitura. Portanto, o procedimento se torna extremamente complexo,

visto que não basta apenas a abertura a uma hipertemporalização por parte do crítico, mas, também, requer dele uma "participação temporal na temporalidade", como nos aponta Raul Antelo:

> Mas uma co-essência abre-se, por lógica, à própria essência do tempo-com, da con-temporização, de tal modo, poderíamos dizer, que uma temporalização não pode ser definida, de fato, como um conjunto aleatório de tempos quaisquer, em que o tempo da crise ficaria sempre aberto e indefinido. Se adotássemos esse critério, com relação a qualquer ruptura de valor ou mudança de função, os tempos enfrentados na leitura anacrônica só poderiam ser pensados enquanto meramente acidentais. Ao contrário, porém, a temporalização do anacronismo significa uma participação temporal na temporalidade, ou, em suma, uma hiper-temporalização, infinita e potencializada do evento. Se o que define o anacronismo é, portanto, a contemporização, o tempo-com, então, não é o tempo per se o que define a história cultural. Aquilo que define o tempo é, pelo contrário, o com, é a sua sintaxe ou composição, seu uso, sua política, e não uma hipotética matéria livre ou indeterminada. Essa conclusão, como é óbvio, nos obriga a repensar, mais uma vez, a política do tempo, as alianças anacrônicas do crítico cultural (Antelo, 2015, p. 59-60).

Assim, colocar-se à escuta de uma concepção disruptiva e intensiva da atualidade, colocando em xeque a narração dominante da história, para que possamos desconstruir a concepção acumulativa da história dita oficial, cujo postulado reforça a concepção da cultura como posse, é um modo de leitura *an–árquica* e anarquivista. Derrida se perguntava e ainda nos questiona: a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo? A linha criada a partir do ato árquico, ou seja, pela fundação e pela legitimação de uma soberania, deságua na guerra. Não podemos nos esquecer, como nos aponta Diana Taylor, em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, que a

memória arquival sustenta o poder, pois ela consegue separar a fonte do conhecimento do conhecedor, no tempo e no espaço, e é expansionista e imunizada, tal como argumenta Michel de Certeau, contra a alteridade. E como Taylor ainda acrescenta: "O que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados" (Taylor, 2013, p. 49). Jacques Derrida, por sua vez, não deixou de observar que os arquivos são habitações de ambivalências, pois podem ser, ao mesmo tempo, instituidores e conservadores, revolucionários e tradicionais. E ainda, a força de lei instituída nos arquivos, isto é, a lei do arconte, não é jamais não violenta, pois em todo processo de arquivamento se encontra uma destruição anarquivante.

A historiadora Arlette Farge, em *O sabor do arquivo*, aponta que a força dos arquivos é desconcertante, pois: "abre-se brutalmente para um mundo desconhecido em que os rejeitados, os miseráveis e os bandidos fazem a sua parte em uma sociedade vigorosa e instável" (Farge, 2009, p. 12-13). Os arquivos não abarcam a totalidade da história, porque neles alguma coisa foi deliberadamente deixada de lado, e tal coisa, por muitas vezes, chama-se vida, ou como escreveria Michel Foucault em parceria com Arlette Farge: a vida dos homens infames, isto é, as vidas que foram trazidas à luz quando da exumação dos arquivos de internamento no Hospital Geral e da Bastilha, na França. *A vida dos homens infames*, foi publicado em *Les cahiers du chemin,* nº 29, em 15 de janeiro de 1977. Logo no início, Foucault escreve:

> Este não é um livro de história. A escolha que nele se encontrará não seguiu outra regra mais importante do que meu gosto, meu prazer, uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou qualquer outro sentimento, do qual teria dificuldades, talvez, em justificar a intensidade, agora que o primeiro momento da descoberta passou. É uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras

> e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos (Foucault, 2003, p. 203).

Os processos violentos de colonização conferem maior grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos, então, dessa forma, a escrita acaba por assegurar poderes aos colonizadores. Por essa razão, Michel de Certeau, em *A escrita da história*, em 1975, anota que "o poder que o expansionismo da escrita deixa intacto é, *a priori*, colonial, pois ele é tautológico, imunizado contra qualquer alteridade que possa transformá-lo". Lendo a contrapelo o poder arcôntico dos arquivos, Arlette Farge, busca compreender os "efeitos de real" que estão presentes nos porões empoeirados, nas brechas nos tecidos dos dias, contra o poder que captura os corpos, dessubjetivando-os, pois, como ela sintomaticamente percebe:

> A testemunha, o vizinho, o ladrão, o traidor e o rebelde não queriam registro; outras necessidades fizeram com que suas palavras, seus atos e seus pensamentos fossem consignados. Isso muda tudo, não apenas o conteúdo do que é escrito, mas também a relação com ele, sobretudo a relação com o efeito de real, mais persistente e tenaz, para não dizer mais invasivo (Farge, 2009, p. 16).

Nesse sentido, poderíamos voltar à questão que nos coloca Derrida, ao pensar o mal de arquivo, "Mas, antes: o que queremos dizer quando proferimos o nome arquivo?". Não há como pensar os arquivos sem um olhar atento ao paradigma das guerras civis, pois elas produzem, ao mesmo tempo, arquivos que dissimulam, destituem, interditam e recalcam, ora rechaçando o inconsciente que busca se descolonizar, ora construindo novas formas de manutenção do poder instituído e instituinte, para que os documentos salvaguardados em arquivos sejam lidos de acordo com o poder que os detém, retém e interpreta. Mas

a quem cabe, em última análise, a autoridade sobre a instituição dos arquivos? A modernidade dos arquivos não se encontraria, antes, no esquecimento, em detrimento da memória acumulada? Um documento encontrado num arquivo parece postular um para além da significação, ou seja, uma política do anacronismo, uma vez que lemos nele uma transposição e translação de um corpo ausente.

No início dos anos 1970, o artista plástico italiano Claudio Parmiggiani começa a montar a série intitulada "Delocazioni" (deslocamentos), que, como o próprio artista testemunha, é um modo de elaborar um trauma infantil: o incêndio da "casa vermelha" de sua infância, situada à margem do Rio Pó, na qual havia reuniões de membros do Partido Comunista italiano. Portanto, uma casa subversiva. Parmiggiani lembra que: "naquela casa, que deixei por volta de meus 15 anos, tive meu primeiro estúdio. Aquela casa, agora, não existe mais. Um dia a vi totalmente em chamas" (Didi-Huberman, 2009, p. 7). O gesto artístico de Parmiggiani confronta a vida e a morte como manifestações supostamente absolutas, lendo ambas a contrapelo a partir das sobrevivências, ou seja, a partir das cinzas vivas, das sombras das coisas. Em outras palavras, da urgência. Como ele argumenta: "O que faço nada tem a ver com categorias temporais precisas, porque é um trabalho que diz como as categorias não têm sentido. Não há nenhum motivo para querer ressaltar uma memória entendida como passado... Meu trabalho se dirige apenas ao meu presente e a uma memória que chamo de 'urgência'" (Didi-Huberman, 2009, p. 14). A respeito da série "*Delocazione*", Parmiggiani escreve um brevíssimo ensaio chamado "*Delocazione*: *polvere e fumo*" ("Deslocamento: pó e fumaça"), em que ele anota:

> Deslocamento é um trabalho que nasceu da observação de um espaço, de um ambiente interno de um museu, um lugar abandonado, onde as únicas presenças eram as marcas dos objetos que eu havia removido. Um ambiente de sombras, sombras de

> telas removidas das paredes, sombras de sombras. Um ambiente de sombras como obra; um lugar da ausência como lugar da alma (Parmiggiani, 2010, p. 59).

Nas intervenções da série "*Delocazione*", o artista, então, aborda a questão da sobrevivência, ou seja, o que resta como "urgência da memória", porém não mais uma memória que teria a pretensão de recompor uma origem perdida, mas sim o retorno de uma diferença que resta enquanto ausência presente. O anacronismo do tempo por meio de uma técnica singular: em espaços fechados, como em bibliotecas de importantes instituições, ele põe fogo em pneus gigantes e controla as chamas que vão consumindo os materiais dispostos nas paredes dos espaços; ao fim do uso da técnica de manipulação, a fumaça e a fuligem deixam marcas nas superfícies ao redor dos objetos; quando os objetos são removidos, o que resta é a sombra ou o contorno fantasmagórico desses objetos, que evocam a presença por meio da ausência. Essas marcas são traços delicados e enigmáticos, como se fossem vestígios de algo que já esteve ali, mas que agora está ausente. Os deslocamentos convidam o espectador a refletir sobre o que foi perdido, sobre o esquecimento, e como o tempo e a memória moldam nossa percepção do mundo. O que resta sobre as paredes é a presença de uma ausência, um rastro de existências passadas que, por sua vez, não cessam de passar. Parmiggiani associa as bibliotecas queimadas da série "*Delocazione*" à imagem de Hiroshima (1945), bem como a Auschwitz. Em "*Delocazione*" as coisas incendiadas e mortas não restam senão — como em Hiroshima — como as sombras das coisas.

Em um dos breves ensaios de Claudio Parmiggiani, chamado "*Come se fosse una lingua che parlasse*" ("Como se fosse uma língua que falasse"), há algumas remissões a esta espécie de tradução como forma transitória:

> Gostava de ver, destacados pelo pó, a passagem, o traço do adeus das coisas. A auréola, a ilusão, a sombra do que havia sido. (...) O espaço puro, abstrato, de sua marca imaterial. (...)

> Não colocava apenas perguntas sobre a finitude, mas também alimentava fantasias sobre a fisicalidade do ausente, sobre a corporeidade da sombra. Não o vazio, mas escavar no vazio. Nessas impressões espectrais, mudas, nebulosas, havia um mundo, uma aurora, quase uma perspectiva. Nessas órbitas, nesse infinito nada me parecia ser igualmente absoluto, assim como um quadro de Malevich. A percepção de um grau superior da imagem. Pintar com a fumaça; na paleta há sombra e tempo (Parmiggiani, 2010, p. 22).

Na imagem abaixo, vemos uma das "Delocazioni":

Atear fogo em bibliotecas e arquivos é uma estratégia política de guerra que simboliza tanto a destruição física de conhecimento quanto a perda de patrimônio cultural e histórico de uma nação, de um povo. A estratégia é inequívoca pois produz o desfalecimento da memória de uma determinada cultura, que deverá ser apagada para que outra seja fundada. Há muitos eventos dessa natureza ao longo da história, como a queima da Biblioteca de Alexandria, no Egito, em 48 a.C., que foi uma das mais famosas destruições de bibliotecas, já que abrigava centenas de milhares de pergaminhos e era o maior centro de conhecimento do mundo antigo.

Não há consenso sobre a causa exata da sua destruição. Algumas teorias sugerem que a biblioteca foi queimada durante a guerra civil romana quando, Júlio César sitiou Alexandria, mas há também relatos de múltiplas destruições ao longo do tempo. Também houve a queima da Biblioteca Imperial de Constantinopla, em 1453, com a queda de Constantinopla para os otomanos em 1453, a biblioteca imperial foi saqueada e destruída. Esse evento marcou o fim do Império Bizantino e resultou na perda de inestimáveis manuscritos gregos e romanos. A destruição foi parte de um colapso cultural mais amplo, com bibliotecas e arquivos sendo queimados ou abandonados. Assim como a destruição perpetrada pela Alemanha nazista sob o regime de Adolf Hitler, uma série de queimas públicas de livros ocorreu em várias cidades alemãs, como parte de uma campanha contra obras consideradas "não alemãs". Livros de autores judeus, comunistas, e outros que desafiavam a ideologia nazista foram queimados em praças públicas. Esse episódio representou a censura extrema e a tentativa de erradicar ideias contrárias ao regime.

Após a invasão do Iraque, liderada pelos Estados Unidos em 2003, a Biblioteca Nacional do Iraque, em Bagdá, foi saqueada e incendiada. Milhares de livros, manuscritos e documentos históricos foram destruídos, representando uma perda incalculável do patrimônio cultural iraquiano. Isso ocorreu em meio ao caos que se seguiu à queda do

regime de Saddam Hussein. Um dos episódios mais recentes e impactantes foi o incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2018, que destruiu cerca de 90% de seu acervo. O fogo consumiu documentos históricos, artefatos indígenas, fósseis e peças científicas, incluindo o mais antigo fóssil humano encontrado nas Américas. O incêndio destacou a precariedade das instituições culturais no Brasil e a falta de investimento adequado à sua preservação, revelando a ação hostil e violenta de governos contra espaços culturais e científicos, como o que vimos no período de Bolsonaro. Esses eventos de queima de bibliotecas e arquivos frequentemente envolvem uma dimensão simbólica, representando a tentativa deliberada de erradicar identidades, culturas e saberes. Em outros casos, como desastres acidentais, revelam a vulnerabilidade do patrimônio cultural à negligência e falta de preservação. Em outras palavras, os descasos se entrelaçam.

Nessa tradição que visa deliberadamente tocar fogo em vidas, não podemos nos esquecer, aliás, do complexo caso da "queima de arquivos da escravidão", que fora atribuído a Rui Barbosa. Machado de Assis, em seu derradeiro romance, *Memorial de Aires*, faz referência à questão:

> Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da história, ou até da poesia. A poesia falará dela, particularmente naqueles versos de Heine, em que o nosso nome está perpétuo. Neles conta o capitão do navio negreiro haver deixado trezentos negros no Rio de Janeiro, onde "a casa Gonçalves Pereira" lhe pagou cem ducados por peça. Não importa que o poeta corrompa o nome do comprador e lhe chame Gonzales Perreiro; foi a rima ou a sua má pronúncia que o levou a isso. Também não temos ducados, mas aí foi o vendedor que trocou na sua língua o dinheiro do comprador (Assis, 1994, p. 54).

Abdias Nascimento também recordará o caso em *O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado*, quando discute que é muito difícil estimar com precisão o número de escravizados que vieram ao Brasil por uma série de fatores, e dentre os quais diz:

> Isto não só por causa da ausência de estatísticas merecedoras de crédito, mas, principalmente, consequência da lamentável Circular n. 29, de 13 de maio de 1891, assinada pelo ministro das Finanças, Rui Barbosa, a qual ordenou a destruição pelo fogo de todos os documentos históricos e arquivos relacionados com o comércio de escravos e a escravidão em geral. As estimativas são, por isso, de credibilidade duvidosa (Nascimento, 2016, p. 58).

Rui Barbosa, como se sabe, foi Vice-Chefe do Governo Provisório e Ministro da Fazenda, e nesse momento promulgou o decreto de 14 de dezembro de 1980, que determinava a queima de documentos referentes ao período da escravidão. Portanto, uma ação de apagamento da memória da história de vidas que foram escravizadas e mortas, bem como de recusa de pedidos de indenização que viriam a ser feitos por senhores de engenho. Em outras palavras, obliterava-se o passado de violências contra as populações negras, para que se fundasse uma nação sem manchas e sombras. No entanto, é importante que nos questionemos: a indenização, de fato, não foi dada a oligarcas? A Lei de terras, em 1850, foi efetivada, reordenando a concepção de propriedade, que transformava toda propriedade improdutiva em supostamente produtiva. O Estado colonial não tardou a criar dispositivos que permitiriam o caráter hereditário de propriedades por meio de doações de terras indígenas e quilombolas até a promulgação da Constituição de 1988. E não apenas, pois foram criadas políticas fiscais de subsídios que alimentavam a perpetuação dos ganhos obtidos por escravocratas. Políticas fiscais traduzidas em favores, créditos, isenções e garantias que desviavam dinheiro público para entes privados. Todas essas práticas

foram legitimadas por tradições jurídicas conservadoras e racistas que acabaram se infiltrando na República. Ou seja, a queima dos arquivos da escravidão não impediu a perpetuação da racialização da propriedade privada, concentrada exclusivamente na mão de brancos. Evandro Piza Duarte, Guilherme Scotti e Menelick de Carvalho Netto assinam o importante artigo "Ruy Barbosa e a queima dos arquivos: as lutas pela memória da escravidão e os discursos dos juristas", no qual buscam compreender, como eles mesmos apontam, como os discursos sobre a escravidão se inserem na retórica dos juristas sobre as demandas por reconhecimento dos negros (afrodescendentes). E seguindo a discussão a respeito da indenização, apontam outros pontos:

> Em terceiro lugar, a ideia de queima de arquivos, ao afirmar a finalidade de "impedir a indenização", apaga a disputa política existente em torno das matrículas e das indenizações. O argumento da ilegalidade da escravidão e a dívida para com os escravos esteve na consciência política de parte do movimento abolicionista. O moderado Joaquim Nabuco foi consciente de que a "escravidão era um Crime contra a Humanidade", muito antes que o termo fosse utilizado para descrever os horrores da Segunda Guerra.
>
> Em quarto lugar, a ideia de queima dos arquivos da escravidão tende a indicar a impossibilidade prática de se fazer história da escravidão devido à eliminação das fontes. Não obstante, como se tem destacado e como comprovou a produção historiográfica sobre a escravidão posterior a década de 198056, havia e há inúmeras fontes documentais da escravidão. Logo, aquela ideia teve como efeito servir de barreira para o desenvolvimento da pesquisa no país. Pior ainda, os arquivos que contêm documentação têm sido destruídos silenciosamente pelo descaso público e pela ausência de uma interpretação adequada do conteúdo da tutela constitucional. Por sua vez, é preciso pensar um pouco mais na palavra "arquivo". Essa palavra remete a uma forma de organizar elementos, ou melhor,

> de constituir "algo" como elementos a partir de uma organização. O arquivo, portanto, não apenas recolhe e reconhece um dado elemento existente "na" história. O arquivo materializa e confere operacionalidade a uma verdade. Ou seja, o arquivo constitui-se com base em uma dada concepção histórica sobre a História (Duarte, 2015, p. 33-34).

A narrativa em torno da queima dos arquivos da escravidão foi quase sempre construída por meio de padres, viajantes, letrados e jamais por meio dos relatos e testemunhos das pessoas escravizadas, que jamais tiveram sua palavra ouvida, já que tais relatos rebatiam frontalmente as fontes documentais oficiais e institucionalizadas. Nesse sentido, é importante ler a contrapelo as questões colocadas por Américo Jacobina Lacombe, Eduardo Silva e Francisco de Assis Barbosa, em *Rui Barbosa e a queima dos arquivos* – publicação editada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1988. Assis Barbosa em sua apresentação argumenta:

> Irreflexão, leviandade ou aleivosia – eis o tríptico da malévola e reiterada acusação a Rui Barbosa em torno dos arquivos da escravidão, que de resto jamais existiram. O ato que mandou queimar todos os papéis, livros de matrícula e documentos relativos a escravos nas repartições do Ministério da Fazenda teve por finalidade eliminar os comprovantes de natureza fiscal que pudessem ser utilizados pelos ex-senhores para pleitear a indenização junto ao governo da República, já que a Lei de 13 de Maio de 1888 havia declarado extinta a escravidão, sem reconhecer o direito de propriedade servil. Nem poderia fazê-lo. O próprio Rui Barbosa, dissertando a respeito, deixara bem claro esse ponto, ao relatar o projeto da emancipação do elemento servil em 1884: "O princípio da indenização ficara repudiado para sempre, e rotos com ele os famosos títulos de senhorio da raça branca sobre a negra. Essa intuição iluminou em um relâmpago o futuro, e travou a pugna entre o ódio e a esperança". Assim, o ato de Rui Barbosa deve ser examinado

> à luz da mentalidade da época e das circunstâncias políticas que o cercaram, sem o que não estaríamos fazendo história (Lacombe, 1988, p. 11).

Quais são os sujeitos, portanto, que constituem uma narrativa oficial da escravidão? A Constituição de 1988 deu importantes passos para o reconhecimento da presença da escravidão no país. O artigo 215, por exemplo, diz: "Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional", reconhecendo a existência de "manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras", de "grupos participantes do processo civilizatório nacional", de "diferentes segmentos étnicos nacionais". Já o artigo 216 dispõe que "constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira", determinando em seu parágrafo quinto que "ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos". No entanto, a queima de arquivos da escravidão ainda está em curso nas favelas, nos presídios e em todos os dispositivos que impedem que tais arquivos venham à tona. As vozes da sobrevivência, como luta e resistência, se encontram vivas e ecoam, agora, em livros, jornais, revistas, em partidos políticos, no Congresso Nacional, em Câmaras Legislativas e em muitos lugares, sobretudo as vozes das mulheres pretas, que têm conseguido colocar em ação pautas políticas que até ontem estavam fora de questão, mesmo por parte das esquerdas.

Jacques Derrida, como se desejasse *a-traduzir* a questão da sobrevivência, aponta, em *Feu la cendre*, que é o "justo retorno das cinzas". Assim, o lugar de sombra, lugar de ausência, como chama Parmiggiani, é um problema também para Derrida: "Cinzas querem dizer a diferença entre aquilo que resta e aquilo que é" (Derrida, 2009, p. 22). E ainda aponta:

> O fogo: o que não se pode apagar no rasto entre tantos que são as cinzas. Memória, ou esquecimento — como preferir: mas, de qualquer modo, do fogo, indício que reconduz ainda a uma queimadura. Da aparência, o fogo se retirou, o incêndio foi domado, mas se ali há cinzas, isto quer dizer que — bem abaixo — um pouco de fogo resta. E é ainda mediante essa sua dissimulação que ele finge ter abandonado o campo e continua a simular, continua a disfarçar-se sob a multiplicidade, o pó, o pó de arroz, o *pharmakon* inconsistente de um corpo plural que não lhe pertence não restando mais em contato consigo, não pertencer mais a si: aí está a essência das cinzas (Derrida, 2009, p. 50).

Jacques Derrida, em 1998, foi convidado a proferir uma conferência em Joanesburgo, na Escola de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais, no congresso "*Archive Fever in South Africa*". Em sua intervenção, aponta que a mutação tecnológica muda não apenas o processo de arquivamento, mas também o que é arquivável, o conteúdo do que deve ser arquivado, e tal mutação abre uma série de implicações políticas, transformando o modo como desejamos vivenciar e manter algo em nossa memória. A estrutura do arquivo, portanto, orientada para o futuro, nos coloca diante da responsabilidade ética e política, pois não há arquivo privado, aponta o filósofo, mesmo quando se encontra apropriado por alguém. Derrida, no entanto, faz uma ressalva: "O que chamo de messiânico, a messianidade, não é redutível ao que se chama de messianismo, mas sim a relação com o futuro, a expectativa do que vem do futuro sem horizonte de expectativa". Em outras palavras, há uma experiência messiânica na própria experiência do arquivo.

O que os arquivos testemunham? O dito ou o não-dito? "Quando pronunciamos arquivo, o que estamos a dizer?", se questionava Derrida; "Quais suas modalidades de enunciação dos arquivos? Qual a textualidade dos arquivos?" questiona-se Serge Margel, em *Arqueologias do fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)*. Margel, logo no início de

sua reflexão em torno dos arquivos, nos diz que a linha que separa literatura e antropologia é muito sinuosa e prosa, e por isso mesmo as pensa e articula a partir dos conceitos de memória e testemunho. O autor ressalta que não há escrita dos arquivos sem a existência da política, pois "os arquivos são, antes de tudo, 'objetos' e 'lugares' políticos: objetos erigidos como documentos testemunhas de uma cultura, e lugares onde esses mesmos objetos se consignam, se conservam e se apresentam" (Margel, 2017, p. 114). Nesse sentido, não há arquivo sem deslocamento, ou seja, deslocamento de rastros em documentos. Margel acrescenta:

> Ora, esse gesto performativo de deslocamento, essa operação discursiva de desvio, que retira o objeto de seu contexto de produção para isolá-lo, consigná-lo, preservá-lo — arquivá-lo —, contém implicitamente, ao mesmo tempo que revela, a encenação política da grande partilha de culturas, de espaços e de tempos, assim como da memória e da história. Será preciso ler, decifrar, nesse deslocamento do objeto, instituindo-o de um lugar a outro, de um tempo a outro tempo, a história de uma dominação, ou mesmo de uma barbárie, a construção de um discurso dominante, a legitimação de uma soberania. Poderemos ler, em todo seu "frescor", a descoberta do Novo Mundo, a história do colonialismo, a ocidentalização e a destruição de culturas — digamos, uma certa escrita da modernidade. No deslocamento do objeto, veremos, então, se elaborar um *processo* não somente de produção, mas também de destruição cultural, um processo paradoxal e complexo de instituição da cultura, em suma, na qual se escreve, se lê, em plena história dos "tempos modernos", a incessante recomposição da grande partilha política dos arquivos, que lhe dita sua autoridade, sua legitimidade, sua soberania (Margel, 2017, p. 114-115).

Em outras palavras, como dizer o acontecimento? Derrida, em 1992, foi convidado para proferir uma conferência no programa da "*Oxford*

Amnesty Lectures Limited". Todos que desejassem ouvir os filósofos convidados deveriam comprar ingressos. Os organizadores deram como justificativa as despesas de viagem e estadia, além do aluguel dos espaços. Derrida se apresentou no Teatro Sheldonian, que estava lotado: 1400 pagantes. Logo após a apresentação de Alan Montefiore – que pede para que o filósofo explique de "forma simples" o sentido de desconstrução no que diz respeito aos direitos humanos –, Derrida diz que havia pensado muito mais numa discussão e não numa conferência formal. Diz ter cometido um erro, já que estava diante de um público tão intimidador e poderia ficar mais protegido por trás de um texto escrito.

No entanto, manifesta que desejou correr o risco, sentir-se desprotegido, totalmente vulnerável às perguntas do público. E para seu espanto, soube naquele momento que as pessoas não poderiam indagá-lo, e que tal decisão é "a primeira ameaça aos direitos humanos". Derrida, então, diz que buscará responder à solicitação de Montefiore por meio de um idioma "livre de dragões", como se costuma dizer nos EUA, tal como dizer "sem colesterol", "sem açúcar", acrescentando que a "desconstrução do tema não equivale, de forma alguma, à dissolução do sujeito". E sublinha: "Para mim, desconstruir qualquer coisa não significa simplesmente destruir, dissolver ou apagar".

O fato dele ter optado por uma intervenção "sem texto escrito" provocou um grande mal-estar nos filósofos que o sucederam, como atestam alguns testemunhos, disseram que sua atitude foi "repulsiva". Também não poderia ser diferente, pois alguns filósofos ficaram muito encucados com a questão lançada por Derrida: "Dizer o acontecimento é possível?".

Poderíamos pensar que o trabalho com arquivos nos coloca em "outros modos de temporalidade diante do outro, dos outros, de outras culturas, das mais próximas às mais distantes", não mais aquela cronológica, linear, mas sim anacrônica. Nesse sentido, como argumenta Margel, abre-se uma nova política dos arquivos. Em outras palavras, o arquivo pensado como "canteiro de obras" não é senão um espaço

de construção, de desconstrução e de transfiguração dos materiais simbólicos não só acumulados pelo tempo, mas também esquecidos pela temporalidade cronológica. Voltar nossa atenção aos arquivos nos permite traçar novas dinâmicas históricas e críticas ainda não escritas e lidas em nosso tempo, ou seja, a potencialidade dos arquivos está em sua traduzibilidade. Assim, como estudiosos e estudiosas de arquivos neolatinos, podemos montar outras políticas do tempo, outros laços simbólicos e culturais. Porém, a novidade contida no prefixo "neo" não traduz o novo como mera sucessão do antigo, mas, sobretudo, como um modo de leitura a contrapelo, quando o gesto crítico reabre textos já esquecidos por meio do estudo e de proposições políticas anacrônicas, para que possamos ler, de forma diferida, nosso presente. Como nos questiona o crítico de arte Giovanni Urbani: "Qual o sentido da presença do passado no presente?".

A traduzibilidade dos arquivos neolatinos nos coloca uma exigência: nossa participação temporal na temporalidade do evento. Participar do evento significa, entre outras coisas, colocar a mão no fogo, pois o desejo de arquivo é ardente. A obra de arte é aquilo que o fogo não consegue queimar por completo. Walter Benjamin, no prefácio às *Afinidades eletivas*, de Goethe, apontava essa distância cósmica. Alguma coisa resta. O que havia antes do incêndio não retorna da mesma forma após o incêndio, o que havia antes é irrecuperável, então volta com uma nova forma sempre transitória: traduzibilidades.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul. A potencialidade do arquivo. In: *Revista Z Cultural*, Ano X – Nº 02, 2° semestre de 2015. Disponível em: **https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-potencialidade-do-arquivo/**.

ANTELO, Raúl. O arquivo e o presente. In: *Gragoatá*, Niterói, n. 22, 2007, p. 44.

ANTELO, Raul. O tempo do arquivo não é o tempo da história. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 157.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 54.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Linguagem tradução literatura [filosofia, teoria e crítica]*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018, p. 88.

DERRIDA, Jacques. *La difunta ceniza [Feu la cendre – 1987]*. Trad. de Daniel Álvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: La Cebra, 2009, p. 22.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo.* Uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 7.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Scultura d'ombra:* aria polvere impronte fantasmi. Milano: Mondadori Electa, 2009, p. 7.

DUARTE, Evandro Piza; SCOTTI, Guilherme; NETTO, Menelick de Carvalho. *Ruy Barbosa e a queima dos arquivos: as lutas pela memória da escravidão e os discursos dos juristas*. In: Universitas JUS, v. 26, n. 2, 2015, p. 33-34.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 12-13.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber.* Ditos e escritos IV. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 147.

LACOMBE, Américo Jacobina; SILVA, Eduardo; BARBOSA, Francisco de Assis. *Rui Barbosa e a queima dos arquivos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 11.

MACHADO, Aníbal M. *A arte de viver e outras artes:* Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 103.

MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)*. Tradução de Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p. 114.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro:* processos de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 58.

PARMIGGIANI, Claudio. *Una fede in niente ma totale*. Firenze: Le Lettere, 2010, p. 53.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 7.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Tempos de Babel:* anacronismo e destruição. São Paulo: Lumme editor, 2007, p. 58.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Tradução José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 56-57.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório:* performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 49.

Desdobramentos do arquivo de Mulheres radicais: poemas traduzidos de Regina Galindo e Cecilia Vicuña

ELEONORA FRENKEL BARRETTO

El archivo actualiza el pasado en el presente.

[ANDREA GIUNTA]

Apresento uma breve seleção de leituras/traduções de poemas de Regina Galindo e de Cecilia Vicuña, como contribuições para pensar novas inscrições no arquivo da literatura latino-americana contemporânea, buscando desestabilizá-lo como espaço de sustentação do poder patriarcal e colonialista. Como artistas, poetas e performers, as autoras são intrusas que podem provocar estranhamento e, ao mesmo tempo, trazer novas configurações para o arquivo literário, como, por exemplo, sua permeabilidade em relação aos arquivos da História da Arte. Seus poemas evocam e convocam corpos políticos de mulheres que vivenciaram/vivenciam o exílio, a ditadura, a violência sexual e que encontram modos de criar outras relações, outras construções contra os estereótipos masculinos da feminilidade, novas formas de união e de resistência coletiva, outros modos de abordagem sobre o erotismo, o prazer, a sexualidade feminina. Todos esses temas corroboram para a configuração de arquivos simbólicos contra hegemônicos, que continuam se construindo no enfrentamento às forças e às subjetividades capitalísticas, assim como ativam a memória histórica

e social de práticas e episódios marcantes em contextos latino-americanos, como o colonialismo e as ditaduras militares.

Como pressupostos básicos, destaco a compreensão do arquivo como algo infixo, em constante disputa e reconfiguração, e a importância da tradução no agenciamento dessa contínua reconfiguração dos arquivos literários[1]; e, nesse sentido, a tradução não apenas como transposição linguística, mas como forma privilegiada de leitura crítica e como gesto político[2].

Proponho cotejar a leitura e tradução dos poemas de Galindo e Vicuña com registros do arquivo reunido na exposição "Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985", com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, com o intuito de analisar o trabalho de ambas, em poesia e performance, como desdobramentos estéticos e políticos que se dão a partir da "virada iconográfica" promovida na segunda metade do século XX por artistas mulheres.

---

1 Sem a pretensão de aprofundar aqui a conceituação, remeto à etimologia de *arkhê*, da qual parte Derrida, J. (*Mal de arquivo*. Trad. Claudia de M. Rego. RJ: Relume Dumará, 2001, p. 11-12), que designa ao mesmo tempo começo e comando: ali onde as coisas começam, mas também ali onde se exerce a autoridade. Quer dizer, na construção de arquivos da história da arte ou da literatura, por exemplo, tensionam-se as inscrições de registros dos documentos que supostamente dão início, que marcam gêneses e origens, e aqueles a partir dos quais se exercem poderes, que determinam hegemonias. Derrida destaca o sentido do arquivo como *arkheîon*, lugar desde o qual os *arcontes*, os guardiões, interpretam os documentos e exercem a lei. Nesse sentido, se pensamos a literatura universal como um grande arquivo e os livros como documentos, a tradução se configura como um importante papel de agenciamento nesse trabalho de leitura, interpretação e inclusão/exclusão.

2 Aqui, a referência é explícita a Campos, H. (*Metalinguagem & outras metas*. SP: Perspectiva, 2006, p. 36) que, a partir de Pound, inclui a tradução como modalidade da crítica literária. Para aprofundar aspectos políticos implicados na tradução, desde a escolha do que traduzir à postura ética de como traduzir, passando por reflexões sobre descolonização ontológica e modos de lidar com alteridades, sugiro a leitura de FLORES, G.; GONÇALVES, R. *Algo infiel*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

Poemas e performances para os arquivos da memória da violência

Em 1973, o estupro e assassinato de uma jovem na Universidade de Iowa motivou a impactante performance da artista Ana Mendieta (Cuba, 1948 – EUA, 1985) intitulada *Rape Scene*. Realizada em seu apartamento, para um grupo de colegas estudantes, a performance foi registrada em fotografia e hoje a obra integra a coleção da artista, catalogada e digitalizada em parceria com a galeria *Lelong & Co*, em Nova York. A violenta e perturbadora cena, destacada na exposição "Mulheres radicais"[3], registra um corpo seminu de mulher, manchado de sangue e com o tronco prostrado sobre uma mesa. Que condições possibilitaram a inscrição de Ana Mendieta, e desta obra em particular, em arquivos da História da Arte? A prolífica carreira de Mendieta, com sua produção em fotografia, vídeo, desenho, escultura, instalação e a profunda investigação que faz sobre o corpo feminino, sobre sua natureza e seus mandatos sociais, sobre sua vulnerabilidade e suas potencialidades abriram caminhos para seu reconhecimento e valoração na arte contemporânea, mas isso se deu, também, porque diversas artistas mulheres produziram uma singularização no campo artístico, em especial na segunda metade do século XX, promovendo o que Giunta chama de "uma virada iconográfica radical das tradições estabelecidas" (Giunta, 2018, p. 29), que a historiadora da arte e curadora explica da seguinte forma:

> Durante os anos abarcados por "Mulheres radicais: arte latino-americano, 1960-1985", artistas inverteram o ponto de vista a partir do qual o corpo feminino havia sido, até então, representado (o nu, o retrato, as imagens da maternidade, sempre vistos

[3] A imagem pode ser vista no arquivo digital da Exposição *Radical Women*, na página *web* do *Hammer Museum at UCLA*. Disponível em: **https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene**. Acesso em: 24 ago. 2024.

> do mesmo ângulo, originalmente ancorados em parâmetros de representação regulados pelas convenções da arte acadêmica do século XIX e, depois, pelas convenções do modernismo do começo do século XX). Artistas também se envolveram em uma pesquisa sistemática de preocupações que ainda não haviam sido exploradas. Com materiais, substâncias e linguagens inéditos, eles solaparam os sistemas de representação existentes. O eixo de suas intervenções foi a desestruturação dos formatos sociais que regulavam o corpo, levando ao surgimento de um novo corpo e à destruição do corpo anterior, culturalmente estabelecido (Giunta, 2018, p. 29).

As condições para que o arquivo fosse reconfigurado foram construídas por artistas mulheres que inovaram e romperam barreiras para criar, desde sua perspectiva, novos olhares, novos questionamentos, novas problemáticas, novas estéticas, novas políticas. Para que a produção dessas artistas mulheres pudesse se inscrever no arquivo da arte contemporânea, foi igualmente necessário o agenciamento de pesquisadoras, críticas, historiadoras, curadoras que se propuseram a "*analizar obras, historizarlas, complejizar y teorizar aquello que la historia normativa y patriarcal desclasificó e invisibilizó*" (Giunta, 2021). A atualização e reconfiguração do arquivo, nesse sentido, descortina ou desenterra o que foi escolhido para permanecer na coxia ou nos porões[4], ao passo que define novos parâmetros de legitimidade e valor.

Na esteira de artistas como Mendieta e outras mulheres radicais, a performer e poeta guatemalteca Regina Galindo elabora, desde 1999,

---

[4] Sobre isso, é interessante o episódio relatado por Giunta, A. (*Contra o cânone*. Trad. Eleonora Frenkel. Florianópolis: Ed. Nave, 2022, p. 34-35), quando se organizou um protesto no MoMA contra o veto migratório de Donald Trump, que impedia o ingresso aos EUA de cidadãos de diversos países. Na ocasião, obras de artistas do Sudão e do Irã, que se mantinham nos porões do museu, foram introduzidas nas galerias de Picasso e Matisse e em outros espaços, reconfigurando a narrativa que costuma ser feita no museu sobre o que é a arte moderna.

inúmeras obras que investigam o corpo feminino, questionando temas como a maternidade, o desejo, os estereótipos, a violência contra a mulher e, em especial, mulheres indígenas, a empatia e a resistência. Nesse ano (1999), por exemplo, Galindo expôs "*El dolor en un pañuelo*", performance que consistia em permanecer amarrada em uma cama vertical, sobre a qual se projetavam notícias de estupros e abusos cometidos contra mulheres na Guatemala[5]. A artista tem reconhecimento internacional, com a participação em 3 edições da Bienal de Veneza (sendo que, em 2005, recebeu o prêmio Leão de Ouro de Melhor artista jovem), 2 edições da Documenta 14 e em outras grandes exposições em diversos países; em 2011, recebeu o prêmio Príncipe Claus dos Países Baixos. As obras premiadas criticam a violação dos direitos humanos, a violência de Estado, a tortura, o feminicídio, ratificando o espaço engendrado para a conformação de arquivos contra hegemônicos.

Em poesia e narrativa, a obra de Galindo aparece em antologias de poetas e contistas na Guatemala e na Espanha e em publicações individuais em seu país natal e no Chile. No Brasil, foi publicada uma seleção de poemas traduzidos (Galindo, 2021). Em poemas de Galindo, a abordagem do tema da violência contra a mulher pode aparecer de modo tão explícito e impactante quanto em muitas de suas performances. Poemas de versos crus, sem métrica, pouca rima, ritmo prosaico; o estranhamento na leitura não provém de inversões sintáticas e sim do incômodo de lidar com a exposição da matéria corporal e do escatológico, com o enfrentamento de padrões morais e com o uso de termos pejorativos. São poemas escritos por uma mulher que rompem com estereótipos que supõem ideais femininos para as figuras de mãe, esposa, dona de casa, subjugada, frágil e doce. Da perspectiva da mulher que conhece suas dores e seus desejos, que nega condições de vida que lhe são impostas, que sofre injustiças e não se

---

[5] Registros de todas as performances de Galindo mencionadas neste ensaio podem ser vistos em: **https://www.reginajosegalindo.com/**.

cala, os poemas de Galindo são textos que revolvem entranhas, que mobilizam sentimentos de cólera e rancor, que expõem seus leitores a memórias traumáticas e os convoca a um posicionamento. Por vezes, Galindo recorre a imagens oníricas, a metáforas e a uma sutil ironia, mas sua poética tende a uma expressão direta, incisiva, que provoca a interpelação sobre posturas éticas frente ao que se expõe. Seleciono e traduzo a seguir dois poemas que evocam o tema da violência contra a mulher, de modo metafórico e com singular preocupação com a sonoridade, em versos curtos e aliterados:

Encontrou a selva virgem
protegida
arisca
e assim a penetrou
à força
(uma e duas vezes)

como um cão selvagem
(uma e dez vezes)

por instinto
(uma e cem vezes)

até deixá-la seca
sem flores

com um só verme
habitando-a por dentro (Galindo, 2000)[6].

[6] Em contato com a artista, fui informada que os exemplares desta edição estão esgotados, motivo pelo qual disponibilizou o arquivo de poemas em PDF. A tradução do poema é da autora deste ensaio, assim como dos próximos que serão apresentados ao longo do texto.

O corpo feminino metaforizado em selva virgem remete ao evento seminal da modernidade colonialista nas Américas, quando a ocupação territorial e a dominação de povos ameríndios e africanos se instauram, subjugando particularmente as mulheres indígenas e negras[7]. O poema em terceira pessoa revela um olhar que testemunha[8] o enfrentamento de duas forças: a do opressor brutal e a da oprimida bravia; o poema narra um episódio de violação que se repete à exaustão, até o esgotamento, deixando no território árido apenas os rastros de memória da violência, que se transfigura em um parasita instalado nesse corpo de modo perene.

Como demonstra Diana Taylor, o trauma não desaparece; podem desaparecer os corpos, podem ressignificar os lugares de tortura, mas o trauma não passa e, é nesse sentido, que Taylor o analisa como "performance de longa duração", sempre presente e repetível, nunca pela primeira e nem pela última vez[9]. O poema que testemunha a repe-

---

[7] Como aponta Federici, S. (*Além da pele*. Trad. Jamille P. Dias. SP: Elefante, 2023, p. 27-28): "As mulheres, no desenvolvimento capitalista, sofreram um duplo processo de mecanização. Além de serem submetidas à disciplina do trabalho, remunerado e não remunerado, em plantações, fábricas e em seus lares, foram expropriadas de seu corpo e transformadas em objetos sexuais e máquinas reprodutoras" e "Em nenhuma esfera a tentativa de reduzir o corpo das mulheres a uma máquina foi mais sistemática, brutal e normalizada do que na escravidão".

[8] Como pessoa que testemunha, como *testis* e, nesse sentido, a partir de Seligmann-Silva, M. (*O local da diferença*. SP: Ed. 34, 2018, p. 89) é possível remeter ao estudo do *testimonio* na América Latina como "parte da política tanto da *memória* como da *história*".

[9] Taylor analisa afinidades entre os conceitos de trauma e performance, a partir da visita guiada a *Villa Grimaldi*, antigo centro de tortura durante a ditadura de Pinochet, no Chile, conduzida por Pedro da Matta, um sobrevivente que testemunha os traumas sofridos por ele no local, se torna testemunha ao denunciar as atrocidades do governo militar e envolve seu público ouvinte também como testemunha, uma vez que testemunham, no local, a narrativa da violência perpetrada. Assim, Taylor reflete: "Eu vivencio aquela visita como performance, e como trauma, e sei que nunca é nem pela primeira nem pela última vez" ("O trauma como performance de longa duração", trad. Giselle Ruiz, *O percevejo* online, Rio de Janeiro, v. 1, fascículo 1, jan.-jun. 2009, p. 11).

tição da violência, torna quem o lê também uma testemunha, alguém que se faz partícipe virtual da cena e que terá que tomar parte, como postura ética. Nesse sentido, aponto para o que Márcio Seligmann-Silva chama de "uma nova arte da memória", aquela que propõe "práticas imagéticas do testemunho" e que contribui para lidar com traumas coletivos encapsulados na sociedade das fantasmagorias[10].

Na imbricação que destaco entre poesia e performance na obra de artistas mulheres desde a segunda metade do século XX, que elaboram, desde a investigação sobre o corpo feminino, memórias e traumas coletivos impostos pela colonialidade do poder e pelas ditaduras militares na América Latina, lembro duas performances de Nélbia Romero. A primeira, chamada *Sal si puedes* (1983), foi uma complexa obra que Giunta descreve da seguinte forma:

> Sal-si-puedes remitía a Salsipuedes, el nombre histórico del encuentro que en 1831 se produjo entre las fuerzas militares de la recién establecida República Oriental del Uruguay y los grupos indígenas. La intervención sobre el nombre, sal si puedes, literalizaba la idea de trampa y de encierro que había derivado en una masacre que consolidó el proceso de exterminio indígena. La instalación de Romero involucró distintos objetos ordenados en un recorrido, una banda sonora especialmente compuesta para esta obra, una performance que se integró en el formato

[10] Seligmann-Silva diz que: "Assim como falamos de narrativa testemunhal deve-se pensar em uma arte testemunhal, ou seja, em práticas imagéticas do testemunho" e, em seguida, explica que se refere a "um importante filão na arte contemporânea no qual encontramos artistas que praticam uma nova 'arte da memória'" ("Narrar o trauma", *Psic.Clin.* Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008, p. 74 e 81). Essa arte, por sua vez, enfrenta a "fachada de uma sociedade que guarda a sua 'realidade' como um segredo" (Seligmann-Silva, M. *O local da diferença*, p. 74), encriptando, escondendo os traumas de tantas guerras, genocídios, catástrofes com o imperativo de seguir sorrindo e encontrando satisfações compensatórias no consumo de fantasmagorias, entretenimentos, parques temáticos, produtos de todos os tipos.

> de registro fotográfico y una selección de citas de documentos históricos introducidas como archivo probatorio, impresas en una pequeña publicación en papel manila que acompañaba a la instalación. Junto con su compleja materialidad, que implicaba un espectador que tenía que reconstruir el sentido a partir de diversos archivos sonoros, visuales y escritos, y desde una experiencia que involucraba su propio cuerpo, son relevantes el tema que la instalación abordó y el momento en el que se realizó. Sal-si-puedes retoma un episodio violento, constitutivo del proceso de formación del Estado nacional, que se actualizó bajo las condiciones de censura y violencia impuestas por la dictadura (Giunta, 2019, p. 94).

A obra de Romero permitiu realizar uma leitura que percebia a violência de Estado perpetrada no episódio ocorrido no século XIX como antecipação do cenário de censura, repressão, mortes e desaparecimentos que se vivia quando se expõe a obra, dois anos antes do fim da ditadura militar no Uruguai (que se estendeu de 1973 a 1985). Em 1831, o então presidente Fructuoso Rivera (1784-1854) armou uma emboscada para um grupo de caciques charruas e suas famílias que, convidados a beber, foram reunidos no local onde terminaram mortas 40 pessoas e 300 foram presas; entre essas, crianças, mulheres e anciãos, foram sorteados ou presenteados a estrangeiros. Quatro charruas foram transladados a Paris, onde foram exibidos como exemplares exóticos da América. Uma das indígenas que chegou a Paris foi Guyunusa, uma mulher de 26 anos, grávida de dois meses, que morreu poucos anos depois de uma afecção pulmonar.

Em 1994, Nelbia Romero realizou outra performance, registrada em 15 imagens fotográficas, intitulada "*Homenaje a la mujer indígena*", que consiste na artista deitada sobre uma relva, desenrolando seu corpo envolto em um grande tecido branco manchado de vermelho. Ambas as obras lançam o olhar e provocam o enfrentamento da memória da violência histórica sobre a qual se fundam as nações latino-americanas.

Como diz Giunta, a respeito do arquivo de imagens reunido em "Mulheres radicais": "f*uncionaban como un archivo simbólico del lugar del cuerpo durante las dictaduras latino-americanas y de la violencia específica que los torturadores habían instrumentado hacia los cuerpos de las mujeres*" (Giunta, 2021). Segundo Giunta, as obras investigam – para além dos estereótipos sociais, a sexualidade, o erotismo ou o doméstico –, metodologias específicas que as ditaduras elaboraram para o corpo das mulheres: o estupro, os partos inseguros, clandestinos, os abortos sem anestesia, o roubo de filho, o assassinato das mães. A partir do exemplo de "*Sal si puedes*", é possível lançar o questionamento sobre metodologias específicas que o poder de Estado elaborou (e elabora) em outros momentos históricos, inclusive fora de contextos ditatoriais, para corpos minorizados.

A história da América Latina no século XX está repleta de golpes de Estado e governos militares e ditatoriais, e o período de 1960 a 1985 compreende o início e o fim de alguns deles (no Brasil, na Argentina e no Uruguai, por exemplo), mas outros perduraram até a década de 1990, como no caso do Chile. Na Guatemala, a história é complexa e, em poucas linhas, pode ser resumida assim: em 1954, um primeiro golpe de Estado apoiado pela CIA/EUA derrocou o presidente democraticamente eleito, Jacobo Árbenz, que propugnava uma reforma agrária; desde então, os conflitos se agravaram, resultando em um longa guerra civil que durou de 1960 a 1996, período no qual o país atravessou outros golpes de Estado e governos militares, com destaque para os anos de 1982 e 1983, quando Ríos Montt assumiu o poder e implementou uma política de terra arrasada que resultou na repressão de comunidades indígenas e no genocídio de diversos povos maia. Essa memória traumática é explorada em poesias e performances de Regina Galindo, fazendo do espaço da arte um lugar de visitação de textos e imagens que se constroem a partir do testemunho de sobreviventes e que se configuram como atualização de um tempo que não passou. O arquivo dessas memórias segue em construção, investigando essas

metodologias específicas que Giunta destaca nas obras selecionadas para "Mulheres radicais".

Em poesia, Galindo traz imagens que remetem à homenagem de Nelbia Romero à mulher indígena:

> O frio da terra
> penetrou por seus pés encruados
> passou urtigas
> roçou a barriga
> revolveu tripas
> frustrou lembranças
>
> então berrou
> um alto rugido
>
> vendo o monte de ossos amarrados
> imaginando vidas
> reconhecendo raízes
>
> ali a *shola* de sua mãe sem língua
> ali a *shola* de sua avó sem olhos
>
> ali ele
> rompendo o cu ao silêncio
>
> berrando (Galindo, 2015, p. 76).

Em um poema especialmente marcado pela rima e pela aliteração, Galindo enfatiza sonoramente a rede de significantes em torno do grito: "*el chillido*: *callos, llegó, chilló, galillo, amarillos, allí, chillando*". Na tradução, procurei recriar a rede a partir do berro, explorando as repetições do som do "r". No texto, há novamente um olhar externo que testemunha um encontro entre um sujeito oculto que se percebe a partir da terra e uma terceira pessoa, "ele", que irrompe na última estrofe em uma ação violenta. Ele, e o frio que provoca, ativa memórias dolorosas de suas ancestrais violentadas. O termo "*shola*", que significa

cabeça de uma pessoa[11], remete a mulheres indígenas, por se tratar de uma palavra em espanhol guatemalteco, marcado pelas diversas línguas maia faladas no país.

Na experiência limite das performances realizadas por Galindo, destaco o exemplo de "*Mientras, ellos siguen libres*" (2007), em que a artista grávida de oito meses permanece deitada em uma maca, com os pulsos amarrados com cordões umbilicais reais, do mesmo modo que mulheres indígenas grávidas eram amarradas para serem, posteriormente, estupradas, durante o conflito armado na Guatemala. A performance se baseia no testemunho de sobreviventes que relatam a violência sofrida e a decorrente perda de seus bebês.

Os exemplos de abordagem de temas tão dolorosos na obra de Galindo poderiam se estender, mas o que quero apontar é a inscrição de sua poesia em arquivos contra hegemônicos que elaboram a memória e as representações do feminino desde outros ângulos, permitindo reconhecer histórias silenciadas; assim como destacar o profícuo diálogo entre arte e literatura, em particular entre performance e poesia, nesse movimento de assunção de representações das mulheres pelas mulheres, em particular nos séculos XX-XXI, com meios expressivos diversos e contrastantes em relação aos padrões até então predominantes.

Assim como Giunta e Fajardo-Hill destacam que o corpo político é o conceito mais complexo investigado por artistas mulheres dos anos 1960-1985, Heloísa Buarque de Hollanda observa como diferencial da poesia que reúne na antologia *As 29 poetas hoje* (2021) uma poética que: "passa a ser modulada por uma nova consciência política da condição da mulher e do que essa consciência pode se desdobrar em linguagens, temáticas e dicções poéticas" (Hollanda, 2021, p. 24). E, assim como as curadoras de "Mulheres radicais" enfatizam obras que subvertem

---

[11] Segundo o dicionário de americanismos da RAE, *shola,* na Guatemala, é a cabeça de uma pessoa. Disponível em: **https://www.asale.org/damer/shola**. Acesso em: 27 ago. 2024.

estereótipos e transformam os modos de elaborar temas femininos na arte contemporânea, Buarque de Hollanda considera a "conquista de um capital inestimável" no contexto histórico de *As 29 poetas hoje*: "um ponto de vista próprio e irreversível e o enfrentamento sistemático do cotidiano, dos desejos e dos custos de ser mulher, já bem distante do que se conhecia como linguagem e/ou poética de mulheres" (Hollanda, 2021, p. 26-27). Nessa reconfiguração, a crítica literária destaca a "introdução definitiva dos 'temas de mulher'" (Hollanda, 2021, p. 29): o parto, a menstruação, o aborto, o corpo do homem, o desejo por outra mulher e o cotidiano doméstico são alguns dos temas enumerados. Não por acaso, esses temas foram amplamente trabalhados pelas artistas mulheres radicais desde a segunda metade do século XX, contribuindo para o fortalecimento de processos de singularização que se contrapõem aos padrões de subjetivação impostos.

Singularizações contra estereótipos da mulher para novos arquivos

Como explica Suely Rolnik, "o termo 'singularização' é usado por Guattari para designar os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade" (Guattari, 1996, p. 45). A subjetividade, por sua vez, é pensada por Guattari no contexto das sociedades capitalistas[12] como

[12] Como explica Rolnik: "Guattari acrescenta o sufixo 'ístico' a 'capitalista' por lhe parecer necessário criar um termo que possa designar não apenas as sociedades qualificadas como capitalistas, mas também setores do 'Terceiro Mundo' ou do capitalismo 'periférico', assim como as economias ditas socialistas dos países do leste, que vivem numa espécie de dependência e contradependência do capitalismo. Tais sociedades, segundo Guattari, em nada se diferenciariam do ponto de vista do modo de produção da subjetividade. Elas funcionariam segundo uma mesma cartografia do desejo no campo social, uma mesma economia libidinal-política" (*op. cit.*, p. 15).

algo que se produz, no sentido da produção industrial em grande escala, alimentando e sendo alimentada por valores e padrões de consumo. Nas palavras do filósofo:

> Esquematicamente falando, eu diria que, assim como se fabrica leite em forma de leite condensado, com todas as moléculas que lhe são acrescentadas, injeta-se representações nas mães, nas crianças – como parte do processo de produção subjetiva (Guattari, 1996, p. 25).

Nesse sentido, observamos a produção de subjetividades capitalísticas que padronizam representações do belo feminino, do corpo ideal, da figura da mãe, da esposa, da dona de casa, da mulher sexy, assim como normatizam relações raciais e de gênero. Como aponta Guattari:

> A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o momento, com o corpo – em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo consigo mesmo (Guattari, 1996, p. 42).

Os processos de singularização são, na contramão: "Algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independente das escalas de valor que nos cercam e espreitam de todos os lados" (Guattari, 1996, p. 47). Pode-se pensar o quanto a criação poética e artística promove singularizações ao provocar o enfrentamento dos padrões esperados de subjetividade materna, por exemplo, como no poema de Galindo a seguir:

Começou às doze.

Um doutor
dez mil contrações
e um filho da puta.

Os muros de sua fonte se
romperam
inundou-se de gritos

Com as entranhas revoltas
reteve o alento

O matricida
banhado em sangue
mostrou sua cabeça.

Ela,
o abençoou (Galindo, 2000).

O poema aborda um tabu, o tema interdito da possibilidade de um estranhamento na relação entre mãe e filho, enfrenta a situação de uma gravidez não desejada e se desloca da idealização das figuras da parturiente e do bebê. Questionamentos sobre a maternidade, sobre os papéis sociais da mãe ou sobre o parto apareceram em obras de mulheres radicais, como Marta María Pérez (Cuba-México), na série fotográfica "Para concebir" (1985-1996)[13], ou na performance "*Contra el arquetipo de la madre*" (1987), de Maris Bustamante e Mónica Mayer[14], contribuindo para a construção de subjetividades femininas que não optam pela maternidade.

---

[13] Sobre a artista e a série, ver: **https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/marta-maria-perez**. Acesso em: 08 set. 2024.

[14] Sobre as artistas, ver: **https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/maris-bustamante** e **https://hammer.ucla.edu/radical-women/art?artist=M%C3%B3nica+Mayer**. Acesso em: 08 set. 2024.

Cecilia Vicuña, uma das mulheres radicais exilada em Londres após o golpe de Pinochet no Chile, lança uma perspectiva singular sobre os ideais revolucionários alimentados pelo governo de Salvador Allende, inscrevendo um olhar desde a perspectiva feminina, em particular, desde o erotismo feminino, entendendo que uma transformação radical da sociedade passa também pela construção de novas relações entre os gêneros. Nas primeiras páginas de seu livro *Sabor a mí* (1973), Vicuña escreve: "*el efecto del feminismo revolucionario será el nacimiento de una relación distinta entre hombre y mujer; ni poder ni dependencia ni opresión: el cruce de dos universos completos*" (Vicuña, 1973, p. 23).

No caminho propositivo de novas subjetividades femininas, Vicuña irá criar imagens de mulheres não submissas, mulheres que tecem seus destinos, mulheres que desejam, mulheres que lidam com seus corpos sem interditos. A pintura de Violeta Parra é uma homenagem que a coloca ao lado de líderes como Marx, Lênin, Salvador Allende ou Fidel Castro, na série de heróis da revolução[15]. Violeta é representada como "*tejedora del mundo*", remetendo à importância simbólica do trabalho coletivo feminino na construção de destinos humanos, destacada pelo estudo de Mircea Eliade citado por Vicuña[16]. Contra a imagem da mulher frágil e isolada em seu trabalho doméstico, a artista convoca a imagem da mulher ousada, criativa, resiliente, reunida e poderosa, como no poema *"Mawida":*

---

[15] A obra pode ser vista em: **https://www.tate.org.uk/art/artworks/vicuna-violeta-parra-t14838**. Acesso em: 08 set. 2024.

[16] "*Recordemos la importancia ritual de ciertos menesteres femeninos que se enseñan a las neófitas durante el periodo de reclusión, y en primer lugar el hilado y la tejeduría cuyo simbolismo desempeña un papel esencial en numerosas cosmogonías*" (Eliade *apud* Vicuña, *op.cit.*, p. 78).

Desde que começou o extermínio do puma
ou leão americano
e desde que as mulheres foram desprovidas
de seus jardins de fumo
algumas delas se tornaram selvagens
e abandonando tudo
subiram a cordilheira

Inocentes cavalheiros consumidos
pretendendo alcançá-las
encontraram lustrosas motocicletas
abandonadas em penhas e geleiras

Foram vistas vagando
cidades solitárias
na companhia de amigáveis leões
leopardos velozes guiam sua marcha

Fugazes lobas intratáveis
amedrontam seus amantes
com práticas animais
cujo símbolo central
é o lápis labial (Vicuña, 1973, p. 126).

Em língua mapuche, "*Mawida*" pode significar montanha ou bosque[17], o que vincula, no poema, a organização coletiva de mulheres modernas, urbanas a espaços e símbolos de resistência da natureza e de povos originários; assumindo o lugar e as práticas de felinas de grande porte, associadas à força, sagacidade, inteligência, valentia, as mulheres que protagonizam o texto se fazem agentes da inversão das relações de poder patriarcais.

---

[17] Conforme diversas entradas no *Dicionário Araucano-Español*, por Fray F. J. de Augusta, Santiago de Chile: Imprenta Universitária, 1916. Disponível em: **https://ia800308.us.archive.org/33/items/diccionarioarauc01fluoft/diccionarioarauc01fluoft.pdf**. Acesso em: 08 set. 2024.

Em outro poema, "Amada amiga", aparece o tema interdito do amor homoerótico, caro às poetas mulheres desde a época medieval[18]:

> Às vezes me suicidaria
> para te deixar sentir
> minha avidez de sangue
> selvagens movimentos
> que mal posso dominar
> é que sou um pouco javali
> Tu poderias apreciá-lo
> se tocasses o clítoris
> como o canino de um javali
> que com o tempo enrijecerá (Vicuña, 1973, p. 120-121).

O poema é longo e o fragmento traduzido deixa entrever a construção de um espaço íntimo de escritura que não permanecerá no ambiente privado e na reclusão entre quatro paredes, como foi durante séculos imposto que seria o lugar da poesia escrita por mulheres. Dos poemas eróticos de Juana Inés de la Cruz (1648-1695) aos de Delmira Agustini (1886-1914) muito, e pouco, se avançou no enfrentamento ao lugar imposto à mulher na sociedade e, em particular, quanto ao

---

[18] *Trobairitz*, *juglaresas* ou *soldaderas* que, ao menos desde o século XIII compunham e performavam poemas e canções, acompanhadas de instrumentos musicais, foram muitas vezes estigmatizadas por não se restringirem a temas religiosos e abordarem o amor e o erotismo, muitas vezes com elogios a outras mulheres, subvertendo a ordem patriarcal do elogio à mulher como propriedade do senhor feudal. Nesse sentido, o exemplo da trovadora galega María Pérez, conhecida como *La Balteira*, à qual são dedicadas diversas cantigas de escárnio que a retratam como "*como una gran pecadora, blasfema, impía y sexualmente promiscua*" (Siviero, D. "Mujeres y juglaría en la edad media hispánica: algunos aspectos", Medievalia, n. 5, 2012, p. 136).

espaço da escrita e do saber: "saber pero no decir"[19]; não contradizer a autoridade masculina; ser desejável, mas não se entregar; não ter mais desejos do que os de servir; escrever versos, sem aspirar a ter liberdade e autonomia sobre eles, ou, sobre sua vida[20].

A intensa transformação promovida desde o campo artístico por trabalhos como os reunidos na exposição "Mulheres radicais" certamente

---

[19] Josefina Ludmer analisa a estratégia de Juana Inés de la Cruz em sua *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), na qual argumenta contra a carta em que o bispo de Puebla, sob o pseudônimo de Sor Filotea, critica Juana Inés por sua Carta Atenagórica (1690), onde ousara escrever sobre filosofia e teologia e discutir o sermão de Antônio Vieira. A carta do bispo de Puebla diz: "*Letras que engendran elación, no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente*" (Vallès, Alejandro Soriano. *Sor Filotea y sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz*. México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019, p. 280). Ou seja, à mulher, cabe o lugar da obediência e, se dedicada às Letras, jamais a pretensão de enaltecer seu saber. Diante do enfrentamento dos campos do saber e do dizer, onde a simultaneidade das duas ações provoca resistência e castigo no caso de mulheres, Ludmer analisa a estratégia de Sor Juana na carta em resposta ao bispo, separando ambos os campos e reorganizando o campo do saber em função do não dizer: "*Y allí es donde ella erige su cadena de negaciones: no decir, decir que no sabe, no publicar, no dedicarse a lo sagrado. En este doble gesto se combinan la aceptación de su lugar subalterno (cerrar el pico las mujeres), y su treta: no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que sabe*" (Ludmer, J. "Las tretas del débil". In: *La sartén del mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1985, p. 4. Disponível em: **https://literaturaanimada.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf**. Acesso em: 09 set. 2024.

[20] Séculos depois, Delmira Agustini, uma mulher de família burguesa na provinciana Montevidéu das primeiras décadas do século XX, assume desde cedo o lugar de escritora e poeta, publicando versos em revistas da época e inaugurando uma coluna social dedicada a jovens da sociedade. Com o tempo, o peso das convenções e a pressão pelo casamento passaram a se enfrentar com desejos libertários e versos cada vez mais ousados em seu erotismo. O fim trágico da vida de Agustini, assassinada por seu ex-marido em um quarto de hotel, revela os limites da liberdade feminina para assumir e expressar seus desejos e decisões que transgridem padrões e lugares estabelecidos socialmente. Mais sobre a autora pode ser visto em: **https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/default.htm**. Acesso em: 09 set. 2024.

tem como alicerce a ousadia de tantas mulheres artistas e pensadoras que transgrediram normas, tocaram interditos, propuseram temas, criaram linguagens e provocaram singularizações contra os padrões de subjetividades femininas. Enquanto Delmira Agustini, no início do século XX, criou subterfúgios para fugir ao modelo de menina dócil e recatada, ousou escrever poemas eróticos e viveu os conflitos e as consequências de não sucumbir aos padrões de relação patriarcais, Cecilia Vicuña e Regina Galindo, na segunda metade do mesmo século, criaram pinturas e poemas abertamente eróticos, que tematizam a masturbação e o desejo, ou, que deslocam a figura da mulher angelical para a mulher carnal, como na pintura "*Manraja, ángel que menstrua*" (1973). Ao abordar "temas de mulher", sem que isso implique mantê-las em um lugar secundário, ou, definido pelo poder masculino, mas, ao contrário, trazendo para o centro do debate temas que se impõem desde (e sobre) os corpos femininos e que dizem respeito às relações sociais em geral, essas artistas contribuem para dar aos arquivos novos registros.

A pintura de Vicuña acima mencionada foi precursora da performance de María Evelia Marmolejo que, em 1981, criou o "*ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida*", que expôs de modo escancarado fluidos corporais, lembrando que, para além de tabu ou impureza, se trata de fonte de toda vida humana. O trabalho de Vicuña com o tema se desdobra na instalação do "*Quipu menstrual (la sangre de los glaciares)*"[21], uma obra têxtil que traz para o arquivo da arte contemporânea, parte do repertório de saberes

[21] O poema homônimo pode ser ouvido no álbum *Kuntur Ko*, de Cecilia Vicuña. Disponível em: **https://www.ceciliavicuna.com/kuntur-ko**. Acesso em: 09 set. 2024.

ancestrais e tradicionais[22] — o *quipu* como forma de escritura incaica e o saber de tecelãs *Cauquenes* que tingiram à mão lãs naturais — e que relaciona o corpo feminino e as águas como fontes da vida humana e não humana na Terra.

A visibilidade e o reconhecimento que Cecilia Vicuña adquiriu nas últimas décadas, com diversos livros publicados, com traduções para o inglês e o português[23], inúmeras exposições em renomadas galerias e museus em diversos países, além de vários prêmios recebidos destacam-se como indicativos de que nem o exílio e nem a censura foram capazes de lacrar o edifício de tradições colonialistas e patriarcais, abrindo-se espaços para inscrições que reconfiguram os arquivos da história da arte e da literatura com essas intensas investigações sobre o corpo feminino, conectando-as com a memória política, com traumas coletivos, com lutas pela vida e com a proposição de singularizações que afirmam a busca pela construção de novas perspectivas sobre os corpos e suas relações.

---

[22] Diana Taylor distingue as noções de arquivo e repertório, dando ênfase com este último a saberes e práticas incorporadas (línguas, cantos, danças, ritos, fazeres como a culinária e a tecelagem) fundamentais em sociedades de cultura oral, como muitos povos originárias ameríndios e africanos. No contexto colonialista latino-americano, esse repertório foi deslegitimado e condenado, impondo-se o saber registrado em livros como único legítimo e concedendo poder excessivo àqueles que controlavam a escrita. Segundo Taylor, o arquivo e o repertório "trabalham em conjunto" na transmissão de memórias e sentidos de identidade, de modo que o trabalho artístico que incorpora elementos do repertório faz um movimento anti-hegemônico de construir novos mapeamentos, que permitam o "aparecimento de perspectivas alternativas dos processos históricos transnacionais de contato" (Taylor, D. *O arquivo e o repertório*. Trad. Eliana L. de L. Reis. BH: Editora UFMG, 2013, p. 50-51).

[23] Em português, foram editadas as traduções de Corona, R. *PALAVRARmais* (Curitiba: Medusa, 2017) e de Waltrick do Amarante, D. *A palavra e o fio* (São Paulo: Iluminuras, 2024). Sobre a obra da artista, ver: **https://www.ceciliavicuna.com/**. Acesso em: 08 set. 2024.

REFERÊNCIAS

GALINDO, R. *Personal e Intransmisible.* Guatemala: Ed. Colloquia, 2000.

GALINDO, R. *Telarañas*. Guatemala: Del Pensativo, 2015, p. 76.

GALINDO, R. *Eu não sou a Pizarnik*. Trad. Julya Vasconcelos. Recife: Ed. Flecha, 2021.

GIUNTA, A. A virada iconográfica. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais:* arte latino-americana*, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca, 2018, p. 29-34.

GIUNTA, A. *Femenismo y Arte latino-americana*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2021. E-book.

GIUNTA, A. Sal si puedes. In: *Nelbia Romero, una mujer, sus gritos y silencios*. Montevidéu: Museo Juan Blanes, 2019, p. 91-125. (Catálogo) Disponível em: **https://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/catalogo_nelbia_romero.pdf**. Acesso em: 27 ago. 2024.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica, cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VICUÑA, C. *Sabor a mí.* Inglaterra: Beau Geste Press, 1973. Disponível em: **https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0035939.pdf**. Acesso em: 08 set. 2024.

Aldao-Aldeia-Andruetto: memórias tecidas a partir de um "a", de arquivo

PHELIPE DE LIMA CERDEIRA

Há praticamente uma década, em 2015, a artista japonesa Chiharu Shiota apresentava para o grande público a sua exposição intitulada "*The key in the hand*"[1] (em uma proposta de tradução livre ao português brasileiro, algo como "A chave na mão"). Em sua criação, a cada nova proposta de formação de imagens, ganha destaque o emaranhado de quilômetros de fios – vivificados pelo calor da cor vermelha – que acabam acompanhando estruturas, objetos ordinários (barcos e chaves), desenhando caminhos e rotas outras. O resultado visual se personifica enquanto metáfora de memórias e recordações suspendidas e prontas para (nos) suspender, chaves que abrem portas invisíveis, camadas superpostas de (r)existências. Ao interagir com a proposta, como se fôssemos apresentados a um novo número, uma data especial é convocada, parece ser instintivamente "puxada" do nosso arquivo pessoal, passando a ser desvelada mediante distintas perspectivas. E o

[1] As repercussões da recepção à obra da artista japonesa foram imediatas ao lançamento da 56ª Bienal de Veneza. Ao longo dos dias do evento, diferentes curadores, críticos de arte e a imprensa especializada passaram a destacar os efeitos de sentidos criados pela instalação responsável por reunir dois barcos, 50 mil chaves e cerca de 400 quilômetros de fio vermelho, material recorrente em diferentes produções de Shiota. Para conhecer mais sobre a instalação, sugere-se a visita à página oficial da artista, disponível no endereço eletrônico a seguir: **https://www.chiharu-shiota.com/the-key-in-the-hand-1**.

grifo "distintas perspectivas", aqui, busca ecoar justamente o pressuposto derridiano que toma o arquivo não como simples repositório no qual encontramos dados ou documentos protegidos, um marco original, mas o espaço destinado também ao porvir.

Assim, ao fazer alusão a um número, a uma data, tomo a liberdade de propor a seguir uma sequência de dados não aleatória: 13-01-2023. Não se trata de um período criptografado, uma sequência numérica que faça menção a um "mal de arquivo"[2], tal como o aludido por Derrida (1997). Se o destaque limitado aos números causa a você, leitor ou leitora, certo titubear, permita-me uma solução para desembaralhar a pretensa codificação. 13-01-2023 pode ser lido, como muitos já inferem, como 13 de janeiro de 2023. A questão apresentada aqui será a que se deve tal destaque espaço-temporal. Longe de uma efeméride consagrada, o vinco diz respeito a um arquivo pessoal, ao fato de que o autor deste ensaio estava diante de um público de pesquisadores, no marco do evento "Escrever a vida – Diálogos em torno de Annie Ernaux"[3]. Dedicado diretamente à escritora francesa e circunscrito às discussões das escritas do eu – las *escrituras del yo*, tomando aqui as discussões realizadas nos contextos hispânicos –, o evento possibilitou-me não simplesmente falar sobre uma proposta de cotejo entre a autora de *Os anos* (2008) e, na minha *orilla* mais confortável, a dona de *Lengua Madre* (2010).

---

[2] Sublinha-se que a ideia de "mal de arquivo" não está submetida à perspectiva de alguém que padece por conta de algo negativo, mas se constitui enquanto paixão, o desejo de busca daquele que sente "*No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto*" (Derrida, 1997, p. 98).

[3] Dito evento foi organizado pela professora doutora Laura Barbosa Campos, minha colega do departamento de Letras Neolatinas (LNEO), do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Tratava-se, pois, de uma oportunidade para escutar a diferentes colegas, professores que estudam pontualmente a questão da autoficção e que me fizeram retomar algumas das obras lidas de Andruetto nos últimos anos. Como frisado anteriormente, era o dia 13 de janeiro de 2023. E por que insisto exatamente na configuração desse tempo? Porque gostaria de tomar esta data, uma linha vermelha de um tempo como uma chave na mão, a promessa feita por Shiota. E, ademais, porque entendo que ela não é apenas um *dato de color*, uma questão anedótica, já que também pode se revelar a partir de mais uma faceta de um arquivo e, mais uma vez, de um futuro.

Para alguém que se (re)escreve via literatura argentina, a incursão a partir dessa data (o dia 13 de janeiro de 2023) faz-se com ponto de partida para o encadeamento de um fato histórico ocorrido semanas antes à experiência narrada e vivida. Precisamente no dia 22 de dezembro de 2022, o neto 131 desaparecido por atuação do estado argentino nos anos de chumbo havia sido descoberto[4]. Homem feito, como se costuma dizer em português, o neto 131 já não era simplesmente um número codificado — 131 —, mas alguém que recém acabara de descobrir que foi usurpado de todos os seus direitos, roubado logo após nascer no cativeiro, no maior centro clandestino de detenção da ditadura de Videla.

Agora, meu leitor ou leitora implícitos podem questionar: e por qual razão ele está retomando a questão, neste ensaio, no segundo semestre de 2024 (tempo da enunciação), na iminência de que tenhamos dois anos da descoberta do neto 131? Primeiro, porque sigo motivado pelo poder não anedótico dos dias e do que a eles atribuímos como fato histórico possível e passível de ganhar espaço em um calendário,

---

[4] Dentre as diferentes reportagens geradas por conta deste fato, sugere-se a leitura da matéria assinada pela jornalista Alejandra Dandan, publicada no jornal *Página 12*, no dia 23 de dezembro de 2022: Disponível em: **https://www.pagina12.com.ar/510512-el-poder-de-una-foto-que-despierta-la-vida**.

arquivos imediatos de memórias presentificadas. Como latino-americano, é impossível não pensar que em um passado-ontem, o que também faz com que outras datas, como o dia 11 de setembro, por exemplo, possam ser ressignificadas e não esquecidas. Afinal, já são mais de 50 anos do golpe em um país vizinho, no Chile, responsável por destituir Salvador Allende e trazer ao poder, por 17 anos (percebam que sigo inquieto, com certo toque por conta dos números), o ditador Augusto Pinochet.

Segundo, voltando — eu insisto — a *mi orilla*, *a mi llanura*, *a mi Argentina*, pelo fato de que foi em um 12 de setembro de 2002 (um dia depois do 11 de setembro do calendário se observamos apenas a virada do dia 11 para o dia 12, sem pensar no ano, mas em uma fratura em suspensão), que um juiz decretou a prisão preventiva do ex-presidente Leopoldo Fortunato Galtieri Castelli (mais conhecido como Leopoldo Galtieri) em virtude do desaparecimento de guerrilheiros durante a ditadura. Galtieri, para os mais inquietos pelas informações biográficas, foi presidente na Argentina por dois anos, entre 1981 e 1982, período praticamente final, mas não exatamente menos violento da ditadura clero-cívico-militar argentina.

"Aldao": do cronotopo que aciona o tecer das memórias ou o arkheion da poética andruetteana

Não é exatamente apenas um dia do calendário, mas a experiência da clausura, do *encierro*, como sublinhamos em castelhano, que se transforma no principal disparador para mais um romance de María Teresa Andruetto. Publicado em 2023, "Aldao" (Andruetto, 2023) se revela como uma peça-chave do projeto poético da escritora cordobesa, que torna suas narrativas um quebra-cabeças de uma história coletiva que se faz, cada vez mais única, repleta de fios e de buracos a serem, continuamente, preenchidos (Cerdeira, 2019). Algo que, como podem imaginar,

me leva a pensar no visual entremeado da instalação da artista japonesa (e que nos trouxe até aqui). Escolho, no entanto, refletir a partir da diegese de "Aldao", resgatando aqui o seguinte excerto:

> Llega un momento en el que los escupitajos se vuelven flores y las agresiones se convierten en ofrendas, en empecinadas filtraciones de luz. Entonces la vergüenza se transforma en orgullo.
>
> Atrapo estos retazos *esquivos de memorias*, destellos que tan pronto se disuelven en la vida que nos queda. *De modo que soy esa que está ahí, chapoteando en agua sucia.* Soy esa y aunque no sepa siquiera a dónde voy, a dónde iremos todos, sé de dónde vengo (Andruetto, 2023, p. 214-215, grifos nossos).

O fragmento anterior figura na última das nove partes que compõem o romance "Aldao". Trata-se, pois, de uma das últimas passagens, da despedida de uma voz narrativa que protagoniza um eu majoritário ao longo da diegese e que representa a voz de uma mulher, já madura, após ter vivido a experiência do *insilio* (Reati, 1992)[5], da autoprisão no próprio país para fugir do regime autoritário, que se viu grávida e, meses depois, é abandonada por seu namorado, companheiro de resistência, mas que simplesmente se negou a existir para a família engendrada.

É essa voz narrativa escolhida por Andruetto para orquestrar novos fios de um projeto de memórias, testemunhos de um passado-presente (Reati, 2012), de uma fratura do tempoespaço em que gerações acabaram sendo envolvidas na Argentina. Ao longo das páginas, entenderemos

---

[5] Utilizei pela primeira vez, em minha tese de doutorado (2019), o termo *insilio* ao buscar uma filiação e categoria crítica para me referir à personagem ficcional Julia, elemento da narrativa de *Lengua Madre* (2010), e que ressignifica, via literatura, a experiência traumática de personagens (empíricas e ficcionais) que sofreram o trauma da ditatura ao serem forçadas a fugir e a se refugiar em rincões afastados do seu próprio país. Vale sublinhar que o conceito foi apregoado por Fernando Reati no início do século XXI e, posteriormente, retomado por Corine Pubill.

que tal voz narrativa terá um momento de encontro com Ema, mãe de Julia e avó de Julieta, essa que é personagem central de *Lengua Madre* e uma das forças enunciativas de *Los Manchados* (segundo e terceiro romance, respectivamente, de um conjunto de obras que leio enquanto tetratologia, ou melhor, *tetratejía*[6]*):*

> Por ese tiempo, una prima de Juan empezó a pasar seguido por el hotel. Llegaba desde *Aldao* terminando la primera semana de cada mes y se quedaba dos días, nunca más de tres. [...] La mujer se llamaba *Ema* y murió hace unos años. Compartíamos largas charlas cuando llegaba ahí por sus trámites, y nos seguimos viendo después, fuera de ahí, en otras condiciones de vida las dos, hasta que murió. *Tenía una hija de mi edad en un lugar de la Patagonia, por ese tiempo no supe dónde* [...] Estaba escondida, protegida por una familia de allá, y ella iba al hotel para pasarle a través de Juan un paquete con cartas y alimentos secos a un camionero que resultó ser el mismo camionero de las frutas que les llevaba noticias a mis padres (Andruetto, 2023, p. 121, grifos nossos).

O fio diegético proeminente em "Aldao" se dá a partir da voz narrativa da personagem que é a mãe da Diana (referência à deusa da caça, paradoxalmente, resultado da caçada silenciosa sofrida pela sua mãe). Título de duas das partes do romance, Diana acabará cobrando a atenção ao final da narrativa, ao personificar uma nova forma de fratura, não promovida por um regime antidemocrático, mas pelo

---

[6] Em minha tese de doutorado, por tomar o que, naquele momento, eram os romances que poderiam ser lidos como conjunto (*Tama* (1993), *Lengua Madre* (2010) e *Los Manchados* (2015)), propus a criação de uma chave crítica intitulada *tritejía* (Cerdeira, 2019). Agora, ao lado de *Aldao* (2023), o conjunto ganha mais uma pasta possível para esse arquivo aberto e em construção, dando origem para o que entendo ser, no momento, uma *tetratejía*. Os efeitos de sentido e o potencial de significados conquistados aqui serão devidamente explorados em leituras vindouras e, sobretudo, em uma obra futura que retomará o tropo literário *Argentum Córdoba*.

estado-geral pandêmico. A surpresa por parte do leitor será a de poder recoletar essas memórias à medida que acaba ensaiando encaixar as suas próprias, uma vez que o leitor implícito é aquele que ainda vive os efeitos da pandemia de Covid-19. Se antes os sujeitos eram perseguidos por "milicos", agora, a tarefa ficava por conta de um "*sistema de hipervigilancia [...] cada vez más brutal [...] el reconocimiento facial por cámaras que monitorean calles y casas está al orden del día*" (Andruetto, 2023, p. 192). A ameaça não estava exatamente na truculência ou pelo excesso, mas pela escassez, pela inapetência, pela impossibilidade de qualquer demonstração coletiva:

> Por lo menos en las guerras la gente corría a los refugios y se abrazaba, y los amantes tenían sexo en medio de las bombas. Ahora nadie abraza con nadie, ya ni siquiera de modo virtual. *La soledad es la sombra que no se disipa* (Andruetto, 2023, p. 193, grifos nossos).

Muito além de evocar mais uma metáfora para pensar sobre a fissura que lhe é imposto a um sujeito alijado do seu próprio destino, a potência da solidão plasmada no tecido literário – sensação desvelada como um manto-película disposto a encobrir sensações – parece ser uma interessante operação assumida por Andruetto ao construir a diegese de "Aldao". Em seu projeto poético como um todo, a escritora revela-se como uma arconte, uma agente-guardiã de arquivos ficcionalizados, demonstrando a compreensão de como o fazer ficção também pode ser tomado como caminho e "poder de conciliação" (Derrida, 1997). Passamos, assim, a vislumbrar que as memórias – tal como na instalação dos fios, barcos e chaves de Shiota – são tecidas e (r)escritas em processos múltiplos de união, identificação, classificação e seleção.

Em outras oportunidades, tenho frisado como o ato de entretecer os fios da literatura revela-se enquanto *leitmotiv* da poética de Andruetto, um mergulho pela(s) narrativa(s) da(s) memória(s), partindo de uma espécie de fluxo de consciência que toma o presente não como mero

resultado do passado, mas, sim, como a chave discursiva para que todos nós possamos entender certo passado-presente. Em "Aldao", tal como já observado em outros romances andruetteanos, ganha evidência o encadeamento dos sintagmas como processos de reminiscências, ações de ir e voltar pela e via ficção, exercício de renitência que parece martelar na cabeça de quem conta ou mesmo de quem ouve. A metáfora, vale lembrar, foi justamente utilizada pela voz narrativa de *Lengua Madre*, ao fazer menção a uma conversa entre mãe e filha: "*La frase que pronunció su madre por teléfono martilla en su cabeza con infinitas mutaciones*" (Andruetto, 2013, p. 81).

Via literatura, passamos a desembaralhar fragmentos congelados pelo monologismo de uma história pouco interessada em (des)arquivar datas e dados para além das convicções de apenas um lado da moeda. Assim, sob a análise conjunta dos demais romances da *tetratejía*, "Aldao" se revela como mais uma peça que descortina a relação de mulheres de uma mesma família. O jogo em teia, em tela, constitui-se em um novo arquivo, uma maneira de demonstrar que a senha é a própria narrativa (des)tecida diante dos olhos dos leitores, que, para além de espectadores e testemunhas, passam a ser também cúmplices, detetives dispostos a entender um projeto pré-disposto a contar que o coletivo de extração histórica — senão totalmente apresentado pela ficção — passa a ser ressignificado pelas instâncias individuais criadas em níveis diegéticos. Dito de outra maneira:

> A partir do tensionamento entre o individual e o coletivo, pouco a pouco, passa-se a (des)montar certezas impossíveis e revelar que, na contemporaneidade, a ficção não está preocupada com respostas, mas com a garantia do não silêncio, com a contingência de que será possível fazer mais perguntas [...] (Cerdeira, 2019, p. 423).

É sempre relevante destacar como o projeto ficcional de Andruetto toma como consigna o afã de personagens dispostas a buscar e a

encontrar o quebra-cabeça de suas existências. Quiçá, a verve para acessar diferentes arquivos corresponda à percepção de Fernando Reati a respeito de narrativas ficcionais que abordam as nuances da última ditadura clero-cívico-militar na Argentina: "[...] *hay más preguntas que respuestas, más ambigüedades que certezas, y por sobre todo una interpretación no partidaria del pasado como consecuencia de una fuerte reacción antimaniquea y antiautoritaria*" (Reati, 1992, p. 12).

Em seu último romance, María Teresa Andruetto ratifica o desenvolvimento de um projeto poético e não apenas da resolução de uma obra por si só, acompanhando uma fértil linhagem pós-borgeana, o que me ajuda a problematizar, ainda, os diferentes encontros e desencontros tomados pelos discursos histórico e ficcional no País do Prata, responsáveis por escolher não apenas o diálogo ou as fissuras no momento de (re)pensar a(s) memória(s) e a(s) história(s) (Cerdeira, 2019). Daí, portanto, ser possível a afirmação de que seus romances se comportam como "colcha de retalhos", o apreço por tecer e destecer não revelando o todo – ingenuidade romântica –, mas enaltecendo os dobramentos e costuras das reminiscências e arquivos que todos nós somos capazes de escolher e de guardar.

Ao vislumbrar os contornos e sinuosidades em "Aldao", passa a ser possível perceber como a poética andruetteana se transformará em um exemplo notório do que nos interessa como grande disparador: o fato de que as memórias, como a ficção, são construídas a partir da atenção dada a eventos mínimos, diante de contextos que ameaçam as nossas humanidades:

> Recuerda una escena: un hombre anciano amigo de su abuelo contando lo que hacían en una guerra de aquella época. No hablaban de la falta de comida, de torturas, de tener una granada en la mano, del corazón en la boca, no hablaban de la guerra, sino de los buenos tiempos pasados. *Recuerda entonces los buenos tiempos.* Las manos pequeñas de su hija, los deditos de

> sus pies, sus balbuceos..., pero ya no balbucea, ya sabe hablar, sabe que ya sabe hablar, que camina, que corre. Que habla y que corre y no es con ella.
> Rencor (Andruetto, 2023, p. 192, grifos nossos).

No romance *Aldao*, Andruetto nos oferecerá, portanto, uma nova nuance. A oportunidade é a de ratificar que o passado: "[...] realmente existiu, mas hoje só podemos 'conhecer' esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário" (Hutcheon, 1991, p. 168). Mais do que isso: a questão é utilizar, com e na literatura, todas as problematizações que acompanhamos desde o final do século XX e que fizeram com que estudos dos grandes relatos também estivessem ligados a diversas formas de se fazer a história (Burke, 1993), fatores que contemplam a dimensão oral (Prins, 1993), a reflexão sobre a presença das mulheres (Scott, 1993), as micro-histórias (Levi, 1993), as imagens como espaços possíveis de recordação e expansão do narrado (Gaskell, 1993) e até mesmo a construção do corpo como uma marca para aceder algo decorrido (Porter, 1993).

Tenho salientado em algumas de minhas falas e em artigos que os romances de Andruetto acabam congregando uma nova contribuição para se pensar nos múltiplos encontros entre os discursos ficcional e histórico. Ao vislumbrar os romances *Tama* (1993), *Lengua Madre* (2010), *Los Manchados* (2015) e *Aldao* (2023) a partir de uma leitura em conjunto, como uma *tetratejía*, por exemplo, quero demonstrar o exercício de construção metaliterário de Andruetto para pensar toda a sua escrita como um grande projeto de reflexão e encadeamento, formando o que eu intitulo não como um arquivo-mestre, mas um "arquivo A". Fica saliente, portanto, que, ao friccionar os quatro romances, não há a escolha por uma narrativa-original ou ponto de partida, mas por uma formulação viva, de um arquivo a ser constantemente descoberto, revisto pelas diferentes personagens que atravessam os fios diegéticos das narrativas.

De forma isolada ou a partir do conjunto da operação enquanto *tetratejía*, não seria impreciso afirmar que o resultado alcançado no nível diegético de *Aldao* é a imagem de diferentes fragmentos de recordações capazes de (re)contar um fato e de, ao mesmo tempo, reverberar que "*[h]ay en Argentina un pasado polémico cuya interpretación afecta día a día la vida de las personas*" (Reati, 1992, p. 127).

Por meio da poética andruetteana, encontraremos novas formas de coletar versões, (re)arranjar argumentos, percorrer lugares nos quais estaríamos proibidos – seja por conta do rigor da objetividade, seja pelo objetivo claro de deter o imaginado, lançar novas luzes para muitas incertezas e ter sempre claro sobre a impossibilidade de deter a vazão criada por memórias que foram acionadas:

> Es increíble la memoria, yo misma me sorprendo de lo que voy contando, es como un carretel que empieza a rodas y se me escapa de las manos y de la voluntad; porque una cosa lleva a la otra, como un río de montaña que serpentea, pega saltos y salpica aquí y allá sin que podamos detenerlo. (Andruetto, 2023, p. 71).

De alguma maneira, todas as personagens de Andruetto nos romances *Tama*, *Lengua Madre*, *Los Manchados* e *Aldao* representam certa condição caracterizada pela fragmentação, motivada pela perda ou assolada pela indecisão. Valoriza-se a criação de figuras – majoritariamente de mulheres – perpassadas por suas subjetividades e pelas intimidades de seus mundos. O combustível comum é a condição de querer recordar, de tomar diferentes recordações – inclusive aquelas que jamais aconteceram na vida de certas personagens, mas que foram constituídas pela interseção de outros olhares: "*No hay recuerdos, ninguna memoria del hombre que la engendró, solo algunos relatos que su madre le cuenta [...]*" (Andruetto, 2023, p. 42).

Tenho o cuidado de relembrar que, desde o romance *Lengua Madre*, já há o destaque para o movimento pendular entre o povoado cordobês de Aldao e a cidade de Trelew, localizada na província de Chubut, na

experiência de *llanura* sempre presente na poética andruetteana. Será, em geral, a presença e a personificação dos espaços do interior os responsáveis por desaguar a experiência da rememoração, da ação de reconstruir o passado-presente, a necessidade de entender o presente por conta do passado. Nesse sentido, nunca é demasiado retomar as contribuições de Jacques Le Goff (2003), ao relacionar os nomes e os topônimos como um constructo discursivo eficiente para o processo disparador e amalgamador das memórias. Em *Aldao*, via ficção, poderemos provar tais experiências:

> De modo que he regresado.
> Cincuenta años después de aquella tarde en que me fui, una tarde que recuerdo como si fuera ahora mismo, *he vuelto a Aldao. [...]*
> *Como si pasara los dedos por una cicatriz, como si palpara con los ojos cerrados la protuberancia de un queloide, aquí estoy, repasando los bordes, las marcas,* porque después de tantos años estoy otra vez en Aldao (Andruetto, 2023, p. 205, grifos nossos).

Mais do que fazer de Aldao um ponto de referência para resgatar as memórias da mãe de Diana, voz narrativa que protagoniza boa parte da diegese, a partir delas, um passado que manchou a dimensão individual e coletiva argentinas, Andruetto demonstra continuidade em um projeto de levar para o plano ficcional a mirada advinda do interior. A maneira de pensar certos fatos históricos – sobretudo a ditadura iniciada em 1976 e finalizada sete anos depois, em 1983, justamente a idade de Diana – a modo de soslaio acaba explicando que a mesma literatura disposta a ser suficiente sem qualquer adjetivo, também passava a escapar da delimitação de qualquer centro.

Nos quatro romances da escritora, fica cada vez mais latente o fato de que a natureza humana acaba encontrando no exercício narrativo uma chave de sobrevivência, uma viabilidade de ressignificação. Andruetto não definirá verdade ou mentira, mas demonstrará a força

que a tessitura de uma narrativa acaba encontrando para construir o imaginário argentino. Assim, em *Aldao*, a Argentina será revelada como um espaço no qual "*La dictadura no tenía miras de acabar, el mundo se había convertido en un infierno y en ese infierno estábamos nosotros...*" (Andruetto, 2023, p. 66).

Como observado a partir do último excerto, a criticidade do olhar da escritora para pensar nos efeitos causados pela última ditadura argentina, um "evento-limite" tal como apregoaria Seligmann-Silva (2003), procura demonstrar a dificuldade de se acessar o vivido – a hipérbole e a ideia concreta de viver algo dantesco, um inferno – e, ao mesmo tempo, revela-se criticamente como a renitência de um passado impreciso (não é aleatório o uso do Pretérito Imperfeito a partir do *estábamos*), que vai e volta pelo exercício de narrar no calor do presente.

Da mesma forma que a expansão de incógnitas deixadas no plano ficcional individual dos romances é expressiva, não pode nos passar despercebido como, em todas as obras, há um eficiente controle narrativo, fortalecendo a ideia de confusão de sentimentos, de resignação, de revolta vivenciados por aqueles que estão em meio a um evento traumático como uma ditadura (a prerrogativa de que a história também se constrói diariamente, inclusive a partir de fragmentos do que parece ser ordinário) e, principalmente, de entendimento do processo de reminiscência: "*La memoria embelece las derrotas. Tendrá que escarbar la llaga si quiere encontrar una verdad, y no es sencillo. ¿Se acuerda de su padre y de su madre? De su padre no, de su padre no se acuerda; es de madre el olor que arrastra su memoria*" (Andruetto, 2023, p. 48).

Em termos da arquitetura do que intitulo como *tetratejía*, merece destaque o trabalho de Andruetto para viabilizar uma (re)significação de uma diegese dentro de outra, como no caso da inserção de fragmentos de cartas idênticos aos que foram utilizados para a composição diegética de *Lengua Madre* ou, ainda, menções diretas a personagens de narrativas que extrapolam o conjunto romanesco estudado, como o caso de *Stefano* (1997). O nível intertextual criado entre as obras

estimula realmente novos horizontes de leitura, apresentando ao leitor empírico uma oportunidade para se pensar os romances por meio de uma poética baseada em características comuns à metaliteratura, à metaficção e, por que não dizer, à autoficção.

Por hora, finalizo, aqui, em e a partir de "Aldao", acompanhado por um excerto que me faz crer que o seu projeto nos atravessa não por nos levar a crer que há histórias singulares, especiais, mas justamente pelo contrário: "No estaba preparada, pero tuvo una hija y la vida siguió con sus más y con sus menos, como siempre pasa, porque todo el mundo tiene una historia para contar y aunque *todos piensan que esa história es única, las historias de todos se parecen*" (Andruetto, 2023, p. 104, grifos nossos).

Aldao nos permite, assim, criar a formulação de um "arquivo A", uma formulação para tomar a poética andruetteana e, sobretudo, o que leio como *tetratejía* como consigna de uma produção contemporânea circunscrita à "cultura da memória" (Huyssen, 2000), de um arquivo não preso ao passado, mas disposto a narrar o próprio porvir.

De um ponto da ficção, em um barco, náufrago diante das múltiplas rotas vermelhas e em dúvida dentre milhares de chaves possíveis, volto a embarcar na instalação de Chiharu Shiota, comprometido a seguir tecendo novas memórias a partir de ficção de María Teresa Andruetto.

REFERÊNCIAS

ANDRUETTO, María Teresa. *Aldao*. Buenos Aires: Random House, 2023.

ANDRUETTO, María Teresa. *Lengua Madre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

CERDEIRA, Phelipe de Lima. *Argentum Córdoba:* diálogos, fissuras e soslaios entre ficção e história sob as miradas de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Valladolid: Simancos Ediciones, 1997.

GASKELL, Ivan. Historia de las imágenes. In: BURKE, Peter. (Org.). *Formas de hacer historia*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993, p. 209-239.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo:* história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória:* arquitetura, monumentos, mídia. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5 ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEVI, Giovanni. Sobre microhistoria. In: BURKE, Peter. (Org.). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, 1993, p. 119-143.

PRINS, Gwyn. Historia oral. In: BURKE, Peter. *Formas de hacer Historia*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993.

REATI, Fernando. *Nombrar lo innombrable.* Violencia política y novela argentina: 1975-1985. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992.

SCOTT, Joan. Historia de las mujeres. In: BURKE, Peter. (Org.). *Formas de hacer historia*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993, p. 59-88.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura:* o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

O *Paris-Guide* (1867) pelo prisma de seu "Histórico" (1913): um arquivo à luz de outro

LUCIANA PERSICE NOGUEIRA-PRETTI

Deparei-me com o "*Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France*" (2 volumes, 1867) numa pesquisa sobre a imagem do estrangeiro na sociedade francesa da *Belle Époque*. Um crítico mencionava um dos capítulos da obra que, então, tive a curiosidade de conhecer em sua integralidade (encontra-se disponível no site Gallica, da BnF). Excetuando as apresentações do editor, que abrem os volumes, cada um dos textos é escrito por um autor diferente, num total de 125 capítulos, versando sobre os mais variados aspectos da capital. Trata-se de uma coleção de 125 pontos de vista distintos, cuja linha mestra é o "amor por Paris" – segundo o editor e como será explicado mais adiante. Confere-se, assim, aos participantes total liberdade para manifestarem suas distintas perspectivas ideológicas, num variado caleidoscópio de testemunhos contemporâneos.

Dessa forma, esses textos constituem um verdadeiro arquivo de visões de Paris que se sucedem sem dialogar entre si (pois os autores desconhecem o cunho das contribuições de seus pares), sem hierarquia ou valoração, num conjunto eclético de ensaios que ora se corroboram, ora se contradizem. Nos termos do filósofo Jean-Luc Nancy, o *Paris-Guide* é, então, um "arquivo de memória cidadã" e citadina (Nancy, 2015, p. 1-21), pois registram-se, ao longo dos textos, diferentes vozes, tons e vieses, num conjunto heterodoxo de ensaios sobre a capital francesa em 1867 e sua Exposição Universal – ambas, nesse

momento, identificadas ao ápice da ascensão da ordem burguesa. Essa, forçosamente, implica na desconstrução de velhas estruturas, de antigas concepções do cidadão e da cidade – e essa dinâmica de (re) construção e (re)configuração da Cidade Luz é mencionada e comentada em vários dos capítulos. Novamente, o entendimento de Nancy é de extrema pertinência: "A cidade começou pelo canteiro de obras, e só pode viver através dele, ou, até, dentro dele. A cidade se constrói se desconstruindo [...] sempre renovada" ("*La ville a commencé par le chantier, et ne peut vivre que par lui, voire en lui. La ville se construit en se déconstruisant [...] toujours renouvelée*") (Nancy, 2015 *apud* Antelo, p. 3). A cidade é o tema do *Paris-Guide*, que enfeixa, portanto, documentos primários contemporâneos, num arquivo de testemunhos e imagens – um "livro-arquivo", por assim dizer.

Venho estudando esse livro-arquivo segundo aquilo que o crítico Raul Antelo denomina "operação de canteiro" (Nancy, 2015 *apud* Antelo, p. 4), ou seja, tomando alguns ensaios (da rubrica dedicada às "colônias" de estrangeiros) como *corpus* primário, um conjunto de depoimentos contemporâneos díspares e desconexos reunidos pelo efêmero e subjetivo fio condutor do "amor por Paris". E, em minhas pesquisas, dei-me conta de que pouca atenção lhe foi dedicada por estudiosos da história da cultura e da literatura francesas. Na verdade, em pouco tempo, ela foi e continua esquecida. Navegando pelas mídias digitais, tive acesso a apenas dois trabalhos críticos que vão além da mera menção ao "Paris-Guide": o artigo "*Le Paris-rasta et le rejet du cosmopolitisme*", de Jean-Pierre Ricard (Ricard, 2007, p. 9), que trata de apenas um dos capítulos da obra, e o áudio da comunicação de Thierry Poyet, integralmente dedicada às suas ilustrações, no colóquio "*La France en livres illustrés, XIXe – XXe siècles*" (Poyet, 2016).

Faço eco a Poyet em sua surpresa diante do fato de que, em poucos anos, a obra e seus capítulos são esquecidos, inclusive por seus autores (os ensaios em questão raramente constam em recolhas ulteriores). Proponho-me a analisar a obra à luz de trechos da correspondência de

Victor Hugo publicados em 1913, selecionados (a partir de diferentes acervos e arquivos) e comentados por Gustave Simon, organizador de suas obras completas. Trata-se do dossiê "*Notes de l'éditeur. I. Historique de Paris [Histórico do Paris-Guide]*", que, portanto, constitui um arquivo da elaboração do "Paris-Guide". De um arquivo a outro, uma *mise en abyme* de materiais "semoventes", devido à natureza "simbólica" dos documentos primários neles acumulado (Antelo, *op.cit*, p. 19). Essa leitura de um arquivo à luz de outro permite redimensionar a constituição de ambos, assim como aventar hipóteses sobre o esquecimento do *Paris-Guide*. Mãos à obra.

O *Paris-Guide*, um guia não-oficial

O *Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France* (2 volumes, Bruxelas, Leipzig e Livorno: Lacroix, Voerboeckhoven et cie, 1867) é uma obra coletiva voltada à informação e ilustração dos visitantes da segunda Exposição Universal sediada em Paris. Como cabe a um guia turístico, descreve, com detalhe e minúcia, bairros, monumentos, aspectos históricos e sociais, e as principais atrações da capital, inclusive os eventos programados especificamente por ocasião da Exposição.

O que surpreende à leitura do índice é o elenco de autores que assinam muitos dos capítulos: Victor Hugo, Louis Blanc, Sainte-Beuve, Taine, Michelet, Littré, Firmin Didot, Edgar Quinet, Viollet-le-Duc, Ernest Renan, Théophile Gautier, Alexandre Dumas pai, Alexandre Dumas filho, Émile Augier, Jules Janin, George Sand, Jules Champfleury, Théodore de Banville, Maxime du Camp, Nadar, François-Victor Hugo, entre outros... *la crème de la crème*, alguns monstros sagrados (de diversas áreas do conhecimento) do século XIX, escrevem para esse guia que, pela estatura dos nomes, está imbuído de mais que uma simples e habitual ambição informativa. Por meio desse rol ilustre de colaboradores, o "Paris-Guide" se destaca dos demais; a importância do caráter autoral

dos textos já se estampa nas páginas introdutórias a cada volume, que reproduzem um total de nove páginas de autógrafos de alguns dos nomes de peso.

O "Aviso ao Leitor" não é assinado, mas é, forçosamente, do editor, o belga Albert Lacroix. A introdução é de seu amigo Victor Hugo – naquele momento, exilado político. O primeiro volume compila um copioso inventário do patrimônio artístico, arquitetural, cultural e industrial da cidade. Uma Paris exuberante e triunfal é descrita e enaltecida, servindo de vitrine da civilização (em seu sentido evolucionista) francesa; as próprias exposições universais tinham essa função de promover tanto o país que as sediam quanto a ideologia reinante de uma burguesia nacional em franca ascensão.

O segundo volume informa, também de maneira detalhada, sobre o cosmopolitismo de Paris, tratando de temas mais ligados a um patrimônio imaterial e social: a "fisiologia" da cidade, suas "colônias" de estrangeiros, a imprensa, a política, os passeios, a gastronomia, os subterrâneos, os transportes, a administração, as finanças, o comércio, as instituições e instâncias e militares e jurídicas, a assistência pública, os cemitérios, a Exposição Universal, e informes gerais se sucedem numa cartografia complexa e enciclopédica da capital.

O *Paris-Guide* se alinha às ideologias do progresso que impregnam e conformam a mentalidade da época (tanto entre monarquistas quanto entre republicados). Trata-se do triunfo do utilitarismo, do benthamismo e do saint-simonismo, em que se prevê a abertura de mercados às novas camadas da burguesia e a uma era de vastos programas econômicos de expansão. Revolucionam-se os transportes (ferrovias com máquinas cada vez mais eficazes e malhas estendidas; navegação acelerada com o uso do vapor...) e a comunicação (implantação de redes de telégrafo elétrico...), e realizam-se obras monumentais e ousadas (aberturas de canais...), tendo em vista o aumento do "bem estar moral" e do "bem estar material", ou, segundo fórmula benthamiana de um jornalista da época, ao comentar sobre a Exposição Universal de 1855,

mais "liberdade" e "conforto" para "um maior número" de cidadãos (Lavollée, 1858, p. 433).

Durante o Segundo Império, sob as ordens de Napoleão III (1808-1873), o barão Haussmann (1809-1891) dá continuidade a modificações encetadas por seus predecessores, reconfigurando a cidade de maneira drástica. Enquanto prefeito (entre 1853 e 1870), perfaz o apagamento quase completo da Paris medieval e cunha um novo conceito de urbanismo[1]. O *Paris-Guide* louva essa Paris moderna e cosmopolita enquanto um espaço considerado como acolhedor das mentes esclarecidas da Europa, e, assim, universal, foco de progresso e civilização, a ser admirado e vislumbrado como modelo. A Exposição Universal de 1867 representa o ápice do Segundo Império e de sua imagem idealizada, e, ao fazê-lo, expressa o ideário tentacular da ideologia burguesa reinante. Reorganização, racionalização, hierarquização, e outras formas de controle econômico, político e social se manifestam nas práticas do Império assim como na própria estrutura da Exposição Universal. É o que se constata à leitura do "Aviso ao leitor", em que os editores esclarecem o leitor quanto à "intenção do livro".

---

[1] Já tive a oportunidade de comentar essas transformações haussmanianas: "Geograficamente reorganizada em função de grandes eixos largos e retilíneos, guarnecida de parques, praças e jardins – tanto para embelezar quanto para sanitarizar e arejar a cidade (segundo políticas higienistas da época) – os engenheiros responsáveis pelo remodelamento de Paris se pautam pela geometria precisa e pela homogeneização do padrão estético dos prédios e construções, públicos e particulares (Haussmann [e seus colaboradores fazem...] nas ruas de Paris o que Le Nôtre fizera nos jardins reais neoclássicos: dominam o espaço, estetizam enquanto controlam os volumes, e reforçam a presença e a ideia do poder central). A cidade prospera, capitaliza progressos (que se evidenciam em cinco exposições universais [ao longo do século XIX]: 1855, 1867, 1889, e 1900; Londres, por exemplo, acolheu apenas duas), reconfigura e refaz [...] todo um patrimônio arquitetônico e monumental, e se torna modelo internacional de urbanismo" (Nogueira-Pretti, Luciana. "O rastaquera, visão estorvada do brasileiro na Paris *Belle Époque*". *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v.28, n°2, 2023, p. 236-260, p. 239).

> [ser] afirmação do progresso, monumento hospitaleiro oferecido aos gênios dos outros povos pelos principais escritores de França, enciclopédia viva, Exposição Universal das inteligências e, ao mesmo tempo, guia familiar, prático, de quem passeia por Paris.
>
> Quisemos que a glória nacional fosse atestada por quem lhe serve de instrumento e campeão [...;] condensamos [...] tudo o que é indispensável ao viajante, ao estrangeiro, para que se reconheça nessa pátria [sic] do mundo e para que nela se aclimate.
>
> Buscamos a colaboração de todos os escritores ilustres [...]. Sem impor qualquer regra que não fosse a de amar Paris e de servir a causa do progresso [...] respeitamos as opiniões individuais em suas nuances [...]; o leitor verá que esse livro escrito por cento e vinte e cinco pessoas possui uma unidade perfeita, um conjunto admirável[2] (*Paris-Guide*, Vol. 2, 1867, p. VI).

O elogio ao progresso é uma constante no conjunto de textos, anunciados como diversos, "sem outra regra" que não seja a de manifestar o amor pela capital e, justamente, "servir a causa do progresso". Para tal, o guia pretende ser uma "enciclopédia" dos progressos do país e da capital, e um "monumento hospitaleiro" construído pelos "principais escritores da França" oferecido aos estrangeiros visitantes que, diante da exuberante "glória nacional", "se reconhece e se aclimata nessa pátria do mundo" – pátria, atriz, e modelo cultural universal.

---

[2] "[*être*] *affirmation du progrès, monument hospitalier offert aux génies des autres peuples par les principaux écrivains de la France, enclyclopédie vivante, l'Exposition universelle des intelligences et, en même temps, guide familier, pratique du promeneur dans Paris. Nous avons voulu que la gloire nationale fut attestée par ceux qui en sont les instruments et le garants [...;] nous avons condensé [...] tout ce qui est indispensable au voyageur, à l'étranger, pour se reconnaître dans cette patrie du monde et pour s'y acclimater. Nous avons recherché la collaboration de tous les écrivains ilustres; les noms qui nous manquent trouveront leur place dans deséditions ultérieures. Ne posant aucune autre règle que celle d'aimer. Paris et de servir la cause du progrès [...] nous avons respecté dans leurs nuances les opinions individuelles [...]; le lecteur verra que ce livre écrit par cent vingt-cinq personnes a une unitéparfaite, um ensemble admirable*".

No segundo volume, os editores acrescentam que "todas as informações úteis ao viajante, todas as indicações práticas" são fornecidas de uma "maneira completa" e "metódica" (*Paris-Guide*, Vol. 2, 1867, p. VI)[3], dentro do espírito racionalista, utilitarista e/ou positivista que embasa a verdadeira cartografia enciclopédica anunciada – aqui entendida como um arquivo de imagens e clichês.

Os bastidores do *Paris-Guide* revelados pelo arquivo do arquivo

Os guias turísticos publicados visando o público atraído pelo evento são muitos, e detalham, coadunados a esse espírito, os fatos e os feitos com minúcia e precisão, por meio de mapas, ilustrações, listagens e repertórios[4]. Os guias oficiais, publicados pela editora Dentu (às vezes Dentu et Petit)[5], informam, na capa, sobre a autorização da comissão imperial. Essa autorização subentende um alinhamento ideológico à política e ao regime em vigor.

---

[3] O trecho completo é: "*Tous les renseignements utiles au voyageur, toutes les indications pratiques pour les étrangers sont founis par ce* Guide*, d'une manière très complète et avec un classement si méthodique, que ce volume devient indispensable à quiconque veut connaître Paris, tant dans sa physionomie intime que dans sa physionomie extérieure*".

[4] Por exemplo: *Guide général ou Catalogue indicateur de Paris. Indispensable aux Visiteurs et aux Exposants* (Paris: S/ed. 1867), *L'Album de l'Exposition illustré. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867* (Paris: Charles Schiller, 1867, de Richard Gabriel), *Exposition Universelle de 1867, Guide Universel et Complet de l'Étranger dans Paris*, par Alb. Montémont; précédé d'un guide à l'exposition universelle, par M. de Parville (Paris: Garnier Frères, 1867); além de guias aparentemente desvinculados da exposição, como *Plaisirs de Paris:guide pratique et illustré* (Paris: Achille Faure, 1867, de Alfred Delvau).

[5] *L'exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la commission impériale* (Vols 1 e 2. Paris: Dentu et Petit, 1867, de François Ducuing), *Paris en 1867: guide à l'Exposition universelle* (Paris: E. Rome, 1866, de Pol de Guy) e *Guide Officiel à l'Exposition Universelle de 1867. Vade Mecum du visiteur* (Paris: Dentu - Libraire-Editeur de la Commission Impériale, 1867, de Eléonore Berger-Levrault). Haverá versões em inglês, também autorizadas pela comissão imperial.

O *Paris-Guide*, porém, não possui aval imperial. Embora elogie e louve os progressos econômicos e sociais, esse guia possui introdução de Victor Hugo – inimigo declarado do Imperador, vivendo, nesse momento, no exílio. Aliás, o guia nem é publicado na França: os editores Lacroix, Verboeckhoven, et Cie têm sede em Bruxelas e sucursais em Leipzig e Livorno, e são especializados em publicações de autores franceses no exílio (Louis Blanc, Quinet, Proudhon, Renan, entre outros).

Albert Lacroix (1834-1903) foi um fenômeno no meio editorial de seu tempo até falir e ter seu empreendimento incorporado à Flammarion. Junto com Hippolyte Verboeckhoven (1827-1883), funda a Librairie Internationale, que antagonizava abertamente o regime imperial francês; Lacroix também é conhecido por ter assinado "o contrato do século" em 1861, e lançar com exclusividade, na Bélgica, *Les Misérables* (1862) e outros títulos de Victor Hugo. Esse contrato será desfeito em 1869, talvez inclusive devido às desavenças com Hugo por ocasião da elaboração do *Paris-Guide*. Essa ruptura parece ser, ao menos em parte, responsável pela falência de Lacroix, em 1871.

Como uma tal receita de sucesso pôde azedar de maneira tão cabal, em tão pouco tempo?

Na publicação das obras completas de Victor Hugo, de 1913, o editor Gustave Simon seleciona trechos de cartas oriundas de diversos fundos arquivísticos e comenta, inclusive a partir de sua própria experiência pessoal, fatos e anedotas concernentes à publicação do *Paris-Guide*. Trata-se do dossiê "*Notes de l'éditeur. I. Historique de Paris*" (entenda-se Histórico do *Paris-Guide*), disponíveis no site *Wikisource*.

Gustave Simon (1848-1928) é escritor e jornalista, e amigo de Victor Hugo. Ele sucede ao escritor e jornalista Paul Meurice (1818-1905), outro amigo de Hugo, nas tarefas de executor testamentário do poeta, tutor de sua filha Adèle Hugo, e principal editor de suas obras completas (Meurice cuida da publicação das obras completas de Hugo entre 1904 e 1905; após sua morte, Simon executa a tarefa, de 1905 a 1928). Há, portanto, um elo de cumplicidade e confiança entre os três homens. Simon esclarece que foi Meurice quem concebeu, para a Exposição

Universal de 1867, a ideia "na forma absolutamente usual e prática de um guia [que] seria redigido por sumidades de todo tipo" ("*sous la forme très usuelle et très pratique d'un guide, [qui] serait rédigé par les sommités de tout genre*") (Simon, 1913, s/p) – dirigido por ele próprio e introduzido por Hugo.

Lacroix, já editor de Hugo, aceita a empreitada. A tarefa de contactar as ditas sumidades fica a cargo de Meurice e do escritor e jornalista francês Louis Ulbach (1822-1889); a direção artística é delegada a Philippe Burty (1830-1890) – artista e crítico de arte francês. O guia tem tudo para ser bem-sucedido, pois, entre autores e organizadores, conta com personalidades de grande prestígio à época. As discordâncias quanto às escolhas dos colaboradores e dificuldades de ordem prática levam Meurice et Lacroix a se desentenderem. Aquele se desliga do projeto e esse assume sua direção geral. O próprio Hugo havia alertado Meurice sobre o perigo da empreitada, por encabeçar um tal "livro-legião" ("*Il y a péril déjà à être une sorte de tête de colonne dans ce livre-légion créé par vous*", carta de 18/10/1866) (Simon, 1913, s/p). Até a publicação do guia, o nome de Meurice desaparece por completo do livro; Ulbach e de Burty, porém, constam entre os autores e são citados no "Aviso ao leitor" do segundo volume do *Paris-Guide*.

A sequência de cartas e comentários de Gustave Simon preenchem as lacunas dessa passagem de Meurice de cabeça de um projeto à condição de grande ausente. A maior parte das informações a esse respeito têm por fonte a correspondência entre Victor Hugo e seu filho, François-Victor Hugo (1828-1873). Aliás, é relevante lembrar que Victor Hugo é o primeiro escritor francês que lega seus arquivos pessoais para fundos de pesquisa, o que permite a constituição do dossiê em questão.

François-Victor Hugo é um dos autores do livro, mas, sobretudo, faz parte do comitê de redação, e troca correspondência com o pai regularmente sobre as dificuldades de gerência enfrentadas por Lacroix. O investimento financeiro da editora é imenso, e Victor Hugo se recusa a enviar sua "Introdução" antes de saber quem são os participantes e qual é o índice dos títulos – ele quer ter ciência e controle sobre o

conteúdo, para não avalizar, ao introduzir, um volume que contenha posições políticas discordantes das suas. O atraso do envio gera, por sua vez, problemas para Lacroix, num círculo vicioso que termina por atrasar a publicação e onerar a empreitada, ao ponto de acarretar a falência do editor cinco anos depois – já tendo rompido o "contrato do século" e a parceria editorial.

O filho conta ao pai, primeiramente, que há uma "pequena conspiração" em andamento:

> Querido Pai,
>
> A pequena conspiração existe, de fato. Conseguirá ela estourar no *Guide* que você prefacia? Prefiro não acreditar. Não temos outra salvaguarda a não ser a lealdade de Ulbach, que, desde a saída de Meurice, tem a direção absoluta do livro. Você me fala em corrigir as provas, mas eu jamais tive, sobre o livro *Paris*, mais que um poder de arbitragem em alguns casos de litígio entre Meurice e Lacroix. Desde que Meurice saiu, Ulbach se tornou um ditador [...]. Agora, portanto, não tenho qualquer influência sobre a direção da obra. Ulbach é bem-intencionado, mas um pouco eclético. Esse ecletismo é o perigo (carta de nov. 1866)[6].

Assim é vista a ruptura com Meurice e a reorganização dos quadros do comitê editorial pelos Hugo. Segundo Simon, Lacroix teme processos e embargos diante de eventuais manifestações políticas mais acerbas e contrárias ao Imperador, e substitui alguns grandes nomes em proveito

---

[6] "*Cher père, La petite conspiration existe bien réellement. Trouvera-t-elle le moyen d'éclater dans le* Guide *dont tu fais la préface? Je ne puis le croire. Nous n'avons pas d'autre sauvegarde ici que la loyauté d'Ulbach, qui, depuis la retraite de Meurice, a la direction absolue du livre. Tu me dis de corriger les épreuves; mais je n'ai jamais eu sur le livre* Paris *qu'un pouvoir d'arbitrage dans certains cas de litige entre Meurice et Lacroix. Depuis que Meurice s'est retiré, Ulbach est devenu dictateur [...]. Je n'ai donc maintenant aucune influence sur la direction de l'ouvrage. Ulbach est bien intentionné, mais un peu éclectique. Cet éclectisme est le danger.*" *Ibidem*, s/p.

de figuras "medíocres" sem potencial de risco ("Deveria-se afastar certos escritores muito conhecidos em proveito de mediocridades", "*Il était question d'écarter certains écrivains très connus au profit de médiocrités*", diz Simon) (Simon, 1913, s/p). Lacroix, então, opta por convidar amigos e conhecidos de seus círculos sociais e profissionais, não necessariamente célebres como quisera Meurice. E o "ecletismo" de Ulbach, sem fortes convicções políticas, reforça esse afastamento dos grandes nomes. Simon explica que:

> [...] ele acolhia todos os homens de letras com igual simpatia, e nós, que o conhecemos bem, nos lembramos que, no momento de cuidar das seleções para o *Paris-Guide*, ele defendia abertamente que se deveriam contactar todos os escritores, sem distinção de opinião, pois o caráter do livro se adequava ao recurso a todas as especialidades e a todas as competências. Essa ideia era, certamente, louvável; mas, à época, a luta contra o império era mais ardente do que jamais fora; o homem encarregado de escrever a Introdução era um proscrito; ele era a garantia do sucesso certo, e se investia de certa responsabilidade; e ele [V.H] havia especificado, claramente, que teria direito de controle sobre os artigos. Ora, os jornais anunciavam colaboradores inquietantes, e Victor Hugo, que ignorava o conteúdo dos artigos, ficou preocupado[7].

---

[7] "[...] *il accueillait tous les hommes de lettres avec une égale bienveillance, et, nous qui l'avons bien connu, nous nous souvenons qu'au moment où il s'assurait des concours pour* Paris-Guide*, il soutenait volontiers qu'on devait s'adresser à tous les écrivains sans distinction d'opinion, le caractère du livre s'accommodant de l'appel à toutes les spécialités et à toutes les compétences. Cette idée était assurément défendable; mais, à cette époque, la lutte contre l'empire était plus ardente que jamais; l'homme qui avait été chargé d'écrire l'Introduction était un proscrit; il était le pavillon qui couvrait la marchandise, il encourait une certaine responsabilité, et il avait nettement spécifié qu'il aurait un droit de contrôle sur les articles. Or des notes paraissaient dans les journaux annonçant des collaborateurs inquiétants, et Victor Hugo, qui ignorait le contenu des articles, s'en était ému*". *Ibidem*, s/p.

O dito "ecletismo" é eufemismo para uma posição republicana não radical; Hugo, "proscrito", não desejava colocar seu nome, sua marca e sua reputação num livro sobre o qual não conseguia ter o menor controle – o que o preocupa. A imprensa especula sobre "colaboradores inquietantes" – devidamente evitados pelo editor que, mesmo contrário ao regime, deseja publicar e vender seu guia "ao maior número possível" de visitantes e de franceses curiosos.

Aos poucos, Lacroix envia provas a Hugo, que, então – e era o que temia Lacroix – reage e questiona seu editor:

> Caro Senhor Lacroix,
>
> [...] Lamento, agora mais que nunca, a ausência de Meurice e de Vacquerie, e a abstenção Charles [Hugo]. Gosto muito dos Senhores Emmanuel des Essarts, Gabriel Guillemot, Adrien Huart, Charles Bataille, Jules Lermina, Charles Asselineau. Por que o Sr. Ch. Monselet desapareceu do programa? (e também os restaurantes, os cafés e os cabarés). Por favor, recomende ao meu caro e excelente amigo, o Sr. Ulbach, os nomes acima. São amigos, e amigos de talento. Eu gostaria de apagar dos títulos as palavras *império* e *imperial*. Então, ficaria: *Arquivos da França*, *Grande Biblioteca de Paris* etc. (carta de 7/02/1867)[8].

Hugo lamenta a saída de Meurice (e de outro amigo, Auguste Vacquerie, 1819-1895, escritor, fotógrafo e jornalista) do projeto, e a ausência de vários nomes de seus amigos, "amigos de talento" – no que parece constituir a substituição de um círculo de amizades por

---

[8] "*Cher monsieur Lacroix, [...] Je regrette plus que jamais l'absence de Meurice et de Vacquerie, et l'abstention de Charles [Hugo]. Je tiens, tout à fait, à MM. Emmanuel des Essarts, Gabriel Guillemot, Adrien Huart, Charles Bataille, Jules Lermina, Charles Asselineau. Pourquoi M. Ch. Monselet a-t-il disparu du programme? (Et aussi les restaurants, cafés et cabarets.) Recommandez, je vous prie, à mon cher et excellent ami M. Ulbach les noms ci-dessus. Ce sont des amis, et des amis de talent. Je voudrais effacer des titres les mots* empire et impérial. *Ainsi dire*: Archives de France, Grande Bibliothèque de Paris etc." *Ibidem*, s/p.

outro. Lendo os nomes, nenhum parece ressoar nos dias de hoje (o mesmo ocorrendo com os nomes dos amigos de Lacroix) – finalmente, nomes não tão grandes assim... De toda forma, faltaria o capítulo sobre "restaurantes, cafés e cabarés" – sem dúvida, um item interessante da vida social da cidade. A demanda mais expressiva refere-se, porém, ao apagamento das palavras "império" e "imperial", ou seja, o elogio dos prédios e momentos, mas não do Imperador.

Uma carta de François-Victor Hugo ao pai, entretanto, explica a dificuldade de atender a tal pedido:

> Ulbach esteve aqui na quarta-feira; como você, ele gostaria de poder suprimir do *Paris-Guide* as palavras *império* e *imperial*. Mas a dificuldade é grande para um livro que pretende fornecer informações precisas! Admitamos que se diga: Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional; como se designará o liceu *Napoleão*, o liceu *Bonaparte*? Há um desenho no livro que representa a avenida mais em voga em Paris, a Avenida da *Imperatriz*. Como chamá-la? Com que nome novo se batizaria o bulevar do *Príncipe Eugênio*? Creio que a dificuldade seja insuperável[9].

De fato, o elogio do patrimônio dificilmente se faz sem o enaltecimento dos maiores responsáveis por seu engrandecimento – Napoleão III e Haussmann que, em breve, com o advento da Terceira República (1870) serão apeados do poder. Por enquanto, eles encarnam a evidência incômoda das implicações políticas e econômicas do sucesso do progresso industrial, aplaudido por todos, inclusive os republicanos mais aguerridos e os exilados mais ressentidos.

---

[9] "*Ulbach a passé ici mercredi; il aurait voulu comme toi supprimer du* Paris-Guide *les mots* empire *et* impérial*. Mais la difficulté est grande pour un livre qui prétend donner des renseignements précis! Admettons qu'on dise: Bibliothèque nationale. Archives nationales, comment désignera-t-on le lycée* Napoléon*, le lycée* Bonaparte*? Il y a un dessin dans le livre qui représente l'avenue la plus à la mode de Paris, l'avenue de l'*Impératrice*. Comment la qualifierait-on? De quel nom nouveau baptiserait-on le boulevard du* Prince Eugène*? Je crains que la difficulté ne soit insurmontable*". *Ibidem*, s/p.

Conclusão: arqueologia de um esquecimento

Obra de um editor belga e dedicada a turistas estrangeiros, avalizada pela "Introdução" de um exilado notório, o "Paris-Guide" visa informar, de maneira enciclopédia e exaustiva, sobre a capital, assim como assombrar o público leitor com um desfile absolutamente impressionante de autores de prestígio e relevo no campo literário, artístico e intelectual francês. De Hugo a Nadar, de George Sand a Viollet-le-Duc, os editores (o primeiro e o segundo) conseguem reunir um rol de celebridades — advindas de mais de um círculo de amizades — que devem ter levado não só estrangeiros de passagem, mas também muitos franceses estimulados por notícias na imprensa, a comprarem os volumes do guia. A constituição desse elenco ilustre parece ser o principal elemento que justifica os riscos, despesas e subsequentes prejuízos — materiais ou não — enfrentados por Lacroix, que, ironicamente, levaram à sua ruína. O ilustre elenco também não garantiu, paradoxalmente, o prestígio e o renome da obra, como seria de se esperar.

O fracasso ulterior do guia deve-se à própria orientação geral definida por Lacroix, que adultera a proposta inicial e provoca a demissão do idealizador do "Paris-Guide". Nesse sentido, Meurice, no momento do lançamento do primeiro tomo (maio de 1867), escreve a Lacroix, assinala a receita e a promessa de sucesso da empreitada, e reivindica seu quinhão:

> Em suma, eu não lhe trouxe somente a ideia inicial. Encontrei para você a divisão do livro, coisa de monta. Vejo no índice poucos nomes importantes que não se devam à minha iniciativa: Michelet, George Sand, Littré, Gautier, Saint-Victor, Girardin. Eu estava presente no dia em que Lequeux chegou da tipografia desesperado, diante de um volume de mais de 2000 páginas; quem foi o primeiro a aventar a ideia de fazer dois volumes? Quem disse como se deveria apresentar o livro ao público, vangloriando-se ao invés de desculpando-se? Quando

foi preciso obter de imediato a Introdução de Victor Hugo, quem logrou fazê-lo?" (carta de maio 1867)[10].

O projeto do livro-arquivo, como aqui é entendido, ou livro-legião, segundo Hugo, teve por artífice Paul Meurice: a ideia inicial, o formato adotado, a adesão dos principais autores ilustres, a cooptação de Victor Hugo como chamariz, e soluções a problemas de estratégia editorial foram todos proporcionados por ele. Na hipótese de que a vocação inicial de libelo republicano fosse levada a cabo, é de se supor que, com a queda do regime três anos depois, a obra viesse a ser louvada enquanto emulador da derrocada do Imperador; também é de se imaginar que cada autor pudesse reivindicar sua parte na composição de uma tal obra clarividente. Mas o projeto de Meurice foi alterado e o "Paris-Guide" foi publicado segundo a concepção de um editor temeroso de desagradar o poder estabelecido; os autores de posição política claramente antagônica podem ter se constrangido de verem seus nomes, uma vez editados os volumes, numa lista que incluía figuras "medíocres", algumas até simpáticas ao Imperador — e não incluíram suas contribuições em suas recolhas (segundo informação de Poyet).

Ainda hipoteticamente, a proposta de reunir textos que manifestam "o amor por Paris" pode ter sido associada a um "amor pelo imperador", levando o público a uma recepção negativa. A interpretação de uma tal proposta certamente terá sido afetada por eventos de monta que se sucederam quase que imediatamente: a derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871, que possibilitou a unificação

---

[10] "*En somme, je ne vous ai pas apporté seulement l'idée première. Je vous ai trouvé la division du livre, chose énorme. Je vois à la table bien peu de noms importants qui n'y soient par mon initiative: Michelet, George Sand, Littré, Gautier, Saint-Victor, Girardin. J'étais là le jour où Lequeux est revenu de l'imprimerie, désespéré, se trouvant en face d'un volume de plus de 2000 pages; qui a émis, le premier, l'idée de faire deux volumes? Qui a dit comment il fallait présenter la chose au public, en s'en vantant au lieu de s'en excuser? Quand il a fallu obtenir tout de suite l'Introduction de Victor Hugo, qui en est venu à bout?*" *Ibidem*, s/p.

da Alemanha e o alijamento do Império francês), a Comuna de Paris (1871, insurreição durante a qual muitos monumentos, prédios e palácios, sobretudo os de valor político-ideológico simbólico, são destruídos em demolições e incêndios), e a própria instauração da Terceira República (1870) – em que muitos dos nomes republicanos mantidos da lista inicial de Meurice por Lacroix adquiriram novo status e posição – inclusive o próprio Hugo.

Uma possível rejeição do *Paris-Guide* no momento de sua publicação, às vésperas de eventos tão retumbantes e imprevisíveis não deve ser descartada entre as razões do esquecimento e apagamento da obra. O conjunto dos textos traduz, por seu "ecletismo", uma indefinição política inaceitável naquela circunstância. François-Victor Hugo bem que avisara sobre uma "pequena conspiração": "Ulbach é bem-intencionado, mas um pouco eclético. Esse ecletismo é o perigo", alertou ele em novembro de 1866. Dito e feito. Três anos depois, os leitores são outros, passaram por uma série de eventos traumáticos que os modificam enquanto sociedade e mercado; o texto passa a se traduzir como manifestação de simpatia pelo regime derrubado[11].

Simon, amigo de Hugo e de Meurice, conhece e revela parte dos bastidores da redação no dossiê que organiza sob o título de "Histórico" do *Paris-Guide*. Embora confira muita atenção às celeumas financeiras (não privilegiadas aqui, inclusive as referentes aos honorários de Hugo), o editor das obras completas de 1913 amealha cartas de diferentes acervos e monta um arquivo ilustrativo, mas parcial, pelo seu caráter tanto pessoal quanto fragmentário. Mediante a leitura de trechos aqui apresentada, pode-se inferir que a opção pelo "ecletismo" selou o infortúnio da obra. A traduzibilidade do arquivo permite emitir essa hipótese, que será ou não confirmada mediante leitura da imprensa de época. Pesquisa, portanto, como canteiro semovente.

---

[11] Seria interessante buscar a(s) data(s) em que a dificuldade apontada por François-Victor Hugo foi sanada, com as trocas – que ocorreram, de fato – dos nomes dos liceus Napoleão e Bonaparte, da Avenida da Imperatriz e do bulevar do Príncipe Eugênio.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul. *A potencialidade do arquivo*. Revista Z Cultural, n. 2, 2015, p. 1-21.

LAVOLLÉE, Charles. *Des expositions universelles*. Revue des Deux Mondes, v. 15, 1858, p. 428-447.

NANCY, Jean-Luc. *Trafic / Déclic seguido de Les villes de Nancy*. Estrasburgo: La Phocide, 2010.

NOGUEIRA-PRETTI, Luciana. *O rastaquera, visão estorvada do brasileiro na Paris Belle Époque*. Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 28, n. 2, 2023, p. 236-260.

PARIS GUIDE PAR LES PRINCIPAUX ECRIVAINS ET ARTISTES DE LA FRANCE. 2 v. Bruxelas; Leipzig; Livorno: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. Disponível em: **https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f739.image**. Acesso em: 20 abr. 2024.

POYET, Thierry. *La forge numérique*. 13 jul. 2016. Le Paris-Guide de 1867: politiques d'écrivains. [Podcast]. *Canal-U* (43'11"). Disponível em: **https://www.canal-u.tv/116531**. Acesso em: 19 mar. 2024.

RICARD, Jean-Pierre. Le Paris-rasta et le rejet du cosmopolitisme. In: *La vie parisienne. Actes du IIIe Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes*, 2007. 9 p. Disponível em: **https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/Ricard.pdf**. Acesso em: 26 nov. 2021.

SIMON, Gustave. Notes de l'éditeur. I. Historique de Paris. In: HUGO, Victor; SIMON, Gustave (Dir.). *Œuvres complètes*. T. 26. Ollendorff, p. 357-371. Disponível em: **https://fr.wikisource.org/wiki/Paris_(Hugo)/Notes/Notes_de_l%E2%80%99%C3%89diteur**. Acesso em: 21 mar. 2024.

A *intradução* de Dante (Rio-Paris, ida e volta)

RAUL ANTELO

"As línguas imperfeitas posto que várias, falta a suprema: pensar sendo escrever sem acessórios, nem sussurro, mas tácita ainda a imortal fala, a diversidade, na terra, dos idiomas não impede ninguém de proferir as palavras que, senão se encontrariam, por um cunho único, por si materialmente a verdade".

[**STÉPHANE MALLARMÉ,** CRISE DE VERSO, 1897]

"O barroco não pode mais ser designado como o outro negativo do clássico, a sofística não pode mais ser designada como uma pseudo-filosofia, 'filosofia das aparências e aparência de filosofia', para usar as palavras de Platão".

[**BARBARA CASSIN** — DISCURSO DE RECEPÇÃO NA ACADEMIA FRANCESA, 2019]

Comecemos por uma indagação datada: "que razão ou que medida estética permite a crítica pormenorizada com a nova análise estilística entender, explicar ou apreender o mistério geral da inspiração poética? Há uma relação entre a linguística, a estilística histórica, a crítica da poesia e da arte, por um lado, e a unidade do conteúdo e da forma, por outro?" (Bó, 1949, p. 13). Eis a pergunta, meio século depois de Mallarmé, que o escritor Efraín Tomás Bó (Buenos Aires, 1917 — Rio de Janeiro, 1978) se colocava, no Rio de Janeiro, em setembro de

1949, tentando conciliar literatura e filosofia. Como já assinalei em "A vertigem angélica" (Antelo, 2021, p. 7-45) e *Heideggerianos* (Antelo, 2024), uma leitura nunca é síncrona da escritura, daí que o grupo de escritores latino-americanos, ao qual Bó era filiado, todos eles liderados por Godofredo Iommi (Buenos Aires, 1917 – Viña del Mar, 2001), lançados a percorrer o continente, em 1941-1942, tenha tomado como palavra de ordem a disjuntiva "Dante ou nada", aquilo que, muito depois, Jacques Derrida definiria como uma ética da tradução, uma vez que a lógica tradutória é, justamente, a de ser diálogo, mestiçagem, descentramento. A tradução é simplesmente relação, ou não é nada. Decididamente, a tradução não traduz vivências, trama relações.

Com efeito, o sentido do desafio "Dante ou nada" ficaria claro bem mais tarde para os poetas da "*Hermandad Orquídea*". Ilustrando esse mesmo *parti pris*, Bó fundamentaria a ambição experimental do grupo com a ideia expressa por Dante, no *Purgatório* (Canto XXIV, v 52-4), de ser alguém consciente de pertencer já a uma nova ordem estética, tal como Dante explica, conforme as *leys d´amors* de Guillaume le Troubadour, ao poeta siciliano Buonagiunta da Lucca: "*I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando*"[1]. É a mais breve e mais genial arte poética em ter sido formulada,

---

[1] Durante a viagem latino-americana de 1941-2, Godofredo Iommi leu para o grupo dos *orquídeos* a *Divina Comédia*. "Godô leu, traduziu e fez sua interpretação existencialista, que era a filosofia que nos formava na época, e com ela interpretamos (*A Divina Comédia*) como uma jornada ontológica, ou seja, como a construção do ser de Dante", relembra o poeta Juan Raúl Young, em carta a Abdias do Nascimento, em 1978. Cf. IOMMI, Godofredo. *O império como palavra poética em Dante*. Rio de Janeiro, Rioarte, 1986; IOMMI, Godofredo. "Os estorninhos". *Folhetim*: o Surrealismo, Folha de São Paulo, São Paulo, 30 dez. 1984, p.2; IOMMI, Godofredo. "Por que, como e quando existe arte?" Trad. Gerardo Mello Mourão. *Caderno*. Fundação Rioarte, a. 1, nº 3. Rio de Janeiro, 1985, p. 46-51; PÉREZ ORAMAS, Luis [et al.] – "Ciudad Abierta, Valparaíso 1970". In: *A iminência das poéticas*, 30ª Bienal de São Paulo 2012, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2012, p.126-7. A leitura de Bó é anterior a "Los espejos velados" (*El Hacedor*, 1960), as *Siete noches* (1980) ou os *Nueve ensayos dantescos* (1982), de Borges.

louva Bó, uma vez que o poeta é aí definido material e metafisicamente: material, porque é um escrevinhador, um secretário, que faz anotações, rascunha e, conforme o Amor lhe dita, vai transcrevendo; mas é ainda uma explicação metafísica, porque quem dita é Eros, não só o amor da tradição lírica, mas também o amor transcendente, que movimenta o universo. A inspiração e a ética ficam assim reconciliadas pela retórica (Templer, 1980, p. 79-98)[2]. "Tal eu sou quando / Amor me inspira, noto, e a sensação / íntima vou nas rimas explanando". A conclusão de Bó não se faz de rogado: "O *Dolce stil novo*, amparado na tradição agostinoplatônica, fundamentava sua potência de ato criador no amoroso movimento do amante ao formoso modelo amado. Cantava mais que a mulher concreta – Beatrice, Laura, Dulcinea – a ideia, o modelo transcendente imponderável", o que permitia a Bó aventar que "se se toma em conta a matéria ou língua, a essência emocional, a intelectual e fonética-estética compreenderemos que há uma simbiose de forma e conteúdo e uma interinfluência tal, onde nem sempre se pode determinar que elemento é gerador ou gerado" (Agamben, 1975, p. 85-88). Relativização, em suma, de centro e periferia, causa e consequência, ativo e passivo, precursor e epígono. A partir, portanto, de uma teoria reversível e retrospectiva, não só da subjetividade como da própria memória[3], Bó postula que essa mesma subjetividade, remotamente petrarquista e

---

[2] "Muito diferente da imagem romântica do poeta inspirado, cultivador da Poesia coração (*Gemut*, como dizem os alemães), o Dante é o poeta *doctus*, e sua poesia uma poesia do intelecto (embora o intelecto dantesco seja também um 'intelletto d'amore', capaz de compreender todas as gamas do sentimento e da paixão humanos, o que permite que se perfaça, nessa poesia, uma interpenetração sutilíssima de racionalismo e sensibilidade". In: CAMPOS, Haroldo de. "Dante e a poesia de vanguarda". In: VÁRIOS AUTORES – *O meu Dante*. Contribuições e depoimentos. São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1965, p. 87.

[3] "*La mémoire est oubli, l'oubli est mémoire; jaillissements de l'aléthéia hors de l'oubli. Léthé et aléthéia s'enlacent et roulent ensemble*". In: DEGUY, Michel. "Traduire", *Asylon(s)*, n 7, jun. 2009.

dantesca, foi conduzida, por Góngora e San Juan de la Cruz, ao centro da poética, como abandono de toda referência e concorrência na igualização (Mallarmé, glossolalia, espiritualidade, religiosidade). "No carmelita, a linguagem e a essência mística apenas repousam no significado lógico das palavras em si, ou da união delas. Góngora, com depurada literatura, depurou seu discurso de toda a substância lógica para criar a profunda interioridade das *Soledades*" (Bó, 1949, p. 15). Góngora ou, em outras palavras, o surrealismo barroco, a linhagem mallarmaica, a literatura contemporânea, livraram-se então do literal em nome do litoral, atingindo o perímetro tangível, o con-tato, tal como na abóbora cósmica de Macedonio Fernández, onde aquilo que não é possível ver toca-se com aquilo que se pode dizer, o silêncio e o contorno[4].

Ora, esse grupo de escritores itinerantes, os orquídeos, percorrendo inicialmente o Brasil, a Colômbia, o Peru e o Chile, onde se instalam temporariamente, descobrem, no vasto e no ilimitado, a contingência

---

[4] "*Toda su obra se compendia en esta busca afanosa de explicación personal y de comunicación. Hallar los límites precisos de su ontología es explicar la concepción del mundo del hombre de Buenos Aires, 'hombre que está solo y espera' como dijera uno de sus discípulos. La literatura de Macedonio Fernández involucra el hecho argentino con una perspectiva ampliada desde el mismo instinto conciencial - para emplear una de sus palabras - de conocimiento. No en vano su influencia sobre generaciones, en actitud de pensamiento, se ha marcado como conducta estética, simultáneamente con la estimación moral que lleva implícita su cuerpo verbal. Borges ha sido el primero en elevar la categoría de esta influencia sobre la generación 'martínfierrista' y el mismo Macedonio se confiesa renovado por el hacer de los jóvenes que lo aceptaron como mentor. (...) Fernández se sitúa en su humorística como crítica, hacia una crítica aguda de su categoría ontológica, en la inteligencia de que esta categoría se hace colectiva y se traduce en su condición argentina. Su obra se valora y acontece de esta particularidad histórica y geográfica y como núcleo de una visión honesta y apasionada de su medio humano*". In: BÓ, Efraín Tomás. *Papeles de Recienvenido*, de Macedonio Fernández, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944. In: *El hijo pródigo*. México, nº 24, 15 mar. 1945, p. 186. Se Macedonio toca as bordas do nacional, Deguy se sentirá igualmente atraído por esses extremos, como lemos em "Bord" (de *Gisant*, 1985): "la bordure chez Baudelaire et / la terrasse des princes de Rimbaud"; ver ainda "Aux bords" in *Siècle à mains*, nº 9, 1967, p. 29-33. A realidade se dispõe nas bordas dela mesma.

da falena[5], peculiar sobrevivência do efêmero, que materializa uma sensibilidade coletiva cercada pela barbárie de uma vida inautêntica, a da guerra. Transferidos, parcialmente, a Paris, conformariam uma nova comunidade da qual participam, além de Iommi e Bó, o editor da revista *Arturo*, o artista plástico Carmelo Arden Quin, nascido na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, fortemente influenciado desde meados dos anos 30 por Torres García, amigo de Iommi desde 1940, tendo já exibido, em 1952, na renomada galeria Denise René; o tradutor francês de Heidegger, François Fédier; a escritora e psicanalista lacaniana Josée Lapeyrère; o designer Henri Tronquoy; o artista gráfico franco-chileno Enrique Zañartu; e a jovem filósofa Barbara Cassin, aluna de Michel Deguy (1930-2022), no liceu Pasteur de Neuilly[6]. Em 1964, Iommi cria então, em Paris, junto ao líder local do grupo, o poeta Deguy, a *Revue*

---

[5] Barbara Cassin diz que a falena, enorme borboleta noturna e crepuscular, que vem arder junto às luzes, teria sido o nome achado, ao acaso, num dicionário, por Iommi, ainda no Chile, nos anos 50, para nomear as saídas poéticas grupais, obedecendo, entretanto, a um cálculo dantesco, conduzir os poetas aos mais belos lugares do mundo. Cf. CASSIN, Barbara. Un poème. Revue de poésie paraissant partour où elle peut. In: *Ce que peuvent les mots. Philosophister*. Paris, Bouquins, 2022, p. 717. Deguy já a definira em uma entrevista no Rio, incluída em *Actes* (1966).

[6] Godofredo Iommi, Michel Deguy, Carmelo Arden Quin, Jorge Pérez Román, Josée Lapeyrère, Antonio Asis, Bernard Olivier, Viky Messica, Yves Brunier, Michele Gleizes, Collette Parcheminier, Juana Prat-Gay e Henri Tronquoy tiveram uma experiência parisiense, a falena *Lettre aux poètes*, em outubro de 1962. Cf. DEGUY, Michel. *A rosa das línguas*. Trad. Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo, Cosac & Naify; Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, 2004; DEGUY, Michel. *La poésie n'est pas seule.* Court traité de poétique. Paris, Seuil, 1987; DEGUY, Michel. *Choses de la poésie et affaire culturelle*. Paris, Hachette, 1986; DEGUY, Michel. *Aux heures d'affluence*. Paris, Seuil, 1993; DEGUY, Michel. *L'énergie du désespoir*. Paris, PUF, 1998.

de Poésie[7], predecessora da atual revista *Po&sie* (1977)[8], na qual experimentam todo tipo de ruptura: depreciação intelectual; dessocialização da poesia, ora pelo foco cultural, ora pela performance; inversão da imitação, através de procedimentos emprestados pelas artes plásticas; saída da logicidade, gerando generalização, iteração ou semelhança paronomásicas, em detrimento da simbolização metafórica; e consequentemente, um amplo espectro de dissonâncias, tais como a-historicidade transvanguardista, deslocamento antropológico, abandono de toda representação retórica, todas ativadas em favor de recomposição sináptica, remixagem e mestiçagem e, em última instância, *translatio studiorum* ou, em sentido largo, zelo, cultura (Deguy, 2010, p. 154-159). Deguy, além de poeta-filósofo, foi professor de literatura francesa (1969-99) em Paris VIII, presidente do *Collège International de Philosophie* (1989-1992) e da *Maison des Ecrivains* (1991-1998).

Assim, como a essas alturas já está se tornando claro, nessa dupla captura filosófica, em que a sofística é retórica, ao passo que a retórica é filosofia, há uma inequívoca precursividade das falenas chileno-francesas, bem como da revista de poesia parisiense, como experiências

---

[7] A *Révue de Poésie*, cem números (de 500 exemplares), circulou entre abr.-jun. 1964 e fev. 1971. Nela colaboraram, com textos ou ilustrações anônimas, Jacques Bellefroid, J. Bontemps, Jonathan Boulting, M.-Cl. Brossolet, Barbara Cassin, C. Clair, Alberto Cruz, Fabio Cruz, Dante Alighieri, Robert Davreu, Michel Deguy, E. Denantes, C. Dupont, François Fédier, Dominique Fourcade, Claudio Girola, Luis de Góngora, Julien Hervier, S. Hicks, Alain Huraut, Godofredo Iommi, Patrick Lévy, Robert Marteau, Gerardo Mello Mourão, Francisco Mendez-Labbé, Jorge Pérez Román, Juana Prat Gay, Edison Simons, Henri Tronquoy e Enrique Zañartu.

[8] A revista *Po&sie* divulga a correspondência entre Iommi e Fédier no nº 8, em 1979; e vários poemas de Iommi, uma tradução de "Cadences" feita por Fédier (nº 19, 1981); à propôs de la sextine: "Le groupe de Daniel" (nº 149-150, 2014) e "Strophes", em versão de Robert Marteau. Já em seu segundo número, lemos traduções de Lezama Lima (em cuja revista *Nadie parecia* Bó colaborou), assinadas, entre outros, por Michel Deguy, e no seguinte, *O inferno de Wall Street*, de Sousândrade, em transformação de Gérard de Cortanze.

desbravadoras, que definiriam, a longo prazo, uma criação coletiva, decisiva, no caso da filósofa Barbara Cassin[9]. Trata-se do *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (Seuil, Le Robert, 2004). A mesma Cassin, sua editora, propõe para a liderança poética de Iommi, geradora de todo esse movimento, uma explicação tipográfica. Diz ela que a ausência de maiúsculas com que ele designava conceitos tais como poesia, pensamento, encontro, constelação, jogo e, portanto, falena, marcou Cassin a tal ponto que, daí em diante, identificou essa experiência de Iommi com a felicidade. A família é uma felicidade e o alemão, uma língua estrangeira, lição da qual derivou outras. É possível a conjunção instantânea entre entusiasmo do mundo e disponibilidade pelo saber. Basta preocupar-se por algo (e não necessariamente por alguém) para ter acesso ao poder. Cabe, por último, muito bem conciliar, como um Sócrates redivivo em singular banquete, o tenebroso, o vivo, o inconsolável e o leve, agindo, ao mesmo tempo, como fundador e como ironista, alfa e ômega do comunitário (Deguy *et al*., 2001)[10]. Tal a lição de Iommi. Ora, podemos então analisar essa dinâmica, transferida por Iommi e colegas à *Revue de Poésie*, no exercício tradutório dos cantos XXVIII a XXXIII, os últimos seis do *Purgatório*,

---

[9] *Miss Noailles*, como era chamada pelo grupo, por receber, frequentemente, em sua casa, a comunidade de poetas e pensadores antes referida.

[10] Agindo, assim, tão coletiva quanto anonimamente, o grupo incorpora a experiência poética de Iommi e traduz ao francês alguns dos seus poemas, *Ode à Kappa* (*Revue de Poésie*, Paris, 1969); X2 (*Le Nouveau Commerce*, Paris, 1969); X3 (*Poésie* 6, Belin, Paris, 1976); *Cadences* (*Poésie* 19, Belin, 1981); *Strophes* (*Poésie* 53, Belin, 1990). Deguy, no entanto, atribuia ao conceito de amizade, desenvolvido por Aristóteles, a eliminação das maiúsculas do platonismo para que pudesse comparecer a *ousia prôtê*: o homem singular. O corolário vertebra as *Políticas da amizade* de Derrida: Meus amigos, não há amigos!

cujo projeto é "fazer de Dante um poeta"[11]. É uma experiência de contato com a Musa[12], se lembramos do poema de Michel Deguy escrito contemporaneamente: "Chamo de musa a basculação do céu, o vento transportador, à sua vontade, de nossas visões, essa aguada quando entreabro, com o gato, meus olhos, aquela que o acariciou; musa, a profusão que as obras organizam em uma sequência inacabável de concertos, em poemas reiterados, em fila indiana, dispostos, e classificados amontoados sobre telas, sobre pedras, sobre madeiras, sobre

---

[11] O alvo é a diferença. Cf. MOREL, C. *Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie*. Paris, Librairie Universitaire, 1878. Em carta a Godofredo Iommi (datada do avião NY-Paris, em 30 mar. 1965), Michel Deguy descreve o clima dessas traduções grupais: "*nous nous sommes épuisés en plusieurs séances à traduire, et du coup un disait que nous avons été sans force alors pour répondre, reprendre, écrire. (...) Mais je me rappelle qu'il est arrivé, comme toujours, sur ce qui nous a arrêtés, et dont nous nous avons discuté, que n'est pas du poème, toujours indiscutable, mais la lettre incluse de Bó... qui nous a soufflé! La récapitulation romantique, l'allusion kierkegaadienn éparse, un jeux de métaphores sexuelles, l'émenable à la fois résolu et assez confus pour tous ceux qui ne connaissent pas la Hermandad, est en trop explicatif, ou pas assez. – Fédier était éffoqué*". Em carta de 9 abr. 1965, além de confessar estafante trabalho com o caderno *Dante* de 110 páginas, Deguy calcula poder publicá-lo no fim daquele mês. Em carta posterior (15 out.65), adia o lançamento para novembro. O depósito legal do volume de 108 páginas foi completado, enfim, no primeiro trimestre de 1966.

[12] "*Par traduction, au sens de la ‹transformation réglée d'une langue par une autre›, dans le cas de la poésie, il s'agit moins d'annuler la distance entre un texte de départ et un texte d'arrivée, de la faire disparaître selon le critère de la belle infidélité pour lequel une traduction réussie se marquait à ceci qu'à cacher son titre elle ne se serait pas fait remarquer et aurait pu passer auprès de l'ignorant du trafic pour un 'texte original', que de rendre manifeste cette distance comme différence dans notre langue (langue d'arrivée). Le texte d'arrivée, travaillé par l' effort de traduire, se donne pour ce qu'il est: déplacé, hybride. La langue hôtesse tressaille et craque sous l' effort ; au limites de résistance de sa maternité; et qu' elle soit capable en tant que poème de beaucoup plus d' écarts que le consensus des usagers et des grammairiens n' en tolère, c' est ce qui est à prouver à chaque fois, selon les besoins d'une cause qui trouve un appui officiel sous le nom impressionnant de Joyce, et occasionnel du côté de l'inventivité débridée de l'usage que les, parfois jeunes, locuteurs en exercice, la malmenant, lui insufflent*". *In: DEGUY, Michel.* "*Lettre à Léon Robel*", *Cahiers trimestriels du Collectif Change* (Seghers/ Laffont) n°19 (La Traduction en jeu), jun. 1974, p. 49-50.

papel de música, in-octavo de Lineu, vitrines de Aristóteles, dossiês..." (Deguy *et al*., 2001)[13].

Com efeito, a tradução coletiva de 1966 é, a rigor, "uma proposição de tradução", em que jogou-se com a tipografia ou, melhor dizendo, com os brancos. Com inequívoco lastre mallarmeano ("*Sur le vide papier*..."), os tradutores-poetas admitem que "a brancura não defende apenas a página, mas o texto. A disposição das palavras em grupos sobre a página, preservando a continuidade e a descontinuidade, as rupturas, as pausas, as encadeações, as transições lógicas, as quebras, as explosões..., etc., favorece a literalidade" (Deguy *et al.*, 1966, p. 2). Os significados passam então a um segundo plano, em nome de respeitar e beneficiar o silêncio e a dicção poética, porque:

> Muitas vezes, as traduções se esforçavam para, ao mesmo tempo, explicar, tornar plausível *um* Dante, não sem o auxílio de um aparato crítico em nota de rodapé como uma etiqueta, destinado a suprir a indigência da prosa-de- tradução com sobre--significados avaliados pelos dantólogos: filósofos, teólogos, alquimistas, astrólogos, críticos, polemistas, historiadores... etc. Certamente, não ignoramos que o Dante afrancesado não é substituível ao Dante. Mas o objetivo distante é servir às possibilidades poéticas de nossa língua para o poema original, do qual ela é capaz a cada nova época (Deguy *et al.*, 1966, p. 4).

---

[13] "*La traduction fait venir en faisant revenir; elle fait advenir comme pour la première fois (Dante ou Pétrarque arrivent en français). Le devenir de la traduction poétique de Dante, hantise de sa revenance, est un des grands opérateurs de la translatio qu'est la littérature".* In: DEGUY, Michel. Traduire. op.cit. No original, em francês: "*J'appelle muse la bascule du ciel, le vent transbordeur à son gré de nos vues, ce lavis quand j'entrouvre avec le chat mes yeux, celle qui l'a caressé; muse, la profusion que les œuvres rangent en séquence inachevable de concertos, en poèmes réitérés, en file indienne, à plat, et classée entassée sur toiles, sur pierres, sur bois, sur papier à musique, in-octavo de Linné, vitrines d'Aristote, dossiers...*".

O objetivo, portanto, era afrancesar Dante pela via de Góngora, ou seja, "trata-se também do que motivava Góngora quando ele falava em relatinizar o espanhol", servindo o francês de ponte para servir a Dante (Deguy *et al.*, 1966, p. 6). O não-lugar da tradução encontra, assim, paradoxalmente, para si um entre-lugar de assimetria, inarmonia ou enantiomorfia:

> Trata-se, antes, de um intervalo, uma espécie de língua surpreendente, sintonizada também com essa fase de *suspensão* em que nos encontramos hoje como escritores, com o francês. *Intermediária*, distante tanto do italiano do século XIV (do qual já *não entendemos* mais nada), quanto do *belo-francês* (onde o texto original, deslocado, seria esmagado). E então? Após séculos de *belas infiéis*, e mais recentemente, de feias infiéis, talvez precisemos de tentativas de *deformes-fiéis*, em um meio vertiginoso, onde o poema pode aparecer tal como é (Deguy *et al.*, 1966, p. 8)[14].

A tradução adquire em suma um aspecto dialógico, não necessariamente bakhtiniano, embora sim socrático. Não há soluções pessoais senão soluções postas a rodar no círculo comunitário e que, após terem sido testadas, confrontadas, experimentadas, são aceitas ou recusadas e, portanto, assumidas por todos, "a co-presença das obras, de fato ressurgidas / saídas dos tempos e lugares inumeráveis" (Deguy, 1986, p. 19). "*L´être ensemble; lettre ensemble*". A tradução não designa, de forma alguma, exclusivamente, os atos de transferência de uma língua para outra, e nem mesmo as transferências internas a uma mesma língua. A lógica "*trans*" (de tradução, transporte, transferência, transposição, transação, transgressão, transição) é extensiva a todo saber. É a base, com efeito, da teoria da metáfora.

---

[14] Michel Deguy publica, concomitantemente, "Quelques notes en marge de la *Divine Comédie*", *Critique*, 21, nº 221, ago. 1965, p. 827-840.

> Não há poesia que não seja conhecimento pela busca. Será necessário reconhecer ao nosso tempo a inteligência de tê-la colocado em evidência. Não que o que estava escondido tenha sido revelado de forma mais clara, mas a extensão da ciência e do saber mostraram melhor o campo incomensurável que não estão em seu poder de explorar, campo que não tem chave, espelho parabólico ao mesmo tempo que metafórico, onde o céu e seus deuses são percebidos na infinitude do *eu (*Deguy *et al.*, 1966, p. 8).

Não sendo, como se constata, trabalho de identificação e equivalência, a tradução torna-se questão de convivência de extremos e paradoxal assimetria, o que se ilustra pelo simples fato de Dante ter escolhido Virgílio como guia[15]. Michel Deguy a definirá como "*le souvenir de l'autre monde*" (a lembrança do outro mundo), mero trabalho de anamnese. A tradução, portanto, torna-se contemplação, se por esse ato entendemos, na esteira de Victor Hugo, observar, com recolhimento e atenção, a esfera celeste comunicando ao observador, tanto o alto quanto o baixo, o homogêneo, mas também o heterogêneo, que outra coisa não são, senão a distância ou proximidade que unem filosofia e linguagem. Uma deve contemplar a existência da outra, sem instrumentos específicos e, acima de tudo, sem disputa por hegemonia, porque ambas deverão passar por uma mesma experiência com a linguagem, sem por isso escolherem um observatório neutral ou externo[16]. Não se propõe

---

[15] "*C'est qu'il a reconnu en Virgile l'ultime rassembleur de la connaissance ancienne, le prophète qui a vu, à l'intersection de l'écliptique et de l'équateur, le point verbal se faire verbe, celui qui, pétri de la tradition hellénique, par son dit et sa parole, autre roi mage, dépose l'offrande devant le bucolique berceau de jonc et de paille où vagit le soleil neuf. Le luminaire, à l'avènement de Dante, est déjà dans son déclin*". In: Deguy *et al.* (1996, p. 14).

[16] "*L'image du ciel, l'image du monde, n'ont pas trouvé leur configuration dans le poème. C'est la pierre qui, depuis deux siècles et plus, s'est fait miroir pour capter le verbe. L'eglise romane est le seul temple chrétien qui réponde à la parole évangélique et transmette l'ancienne sagesse. Elle est l'ordre céleste même, quand la cathédrale gothique se voue au grand chant lyrique comme s'il y avait déjà un vide à combler dans l'âme, comme si le ciel commençait à se dérober, que la flèche, pareille à l'aiguille de la boussole, a mission de repérer*". In: Deguy *et al.* (1996, p. 15).

aqui imitação, mas figuração, na medida em que a figura é uma disposição, um entre-lugar entre identidade e diferença, entre semelhanças e dessemelhanças. O poema define-se, portanto, como metamorfose de coisas infinitas, extensão, expansão, disseminação, que ilustra a própria instabilidade da significação. Como Deguy desenvolverá mais tarde, a partir de *Figurations (*1969), a língua torna-se a figuração de um ritmo entre as palavras e as coisas (Gleize, 1983).

Em sutil revelação, na encruzilhada entre o romance e o gótico, desaparecido São Francisco de Assis e tornados os trovadores testemunhas de transformações muito radicais, Dante, "investido de todo poder, pela água e pelo fogo, inaugura a linguagem. Ele liberta o canto contido na pedra românica e, atravessando o mundo aéreo onde arde a catedral, ele se lança não em direção ao desconhecido, mas no espaço do sopro em direção ao conhecimento" (Deguy *et al*., 1966, p. 17). A identificação entre os extremos marca então não apenas uma equiparação entre Beatriz e Dulcineia, mas também entre Beatriz e a Noiva descendo a escada, de Duchamp, uma vez que "assim como a Beatriz celestial é a mesma que a Beatriz terrestre, a única diferença entre as duas – abismo ou vidro – está no grau e na qualidade da visão" (Deguy *et al*., 1966, p. 18). Nesse sentido, de nominalismo estético:

> O poeta não é aquele que *poetiza* o político, o econômico, a gramática, etc., mas seria mais apropriado *inverter* todas essas proposições para vislumbrar a verdade que está em jogo com o poema: o político é, *em seu fundo*, poético; o econômico é, em seu fundo, poético; a história é poética... etc. O poema apenas retoma seu direito, tentando ouvir esse fundo poético das coisas. A palavra ouvida poeticamente conduz o mundo, e não o inverso (Deguy *et al*., 1996, p. 21-22).

Em uma palavra, "*par état, le poète est sans état*" (por estado, o poeta está sem estado), premissa válida de Hölderlin a Trakl, de Leopardi a Mallarmé, de Hopkins a Reverdy... Cabe à poesia pensar e orientar a

inexorável profanação da modernidade[17], porque ela é multiplicação do ser, não conforme uma pretensa unidade, mas em função da semelhança, "cette *comparution* universelle qui est en elle-même *comparaison*" (essa comparência universal que é em si mesma comparação), uma vez que:

> Ou a poesia não é mais do que um passatempo de ornamentação, ou ela pensa que o ser está poeticamente disposto, que ele é fábula de si mesmo, parábola, de modo que dizer o ser segundo suas próprias formas, segundo essa articulação original que podemos chamar de *simbólica*, é dizê-lo por figuras e movimentos, tais como metáforas, aposições, metonímias, exclamações, etc. A lógica da poesia é a gramática, a prosódia, a retórica, a mitologia (Deguy *et al*., 1966, p. 25-26).

Nesse fundo alegórico da escrita, semelhante ao defendido por Benjamin, a exposição à comunidade de exposição é o que, após a queda do muro, Jean-Luc Nancy e Jean-Christophe Bailly chamariam *comparution*[18]. O "com-", no caso, faz parte de um discurso do exterior (Blanchot, Foucault), como algo sem figura, impossível de imaginar, que só se torna presente através da linguagem. Mas esse ser é, entretanto, captado nas línguas. Línguas, no plural. Todas elas. Porque, ao ser babelizado, aquilo que se impõe ao poeta são as figuras de sua própria língua (i.e., a soma de todas as línguas, tornadas transparentes)[19].

---

[17] "La poésie, pense Deguy, devrait dire et penser, accompagner, voire orienter l'inéluctable *profanation* moderne". In: MOUCHARD, Claude – "Deguy, aujourd'hui" in *Littérature*, n°114, 1999, p. 5-16.

[18] A comparecência, após o comunismo, só pode provir depois de um "comum" desligado de todo 'ismo', porém exposto aquilo que é mais próprio dele e que não é nem uma essência, nem uma destinação, mas é sempre um novo, *outro*, acontecimento. Cf. NANCY, Jean-Luc; BAILLY, Jean-Christophe. *La comparution (politique à venir).* París, Bourgois, 1991.

[19] "*De telles figures (de mots; de construction de style) sont ses principes – comme pour Leibniz la raison suffisante, l'identité, l'économie, la symétrie etc. Sa logique, c'est la morphologie, l'étymologie, la syntaxe, la rhétorique, la stylistique*". In: Deguy *et al*. (1996, p. 26).

Diante do desafio filológico de se apropriar do étimo grego ou latino, que, para a geração dos nascidos no entreguerras, permitia, graças à anos e anos de tradução, aspirar a um lugar intermédio, entre literatura e filosofia, entre línguas mortas e língua viva, era incontornável uma transferência da filosofia a uma prática poética (ou mesmo po-ética) segundo a qual, para Deguy, por exemplo, a tradução não era apenas um efeito só-depois, mas o meio mesmo da reflexão (Deguy, 2013, p. 3-11). Através da "língua perdida", esses escritores ensaiaram o *plus d´une langue* de que falaria, mais adiante, Derrida. Em poucas palavras:

> A poesia toma consciência de, e confiança em, o fato de que ela *é* linguagem; ou, invertendo a proposição, que a linguagem é poética. O verbo ser, em sua inaparência, em seu quase nada, é o pivô desse retorno mais simples e mais prodigioso; ele que faz a *identidade* das duas proposições. É ao se remergulhar *deliberadamente* nos poderes e prestígios da linguagem, digamos, nas *figuras*, que a poesia, ao retornar à sua fonte, se torna mais ela mesma. Após as gulodices didáticas ou políticas da poesia que é excessivamente inconsciente de si mesma, aqui está a era moderna da poesia: era de contração (Deguy *et al*., 1966, p. 30-32).

Nesse "retorno à sua fonte", extremamente reconcentrado, que consiste em "transformar a falta em recurso", como dirá Deguy em *Traduire* (2009), vale-se, precisamente, de um *ressource* como a rima, que não desdenha nem mesmo ecos internos, à maneira da prosa joyceana, e afirma que ela revela a estrutura cratilina das palavras[20], por meio de uma plurivocidade, generalizada pela paronomásia, que afeta os vínculos comunitários.

---

[20] "*La rime révèle la structure cratylienne des vocables. Elle réveille une plurivocité dans tout mot, qui par elle (généralisée dans la paranomase) s'ouvre à toute la chaine des homonymies possibles cessant d'être accidentelles: elle repeuple de sens la langue; c'est l'invention poétique qui ainsi manifeste la sphère inépuisable des possibilités de significations d'un mot*". In: Deguy *et al*. (1996, p. 33).

> O poeta deve escrever a gramática em poema. A maneira como uma língua *pode* vibrar é o poema que a revela. Ao ter feito ouvir, pela primeira vez, esse metro aos italianos, Dante é o Mestre dessa língua, fundador. A língua deve se apropriar de seu próprio canto como o mais íntimo poder ontológico de que dispomos. E o Ser é originariamente marcado pela multiplicidade espiritual, ou seja, pela diferença linguística, ou, se se preferir, pelos espíritos nacionais. De modo que o grande poeta, Dante, enquanto primeiro arauto da *língua comum*, é o fundador de sua pátria, sem que seus 'erros políticos' tenham aqui a *menor* importância. Um *grande* poeta é, necessariamente, um poeta nacional (Deguy *et al*., 1966, p. 35-36).

Com ecos descolonizadores, esse movimento de intimação (de exortação, mas também de apelo ao que há de mais íntimo, por exemplo, o inconsciente) e até mesmo de apropriação do alterno, configura-se uma arqueologia da linguagem, "arqueologia que é etimologia", música retórica ou, mesmo gramatologia[21].

> Desse ouvir não pode se desincumbir o poliglota profissional, mas aquele que nasceu em sua língua, uma primeira vez, e uma segunda vez, como poeta; ele *pode* levá-la ao oráculo de si mesma (a falar de si mesma) sem matá-la; pode auscultá-la permitindo que ela fale. Talvez se essa época (a nossa) espera de nós uma nova lógica, não se fechando à *Sciencia Nuova*,

---

[21] Deguy, autor de um pioneiro texto sobre Derrida, na revista *Critique* em 1963, desenvolve a tradução e o ensaio sobre Dante contemporaneamente ao seminário derrideano sobre a gramatologia. Nele, Derrida define o caráter testamentário de todo grafema, o que pressupõe recusa da imanência de conceitos tais como língua e fala, da tradição saussureana, e um foco cada vez maior sobre a condição intersubjetiva da linguagem. Há, portanto, na escritura, um duplo jogo de morte e sobrevivência, que faz com que Deguy, em particular, se mostre cético quanto a outras propostas críticas, como o positivismo de dominação (Bourdieu) ou as alternativas insensíveis à dimensão ecológica (Badiou).

> então há aí um 'impulso poético', no sentido também de uma grande recuperação, releitura (tradução) de todos os poemas — Por que não, por exemplo, as *Metamorfoses* de Ovídio, se elas nos falam do status de metáfora generalizada de todas as coisas, que são outras do que elas mesmas e, assim, elas mesmas (Deguy *et al*., 1996, p. 38-39).

Em poucas palavras, "a palavra busca apenas a palavra, isto é, a revelação única, através da floresta de símbolos" (Deguy *et al*., 1966, p. 45), à maneira baudelaireana (Moraes, 2004, p. 130-144; Zanetta, 2021, p. 344), o que equivale a afirmar o poeta como um egípcio, uma vez que poetas e signos nasceram conjuntamente (a escritura como dom de Thot-Hermes)[22]. Em consequência, o poema sempre evoca essa nascença simultânea.

> O texto simbólico do mundo apresenta as coisas juntas no modo do *como*. As coisas são figurativas, ao nos falarem de um ser que captamos assim em um anagrama impecável e sem chave. A conexão metafórica generalizada de tudo o que aparece, a sintaxe da aparência, essa maneira que as coisas têm de comparecer comparando-se, é isso que é antropomórfico, sem que nenhum número de ouro possa ser abstrato como solução definitiva (Debuy *et al*., 1996, p. 58-59).

---

[22] "Não é por acaso que na mitologia, em particular na egípcia, o deus das ciências e das técnicas é também o deus da escritura; e que é ele (Tore, Theuth, Teuthus ou seu homólogo grego Hermes, deus da astúcia, do comércio e dos ladrões)". In: DERRIDA, Jacques — *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva / EDUSP, 1973, p. 382; DERRIDA, Jacques. "Comment nommer". In: *Le poète que je cherche à être*. Ed. Yves Charnet. Paris, La Table Ronde/Belin, 1996; DERRIDA, Jacques. *Droit à la philosophie*. Paris, Galilée, 1990.

É desse modo, nos diz a história das religiões, que os mitos, cenários de ritos, duplamente perdidos, não só por incompletos, mas também por deturpados, ao serem lidos literalmente, devem ser tomados, em sua leitura, como figuras, isto é, como crenças simbólicas compartilhadas[23]. O princípio poético de não-identidade (ou melhor, de uma identidade não-Toda) se traduz assim na afirmativa "há um como em todo ser" (Nancy, 2015).

> Entendamos que a revelação primordial nunca ocorreu *de fato* no ponto zero da cronologia, mas que ela não cessa de nos acompanhar como um segredo transmitido de obra em obra: como a possibilidade de *reorientar* nossa leitura das coisas de modo a encontrar *tudo* como *significante* cujo *significado* é sentido figurado. A revelação primordial é que o sentido primeiro é o sentido segundo. O homem *habita poeticamente*: ele habita entre as figuras do que é; a *revelação* é o encontro com a esfinge, ou seja, o sentido *enigmático* de toda coisa (Deguy *et al.*, 1966, p. 65-66) [24].

A propósito, Jacques Derrida analisaria esse mesmo tópico em "A mitologia branca" (1971), concluindo que:

> A metáfora traz, portanto, sempre a sua morte em si mesma. E essa morte é sem dúvida também a morte da filosofia. Mas este genitivo é duplo. É tanto a morte da filosofia, morte de

---

[23] "*Dante croyait. Nous ne croyons pas à la théologie du salut; à un autre monde. Mais la littérature ouvre un autre monde en celui-ci qui est le même, et Dante nous y aide. Ce qui fait que le poème répond à notre demande de terrestres, que Proust formule 'ce que c'est qu'un endroit de la terre'. (...) L'autre-monde est comme ce monde; Dante l'imagine sur le modèle, par comparaison renversant le rapport. Du coup ce nouveau monde, le nôtre, est comme (sur le modèle de) ce que Dante par son poème nous montre de l'autre monde: renversement du comparant*". In: DEGUY, Michel – "Traduire", *op.cit.*

[24] Ver, ainda, DEGUY, Michel. "Figure de Brasilia". In: *Critique*, 22, nº 227, abr. 1966, p. 374-76.

> um gênero pertencente à filosofia que aí se pensa e se resume, aí se reconhece e aí se cumprindo; como a morte de uma filosofia que não se vê morrer e já não se encontra aí (Derrida, 1991, p. 354)[25].

Conscientes desse limite, os poetas-tradutores da *Revue de poésie* concluíam, também, a seu modo, que a existência é alegoria dela mesma. A poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e a filosofia o conhece sem o possuir. Mas se há sobrevivência do mito no *logos*, como eles constatavam, alegoria e tautegoria não são mais do que uma coisa só. Por isso o poeta decifra a alegoria do mundo como tautegoria. Uma palavra tem muitos sentidos, admite-se, mas toda palavra, sendo homônima de todos os seus homônimos, remete a uma hipotética unidade secreta ou anterior, "primitiva", sendo que tão somente a última versão consolida-se como simbólica: "A Divina Comédia é a figura arquitetônica do cosmos, figura conhecida por fulguração entre os dois eros, revelada nas constelações musicais da linguagem" (Deguy *et al*., 1966, p. 75). Portanto, se as palavras a ninguém pertencem, se elas não têm origem nem destinação final, podemos falar, por meio delas, em função de sua transparência. O texto, um *Grande Vidro* (Risset, 2006).

> Essa linguagem que, no fundo, não pertence a ninguém, mesmo que se expresse apenas por meio de pessoas e mantenha sua fonte: a extensão ou amor que não é uma relação entre dois ou mil, mas a *e-moção* de um povo. Ou ritmo. A impropriedade, a verdadeira, a pudica impropriedade da palavra permite a conversão, a conversa, a penitência, que transforma o equívoco

---

[25] O ensaio insere-se num debate entre Ricœur e Derrida, aberto pelo oitavo ensaio de *A metáfora viva* (1975), de Paul Ricœur, sobre o metafórico e o metafísico, que critica "A mitologia branca" de Derrida, o que provocará uma resposta deste em uma conferência sobre a retirada da metáfora, pronunciada, em junho de 1978, na Université de Genève, e mais tarde incluída em *Psyché. Inventions de l'autre* (Paris, Galilée, 1998).

> em fábula, a fábula em luz, a luz em salvação e a salvação na construção de um mundo (Deguy *et al*., 1966, p. 99-100) [26].

Trocando em miúdos, aquilo que para os poetas-filósofos da *Revue de poésie*, em 1966, se impunha como valor a ser traduzido transmite algo de sua própria intraduzibilidade, sua diferença com relação às poéticas medievais, por exemplo, que é também a sua *différance*, diferença inaudível, a ouvidos inocentes, quase imperceptível, mesmo assim inscrita na letra. Trata-se de um dom, como tal, impagável, porque, recipiendários de um dado, só sabemos questionar a doação[27]. Mas é, justamente, por Dante não ser facilmente assimilado ou traduzido, em nenhum outro sistema de pensamento, que esse seu pensamento se sustenta como algo necessário para 1966 e alhures. E essa conclusão vale tanto para Dante ou Góngora quanto para Deguy, Iommi, Cassin e todos aqueles que estavam em diálogo com a desconstrução nascente[28]. Outra não é a "lei da tradução" que Deguy extrai do livro de Antoine

---

[26] Ver, ainda, ELSON, Christopher; SHERBERT, Garry. (eds.). *In the name of friendship:* Deguy, Derrida and salut: including Of contemporaneity by Michel Deguy and How to name by Jacques Derrida. Leiden, Brill Rodopi, 2017.

[27] "*La traduction est une forme donatrice au coeur de l'écrire. 'Ça donne...' Donnant donnant donnant... tâche infinie*". In: DEGUY, Michel. "Vers une poétique pour aujourd'hui". *Lo Sguardo*. Rivista di filosofia, nº 17, Tropi del pensiero: retorica e filosofia, 2015/1, p. 11.

[28] "*Contemporary poetry–true to the changes brought about by the poetics of modernity at the turn of the century–far from glorifying the 'lyrical illusion' and from favouring 'romantic' identifications with heroes standing 'alone against all', that madness of a subject believing himself to be the only exception to the law, had in fact to tone down its song, had to pull down its hopes, had to interiorize its failures in order to turn them into paradoxes. What failures? The failures of the poets who thought they were failing. Contemporary poetry has therefore to meditate the different figures of paradoxical failure (the failure that is in no way a simple failure); namely, to distinguish the failures of Baudelaire from that of Rimbaud, from that of Mallarme'. Poetics, or art thinking about itself, agrees with the Kantian spirit of critique; it makes use of its limitations, turns weakness into strength, uses its reservations as a resource*". In: DEGUY, Michel – "Motifs Towards a Poetics". In: GRIFFITHS, A. Phillips. (ed.). *Contemporary French Philosophy*. Cambridge University Press, 1987, p.55.

Berman: "1) a poesia é intraduzível; 2) tudo é traduzível, entendido como adjetivo verbal, ou seja, a-traduzir. Traduzir é impossível, e esse é o dever" (Deguy, 2000, p. 108). É justamente por essa prática de resistir até mesmo à apropriação descritiva que ela solicita a tradução. Algo é intraduzível porque não cessa de ser traduzido.

Os orquídeos latino-americanos, como Iommi ou Bó, porém, mais tarde, seus amigos Deguy e Cassin são seres endividados pela simples existência de precursores originais (Deguy, 1995). Eles são obrigados, por lealdade, *par devoir*, como diz Deguy, a fazerem alguma coisa pelo original, e assim, trazer Dante ao francês, daí que a benjaminiana tarefa do tradutor seja precisamente, responder à solicitação de sobrevivência, que é a própria estrutura do texto original, tornada viva, ativa, na tradução, por meio da figuração, a transfiguração. O imenso trabalho negativo da figuração funciona, assim, como uma espécie de luto identitário pela unidade originária para sempre perdida, por definição.

Recapitulemos. Essa experiência "intradutória" de Cassin e Deguy, entre outros, está vinculada a uma aguda tomada de posição em relação ao performativo, através da homonímia motivada. Se Benveniste já admitia que o inconsciente se vale de uma autêntica retórica que, como o estilo, tem suas figuras, o velho catálogo de tropos acabaria também fornecendo um inventário apropriado aos registros da linguagem. Uma tropologia: a desconstrução. Da mesma forma, sua linha de fuga, o peculiar enredamento de "*L'Etourdit*", texto ilegível para um aristotélico, coloca a homonímia não só no plano da enunciação, mas, fundamentalmente, no uso performativo (que diz e escreve) o aturdito, uma vez que o inconsciente, uma língua, dentre outras, não é nada além da totalidade dos equívocos de sua própria história. Logologia: dupla captura de retórica e sofística. Os poetas-tradutores, como admite Deguy em *J´appelle muse* (1966), compreendem que, para ler Dante, é preciso atravessar uma via *joconde*, ou seja, "*il faut descendre*" por "*faux cendres*". *Feu, la cendre* (1987), ricochetearia em Derrida. Daí que o grande empreendimento de Barbara Cassin, um *Vocabulaire européen des philosophies*, seja,

portanto, um "*dictionnaire des intraduisibles*" na medida em que explicita os principais sintomas de diferença entre as línguas. Cassin parte para tanto da premissa de que "o intraduzível é, na verdade, o que não paramos de (não) traduzir"[29]. O modelo, a seu ver, é o pluralismo comparatista do *Vocabulaire des institutions indo-européennes* (1969), de Émile Benveniste, em que, "para encontrar o sentido de uma palavra em uma língua, ele traz à tona as redes nas quais ela se insere e busca entender como uma rede funciona em uma língua relacionando-a às redes de outras línguas" (Cassin, 2004, XVII)[30]. Barbara Cassin coloca-se então uma tarefa fortemente paradoxal: constituir um dicionário e, ao mesmo tempo, descontruir a tradução. É o alvo de toda tradução: o impossível. Um dicionário de filosofia é, simultaneamente, um tesouro (*thesaurus*) e um obstáculo ou aporia, porque como o mesmo Deguy expõe Jean-Michel Maulpoix, numa conversa sobre o hibridismo (2002), o dicionário isola as palavras em pequenos verbetes, emprestando-nos

---

[29] Cf. BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France* (1976-1977). Paris, Seuil IMEC, 2002; APTER, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton, Princeton University Press, 2006; APTER, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. New York, Verso, 2013; APTER, Emily. *Unexceptional Politics: On Obstruction, Impasse, and the Impolitic*. New York, Verso, 2018; LEZRA, Jacques. *Machines: A Genealogy for the Ends of Global Thought*. London, Rowman and Littlefield, 2017; NANCY, Jean-Luc. *L'intrus.* Paris, Galilée, 2000; POLLOCK, Sheldon *et al*. (eds.). *World Philology*. Cambridge, Harvard University Press, 2015; RANCIÈRE, Jacques. *La mésentente: Politique et philosophie.* Paris, Galilée, 1995; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "The Politics of Translation" in *Outside in the Teaching Machine*. New York, Routledge, 2009, p. 200-225; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward A History of the Vanishing Present.* Cambridge, Harvard University Press, 1999.

[30] Como Agamben observou, oportunamente, em *Stanze* (1977), um ensaio como "Remarques sur la fonction du language dans la decouverte freudienne" (1956), logo incorporado a seu livro *Problemas de linguística geral* (1966), é mesmo anterior a "A instância da letra no inconsciente" (1957), de Jacques Lacan. Surpreende, então, que se fale numa "retórica do inconsciente" quando, a rigor, "*l ' inconscio non há una retorica, ma è una retorica*".

a ilusão de termos circunscrito um conceito, em relação unívoca com algo além. Embora busque dar "um sentido mais puro" às palavras, essa ambição nada tem a ver com a de Mallarmé, porque, no poeta, o sentido mais puro significa multiplicar as relações, de sorte a modificar o valor de uma palavra, de maneira inusitada, pelo surpreendente brilho que outra lhe lança. O tal "valor" não se limita assim à pesagem de um ourives, mas, pelo contrário, empurra a diversificar, apreciar, desprezar alternativas de significação. Um trabalho de hibridação ou desterritorialização (Deleuze), que não é "nem universalismo lógico indiferente às línguas, nem nacionalismo ontológico com essencialização do gênio das línguas" (Cassin, 2004, XX).

Cassin abona essa definição com o conceito do "*aturdito*" (1973), tal como definido por Jacques Lacan: "Uma língua, entre outras, não é nada mais do que a reunião dos equívocos que sua história deixou persistir". Numa liminar à segunda edição (2019), a mesma Cassin acrescenta que o *Dicionário* é "o colocar-se-em-obra de uma prática que escapa à decisão do sentido" (Cassin, 2004, p. 493), ou seja, uma resistência à intromissão aristotélica, fundada na exigência de univocidade na linguagem com que nos comunicamos, uma desmitologização da recepção das grandes obras. É nessa segunda edição, que coincide, paradoxalmente, com a disseminada tradução do dicionário de intraduzíveis, que Cassin incorpora o conceito de "intradução" (poética e filosófica), conceito cunhado em 1974 por Augusto de Campos e apoiado, inclusive, na antropofagia oswaldiana (Cassin, 2004, p. 515-520). "*Amor enim ex quo amicitia nominata est*" (Cícero). A tese de Iommi e Bó, a tese dos poetas-tradutores. Cassin pode assim, tal como Derrida, fundamentar, enfim, sua reflexão, num sussurro que a acompanha, "de citação em citação, de glosas em glosas, de poemas em filosofemas, de fábulas com moralidade em preceitos de sabedoria, de Montaigne a Deguy e a Blanchot" (Derrida, 1994, p. 201).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. L'erotica dei trovatori. In: *Settanta*. a. 6, nº 1, p. 85-88, Milão, jan-mar. 1975.

ANTELO, Raul. *A vertigem angélica*. 80 anos da geopoética de Iommi & Bó. Outra Travessia, nº 32. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, 2º semestre 2021, p. 7-45.

ANTELO, Raul. *Heideggerianos*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2024.

BÓ, Efraín Tomás. *Uma disputa poética do século XVI*. Letras e Artes, nº 137. Rio de Janeiro, 11 set. 1949, p. 13.

CASSIN, Barbara. *Ce qui peuvent les mots*, 2004, p. 493.

CASSIN, Barbara. *Présentation*. Vocabulaire Européen des Philosophies. Dictionnaire des Intraduisibles. Paris, Seuil-Le Robert, 2004, p. XVII.

DEGUY, Michel *et al*. *Dante*. Revue de Poésie, nº 70, 1966, p. 13.

DEGUY, Michel *et al*. *Godofredo Iommi (1917-2001)*. Paris, *Poésie*, 2001.

DEGUY, Michel *et al*. *Dante*. Revue de Poésie, nº 70. Paris, jan. 1966, p. 2.

DEGUY, *Michel. À ce qui n'en finit pas.* Paris, Seuil, 1995.

DEGUY, Michel. *Antepurgatoire*. La Quinzaine littéraire, nº 462, 4 maio 1986 e La Nouvelle Revue Française, nº406, 1 nov. 1986, p. 19.

DEGUY, Michel. História da poesia. In: *Reabertura após obras*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2010, p. 154-159.

DEGUY, Michel. JE – TU – IL. In: RABATÉ, Dominique, DE SERMENT, Joëlle; VADÉ, Yves. *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

DEGUY, Michel. *La raison poétique*. Paris, Galilée, 2000, p. 108.

DEGUY, Michel. *Poétique et philosophie*. Po&sie, nº 144, 2013/2, p. 3-11.

DERRIDA, J. *Given giving*. Trad. Clayton Eshleman. Berkeley, University of California Press, 1984, p. 100.

DERRIDA, J. J´appelle Muse. In: *Actes*. Paris, Gallimard, 1966, p. 119-22.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas, Papirus, 1991, p. 354.

DERRIDA, Jacques. *Politiques de l´amitié*. Paris, Galilée, 1994, p. 201.

GLEIZE, Jean-Marie. *Poésie et figuration*. Paris, Seuil, 1983.

MORAES, Marcelo Jacques. A morte e o infinito: entre Michel Deguy e Charles Baudelaire. In: *Terceira margem.* Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 11, 2004, p. 130-144.

NANCY, J. *L'admirable faculté de la poésie*, Nouvelle Fribourg, nº 1, jun. 2015.

RISSET, Jacqueline. *Traduction et mémoire poétique:* Dante, Scève, Rimbaud, Proust. Paris, Hermann, 2006.

TEMPLER, Margherita De Bonfils. *Quando Amor Mi Spira, Noto...* (Purg. XXIV). Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society. Johns Hopkins University Press, 1980, p. 79-98.

ZANETTA, Julien. *Deguy*, *Baudelaire:* leçon de ténèbres. Critique, n° 887, 2021/4, p. 344-352.

Passagem, abandono, recriação: traduzindo a novela do Curioso Impertinente de Miguel de Cervantes

WAGNER MONTEIRO

Breve introdução

Publicado em duas partes – 1605 e 1615 –, o Dom Quixote de Miguel de Cervantes é – e sempre será – objeto de análise das mais diferentes vertentes teóricas. A novela do *Curioso Impertinente*, entre os capítulos trinta e três e trinta e cinco da primeira parte, é talvez o ponto alto de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605). Muito já foi dito sobre a história dessa novela, cujo enredo gira em torno de Anselmo e Lotario, dois cavalheiros ricos e ilustres, e tão amigos que, por excelência e antonomásia, eram conhecidos por todos e chamados de "os dois amigos", e da "ilustre e bela" Camila, no *locus* berço do Renascimento, a cidade de Florença. O narrador cervantino nos brinda com uma história amorosa, lida pelo padre, justamente no Quixote mais aventureiro – a primeira parte –, como se inserisse um momento de trégua e promovesse, consequentemente, o mais "modesto entretenimento".

Esse "modesto entretenimento" se dá com o leitor – e os leitores que estão na "hospedaria" – ao acompanharem a impertinência de Anselmo, que mantém um casamento equilibrado com Camila, mas que deseja testar sua fidelidade a qualquer custo. Chama a atenção, portanto, não apenas uma possível descrença de Anselmo na fidelidade de Camila, mas o próprio ceticismo no amor. Ou melhor, o amor

romântico, como idealizamos, não parece fazer sentido para o protagonista da novela, pois a relação estabelecida entre Anselmo e Camila é organizada por uma espécie de contrato, seguindo a prática da época. Se com o Romantismo acompanhamos personagens que acreditam em uma ideia de transcendentalidade do amor, que parece superior à própria ordem industrial e cada vez mais capitalista, nessa novela que se passa na Florença quinhentista há uma lógica nas relações forjada, em primeiro lugar, na pragmática que o estamento social sustenta, mas também na arte do convencimento. Ou melhor, a lógica da "lâmpada", que Abrams (2010) ecoa como metáfora ideal para a interioridade criadora do artista romântico, na contramão do "espelho", cuja imagem se refere à poesia como imitação da natureza, traduz a composição de Anselmo, que acredita em atitudes, naquilo que vê, não naquilo que "percebe" ou idealiza.

Com isso, queremos dizer que aqui o amor é um construto discursivo, pois tudo está no plano da linguagem. Anselmo é o primeiro a explicitar essa matemática, consciente de que ninguém nasce predestinado a amar, mas que pode ser convencido por meio da linguagem a amar "de outro modo" e um "outro alguém". A ausência de Anselmo em diversos momentos da narrativa faz com que não apenas seu corpo esteja ausente, mas também sua letra, que em Cervantes tem um papel superior ao das próprias armas.

Com efeito, Dom Quixote tem que persuadir Sancho Pança de que há uma ínsula da qual será governador e os Duques verificam que Sancho de fato tem talento para governar. Basilio convence a todos os presentes de que não tem as posses de Camacho, mas o vence em inteligência e astúcia. No Dom Quixote o que impressiona o leitor não são as aventuras em que o cavaleiro e seu fiel escudeiro se metem, mas o discurso empreendido pelos personagens nas mais de oitocentas páginas do romance. A retórica barroca, o humor, os jogos conceituais estão todos dentro da matemática discursiva que apenas Cervantes seria capaz de empreender. Desse modo, Anselmo convence

Lotário a enganar Camila e depois os dois são seduzidos a enganar o próprio Anselmo por meio de um discurso que se "dobra, redobra e desdobra" — seguindo aqui a Gilles Deleuze (1991) — não apenas para manter o leitor entretido e esperando pelo desenlace, mas para que este mesmo "espectador" vislumbre a produção de subjetividades em um jogo entre o íntimo e aquilo que é exterior, cuja palavra não é senão o próprio centro e síntese. Esse discurso "dobrado" gera embates e é enigmático, mas ao mesmo tempo é prazeroso na medida em que apresenta possibilidades de encaminhamento narrativo que não foram projetadas pelo leitor.

Assim, o discurso antecede qualquer idealismo, transcendentalidade e ideia de predestinação. A novela do *Curioso impertinente* não é, desse modo, um texto sobre até onde a curiosidade pode nos levar, mas, sobretudo, sobre a retórica e as teias discursivas que a linguagem pode proporcionar. E como o padre afirma ao terminar a leitura, a novela é boa porque "o modo de contar" é bom. Isto é, porque também o narrador cervantino mantém uma retórica atraente, cuja linguagem segue se expandindo, em pleno século XXI: "Se este caso acontecesse entre um galã e uma dama, poderia ser possível, mas entre marido e mulher, algo tem de impossível. Mas no que concerne ao modo de contar, me agrada" (Cervantes, 2016, p. 255).

Tradução — passagem, abandono, recriação

É senso comum dizer que traduzir a literatura é uma tarefa complexa, que demanda uma série de conhecimentos, tanto da língua de partida como da de chegada. Quando empreendemos um projeto de tradução da literatura produzida no século XVII, como é o caso do *Dom Quixote* (1605) e, consequentemente, da novela do *Curioso Impertinente,* diversos aspectos tornam-se desafiadores. A distância temporal e espacial são, portanto, complicadores não apenas relevantes, como cruciais, para

entender a "tarefa" do tradutor a que nos propomos. Do mesmo modo, o *Dom Quixote* é um paradigma literário de obra que jogou com a intertextualidade generalizada, com a representação da representação em um momento chave na arte mundial em que as "palavras e as coisas" pareciam não corresponder mais. Para além disso, Cervantes se mostrou consciente de um confronto de "outridades" que o texto e sua leitura mantêm. O próprio *Dom Quixote* é uma história que chega ao narrador por diferentes leituras, interpretações e no caso específico do *Curioso Impertinente*, a novela é encontrada e lida pelo padre para diferentes leitores, seja para os personagens do romance, seja para nós, leitores empíricos. Desse modo, o padre já está redizendo aquilo que fora previamente dito e escrito, selecionado. No caso da tradução, somamos mais um "dizer" e a teia vai aumentando:

> Dizer é redizer: sempre, mesmo que imperceptivelmente, diferente; pois algo que está sendo dito, antes foi ouvido, mas em condições linguísticas necessariamente outras, porque as mesmas jamais se repetem. De modo que quem diz pratica um ato de repetição que produz algo não repetível: a fala é "composição intuitiva de irrepetibilidades de segunda mão" (Vanucci, 2021, p. 35).

Temos como premissa a ideia de que a tradução literária deve ser sempre recriadora. Isso não significa, no entanto, que não haja respeito ao texto de Cervantes e à linguagem do narrador cervantino, que o leitor brasileiro quer acessar, mesmo que a obra esteja traduzida ao português brasileiro. Isto é, para além da moral que uma novela nos moldes das "exemplares" apresenta, prevalece a própria estrutura desse texto, com as relações traçadas dentro da própria teia textual. Haroldo de Campos, no clássico *Tradução como criação e como crítica* afirma que o conteúdo da obra de arte é sua própria estrutura, e que "essa "sentença absoluta" ou "perfeita", por isso mesmo, não pode ser traduzida, pois "a tradução supõe a possibilidade de separar sentido

e palavra" (Campos, 2013, p. 01). Ao traduzir, o significado se modifica, se esvai, "há de ocorrer necessariamente o sacrifício não apenas do 'objeto', mas também de todo um universo extra-lógico (extra-*lógos*), extra-linear (extra-gramatical) do mundo" (Seligmann-Silva, 2005, p. 183). Isso significa que a tradução será sempre uma ação de sacrifício e abandono. "O abandono é aqui, portanto, duplo: abandono da sua própria língua e de determinados elementos – que eu, seguindo uma longa tradição, denominaria de elementos corporais – da língua de partida" (Seligmann-Silva, 2005). Essa é a base da ideia de intraduzibilidade do texto poético. Se o texto literário mantém uma estrutura própria, materializada em um determinado sistema linguístico, não há uma alternativa senão a recriação desse texto. Ou nas palavras de Haroldo, a tradução de textos literários – ou criativos – será sempre recriação, "ou criação paralela, autônoma, porém recíproca" (Campos, 2013, p. 01). Retomando Borges e seu Pierre Menard, há uma relação paradoxal entre a obra de arte e suas traduções, pois se por um lado transpor o *Dom Quixote* para o século XXI é totalmente impossível, pois a obra não pode ser totalmente aleijada de seu contexto de produção, mas ao mesmo tempo recriar o mesmo efeito do jogo intratextual de Cervantes também é:

> No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes (Borges, 2017, p. 57).

Pierre Menard é ingênuo ao não verificar que a distância temporal entre o *ethos* de Cervantes e o seu é relevante e como a recriação do *Dom Quixote* pode atualizar a obra e produzir uma nova forma de vida tão complexa quanto o texto do autor espanhol. Seguindo essa linha, Alessandra Vannucci afirma que "O êxito comunicativo da obra e sua

persistência trans-histórica dependem da incidência de futuros leitores e da capacidade da obra de se inscrever em outras sensibilidades e latitudes" (Vanucci, 2021, p. 41). Essa sensibilidade precisa ser compartilhada pela atuação do tradutor.

Com efeito, voltando a Haroldo, a atualidade de seu pensamento está numa quebra de hierarquização entre o significado e o signo, em detrimento de uma visão essencialista da tradução. A "transcriação" de Haroldo de Campos (2013, p. 05) valoriza a fisicalidade; a materialidade; "propriedades sonoras, de imagética visual" do signo. Não em vão, sua teoria é contemporânea à poesia concreta, arte de vanguarda cuja força está na "iconicidade do signo estético", e segue o pensamento de Derrida, que tampouco acredita na separação entre o signo e significante. Não é casual, ao mesmo tempo, que o autor tenha reclamado o apagamento da literatura barroca na "Formação da literatura brasileira" de Antonio Candido, pois para a tradição sociológica uspiana a arte que escapa do modelo formativo de nação se reduziria a uma manifestação literária, portanto menor.

Em "História da tradução: a questão do objeto, o objeto em questão", Mauricio Cardozo (2021, p. 11) afirma que em um projeto de tradução literária a "natureza necessariamente interferente, criativa e transformadora dessa prática" aumenta, por um lado, a responsabilidade do tradutor, e vai na contramão de uma ideia de que o texto "traduzido" seria a busca pela réplica do "original". Cardozo retoma as palavras de Deleuze para sublinhar o devir-outro do texto de chegada, cuja singularidade o tiraria de sua "condição de infância".

As palavras de Mauricio Cardozo sobrelevam a singularidade do texto traduzido, visto por ele não apenas como uma sobrevida do texto de partida — aqui ele retoma o conceito de Benjamin —, mas como uma forma singular de vida, pois não almeja representar uma "forma de vida alheia". Com efeito, a tradução que propomos da novela do *Curioso impertinente* não pretende representar em português brasileiro o texto de Cervantes, mas, em uma relação recíproca com o outro texto,

recriar os aspectos linguístico-culturais em um outro aqui e agora, especificamente — no nosso caso — no Brasil do século XXI.

Esse caminho teórico demonstra como não ignoramos a "força (mágica, simbólica, performativa), envolvida no gesto em que um texto (o texto traduzido) passa a valer um outro (o original)" (2021, p. 26). Destacar a singularidade e os componentes estéticos que compõem o texto de chegada não apenas valorizam a tarefa do tradutor e sublinham o fato de que se trata de um outro texto, produzido por um outro autor e com os mecanismos escolhidos por ele. Assim, a tradução deve ser pensada também como ficção, o que faz com que nossa tradução da novela de Cervantes deva ser analisada como uma forma singular, que não só pode, como deve nos surpreender.

Ao considerarmos a tradução como ficção estamos indo na contramão da ideia de que as traduções envelhecem, ou melhor, que apenas as traduções envelhecem. Segundo Marcos Siscar retiramos do texto de partida qualquer relação com a história e postulamos que esse acontecimento literário estaria imune ao envelhecimento. "[...] qualquer texto está submetido à história, à lógica da derivação ou do abandono. A poesia atravessa e chega; mas pode eventualmente não chegar. A poesia é mortal. Como a tradução, a poesia é transeunte" (Siscar, 2021, p. 12).

Também Octavio Paz, em obras como *Los signos en rotación e El arco y la lira*, questiona não apenas o lugar da poesia na (Pós-)Modernidade, como a própria concepção de história atrelada ao poético: "*¿es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora*?" (Paz, 2011, p. 15). Em outras palavras, como conceber a poesia — ou a literatura em geral — em sua relação com a história sem uma hierarquia da influência, cujo lugar do poético está sempre abaixo, como aquilo que sofre, não o que influencia. Essa concepção vai na contramão da teleologia dialética de Hegel, e pensa, ao mesmo tempo, na literatura como uma "forma em devir" (Campos, 2010, p. 58). Com efeito, Haroldo propõe

uma relação entre a "estrutura intratextual" e os "fatores extratextuais" e sua transcriação atua como prática paramórfica, mas não ignora — até porque seria impossível — a função, "perguntando pelos 'fatores extratextuais', pela historicidade do texto (tentativa de 'reconstrução de um mundo passado' e de 'recuperação de uma experiência histórica') [...]" (Campos, 2013, p. 39).

A atualidade do pensamento de Haroldo está justamente na quebra de hierarquização entre a função e a estrutura intratextual tanto na concepção de poesia como na tradução, que é criadora e uma forma de vida também autônoma. "[...] no caso do que eu chamo "transcriação", a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação" (Campos, 2013, p. 39). Isso é, há o presente da criação e a tradição que o afeta inevitavelmente, mas o processo e tradução deve reinventar a tradição, renovando-a. Essa renovação cria um novo texto que, mantendo a reciprocidade com o texto de partida, tenta dar conta do seu ritmo: Traduzir o ritmo obriga o tradutor a escrever um novo texto com outra subjetividade: "Traduzir o ritmo do texto, o discurso — Meschonnic não diferencia texto de discurso — é escrever outro texto, em que se manifesta outra subjetividade, ainda que em estreita vinculação com a do texto partida: é então que surge o discurso do tradutor" (Amaral, 2023, p. 27).

Conferir historicidade ao texto e à sua tradução, não apenas aponta para a disputa em jogo entre discursos temporalmente distantes, no caso a prosa de Cervantes e o nosso processo de tradução no século XXI, como exige do tradutor um gesto político de atribuição de sentido ao texto. Traduzir é trazer o texto à vida, em um novo contexto, produzindo uma nova forma de vida. Essa nova forma de vida exerce um poder, como afirma Lawrence Venuti, "na construção de representações de culturas estrangeiras" (Venuti, 2019, p. 138). A teoria de Venuti aponta para o poder político que o tradutor — e as editoras — mantêm.

Em outras palavras, nosso processo de tradução levou em conta, por um lado, o fato de que estamos traduzindo um autor canônico espanhol, já com diversos textos traduzidos. Mas por que uma nova tradução? Porque cada proposta apresenta o olhar de seus tradutores, suas pesquisas, e propõe um diálogo com a ideia que esses profissionais têm de tradução literária.

Um Curioso Impertinente em um novo *ethos*

Nesta seção, discutiremos algumas escolhas tradutórias que empreendemos em nosso processo de tradução da novela *Curioso Impertinente*, de Cervantes. Como ponto de partida, vale retomar a clássica passagem de Derrida: "Qualquer cultura é originariamente colonial. Não tenhamos apenas a etimologia em conta para o lembrar. Toda cultura se institui pela imposição unilateral de alguma 'política' da língua" (Derrida, 1995, p. 55). Com efeito, o texto do *Curioso Impertinente* tem como base o diálogo entre diferentes culturas e distintos momentos históricos. A Florência do Cinquecento, que tanto agradava a Cervantes, é o espaço de uma história contada na região de La Mancha no século XVII. Cabe aos tradutores, brasileiros, no século XXI, verificar a "imposição unilateral", e como se configura essa ideia de "Humanismo universal" que ignora o "monolinguismo do outro". Nossa prática de tradução buscou a passagem do texto de Cervantes para um outro "aqui e agora", permitindo que a linguagem do autor se reconstruísse nesse novo lugar: "Nesse sentido, a linguagem é constante passagem, disseminação, semiose aberta e différance: significante cuja protoescrituralidade não se deixa reduzir ao seu teor semântico, a saber, ao assim chamado "sentido próprio" (Seligmann-Silva, 2022, p. 254). Desse modo, os exemplos que lançaremos mão tentam verificar como se dá essa passagem no nosso processo de tradução e como ela pode ser cotejada com as teorias da tradução.

Importante destacar que a tradução é de nossa autoria, o que proporciona uma análise da nossa própria dinâmica no processo de passagem de uma língua à outra. Assim, o primeiro fragmento a ser analisado é a primeira estrofe de um soneto declamado por Lotário e apreciado por Anselmo, e que mantém relação com a mudança do comportamento de Camila ao longo da narrativa. Cervantes ao longo de todo o *Dom Quixote* insere textos poéticos tanto de tradição oral e medieval, como outros de formas italianizantes, como é o caso dos sonetos. Esse soneto específico, que apresentamos, mantém uma clara intertextualidade com o soneto "*I de Garcilaso de la Vega*", cujos primeiros versos são "*Sé que me acabo, y más he yo sentido*", e que já era clássico entre os autores espanholes seiscentistas.

TABELA 1. **Primeira estrofe de um soneto (Cervantes, 2015, p. 180)**

Yo sé que muero, y si no soy creído, *es más cierto el morir, como es más cierto* *verme a tus pies, ¡oh bella ingrata!, muerto,* *antes que de adorarte arrepentido.*	Eu sei que morro, e se não sou ouvido, é mais certo morrer, como é mais certo prostrar-me à tua ingratidão, descoberto antes que de adorar-te arrependido.

A fugacidade da vida, tema central nas literaturas dos "*Siglos de Oro*" (XVI e XVII), é posto em relação com a metáfora do "morrer de amor". Cervantes constrói, assim, um jogo de antíteses para barrocamente a ideia de "morte" e "arrependimento" com a de "adoração". Cabe ao tradutor nessa nova forma de vida dar conta da imagem poética e reconstruir a linguagem, sem perder de vista aspectos relevantes para a forma barroca. Com efeito, pensamos aqui o barroco enquanto forma, como materialização do desejo humano de configurar-se como enigma, com a linguagem como ferramenta. A escritura é o lugar do encontro entre a angústia do homem moderno, ou do prototípico Homem barroco de

Maravall (2008), e nós, tradutores, temos consciência disso ao compor um poema "infinito" em uma estrutura finita.

A escritura é o único meio que pode materializar o desejo psicanalítico de expor seu lugar no mundo, mas ao mesmo tempo não dá conta da totalidade desse mesmo anseio, pois há uma finitude que o homem não pode controlar. Na poesia barroquizante, seja em Góngora, em Mallarmé, em Sousândrade, em Lezama Lima ou em Haroldo de Campos, o eu-lírico tenta mascar a goma de palavras, ou comer a pasta desordenada em sua mente. Mas se Chomsky (1965) — e sua gramática gerativa — já afirmara que as línguas possuem uma organicidade e a gramática é um mecanismo finito que permite formar séries infinitas de frases, o leitor de um poema barroco também vislumbra um ordenamento possível, como se dosássemos e adoçássemos a estrutura que nos é posta.

Frente a rima clássica de uma primeira estrofe de soneto italiano, mantivemos o esquema ABBA e propusemos uma alteração significativa no terceiro verso: "*verme a tus pies, ¡oh bella ingrata! muerto*" foi traduzido como "*prostrar-me à tua ingratidão, descoberto*", em uma tentativa de reciprocidade com a maneira como o eu-lírico materializa a imagem da morte de amor repleta de antíteses, com a "morte" ao final sendo substituída pela falta de cobertura, que revela também uma ausência.

O segundo fragmento que apresentamos também tem a ver com a linguagem barroca, mas aqui se trata da prosa, não de um poema, embora verifiquemos que a maneira como se constitui se aproxima de uma prosa poética, sobretudo porque a fronteira entre os gêneros no século XVII ainda não era tão clara como nos séculos seguintes.

TABELA 2. **Prosa poética barroca (Cervantes, 2015, p. 186)**

Y não parece sino que le faltó a Lotário en este punto todo su buen entendimiento y se le fueron de la memoria todos sus advertidos discursos, pues, sin hacer alguno que bueno fuese, ni aun razonable, sin más ni más, antes que Anselmo se levantase, impaciente y ciego de la celosa rabia que las entrañas le roía, muriendo por vengarse de Camila, que en ninguna cosa le había ofendido, se fue a Anselmo y le dijo:	E só parece que faltou a Lotário nesse ponto todo seu bom entendimento e foram embora de sua memória todos seus advertidos discursos. Pois sem fazer algo que fosse bom, ou ao menos sensato, sem mais nem mais, antes de que Anselmo se levantasse, impaciente e cego da raiva cega de ciúmes que as entranhas corroem, morrendo por vingar-se de Camila, que em nada o havia ofendido, dirigiu-se a Anselmo e disse:

Destaca-se como no texto de partida, de Cervantes, o período é extremamente longo, com as ideias intercaladas entre vírgulas, não com pontos. Os discursos em toda a narrativa são extensos, enigmáticos, formados a partir de inversões sintáticas que tentam explicitar a agudeza e engenhosidade do narrador e dos personagens da novela. Embora tenhamos mantido no texto de chegada diversas inversões e tenhamos buscado um léxico que caminhasse entre a fronteira do popular com o erudito, não perdemos de vista que esse texto pertence a outro sistema linguístico, em um *ethos* diferente do século XVII. A série de coordenações e subordinações que o narrador introduz no texto de partida faz com que o verbo da oração principal esteja apenas no final do fragmento. Se reconstituíssemos o trecho sem as intercalações, seria algo como: "Pois sem fazer algo que fosse bom [...] dirigiu-se a Anselmo e disse". Fica claro como a nova forma de vida, com a singularidade que a constitui, não pode perder de vista a reciprocidade com aquilo que caracteriza o texto de partida. No entanto, mais do que a informação semântica, como sublinhamos ao longo deste

capítulo – ou o significado do signo –, a tradução não pode ignorar a idiossincrasia do significante, sobretudo na teia linguística barroca.

No último fragmento que analisaremos, mais uma vez sublinhamos marcas da linguagem barroca que Cervantes lança mão na tentativa de demonstrar a seu leitor sua enorme agudeza, embora estivesse escrevendo "modesto entretenimento". Interessante notar que a série de verbos que aparecem em sequência parecem referir-se a Leonela: "acaba, corre, atormenta, caminha, não se desvaneça". No entanto, engenhosamente, Camila, protagonista da novela, insere ao final o sujeito da oração: "o fogo da cólera que tenho".

TABELA 3. **Fisicalidade do signo (Cervantes, 2015, p. 205)**

– ¿Por qué no vas, Leonela, a llamar al más leal amigo de amigo que vio el sol o cubrió la noche? Acaba, corre, aguija, camina, no se esfogue con la tardanza el fuego de la cólera que tengo y se pase en amenazas y maldiciones la justa venganza que espero.	– Por que não vais, Leonela, chamar o mais leal amigo de amigo que viu o sol ou cobriu a noite? Acaba, corre, atormenta, caminha, não se desvaneça com a demora o fogo da cólera que tenho e parta em ameaças e maldições a justa vingança que espero.

A fisicalidade, materialidade e propriedades sonoras do signo – e da oração – demonstram como o narrador cervantino joga com o efeito que a frase produz a partir de uma inversão significativa da ordem sintática. Do mesmo modo, essa sequência de verbos forma um verso decassílabo – na métrica da língua portuguesa –, enfatizando a poeticidade do trecho.

Em poucas palavras, ao longo deste capítulo propusemos um caminho teórico-metodológico de análise do processo de tradução da novela do *Curioso Impertinente*, de Miguel de Cervantes. Destacamos as ideias de passagem, abandono e criação nessa nova forma de vida que se constitui a nossa tradução. Ao longo do texto tentamos cotejar

conhecimento teórico com a práxis da tradução literária e a novela do *Curioso Impertinente* é um caso clássico e paradigmático que demanda a atuação criativa do tradutor. Embora seja um texto em prosa, a poesia, o hermetismo e a linguagem barroca se configuram como desafios na passagem do XVII para o XXI.

Enquanto destacamos que traduzir leva consigo a ideia inevitavelmente de abandono, a outra face dessa atividade é a possibilidade não apenas de recriar, como antes de tudo de criar. Essa atualização teórica nos estudos da tradução nos últimos sessenta anos dispensa ao tradutor o protagonismo que o autor do texto de partida sempre teve, mas que para aquele era relegado o papel de simples copiador. Se a literatura tenta dar conta do mundo com as palavras e está destinada a nunca o alcançar, a tradução tampouco consegue atingir a totalidade de um texto literário e, do mesmo modo, a realidade. No entanto, a tradução do *Curioso Impertinente*, que comentamos brevemente neste texto, tenta demonstrar como Cervantes continuará clássico porque sua literatura é recriada, traduzida em um novo *ethos*, em uma outra rede literária, com a ressignificação que não apenas atualiza o texto, como lhe insere novas vozes e novos pontos de vista.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada:* teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: UNESP, 2010.

AMARAL, Vitor Alevato. O ritmo em James Joyce e Henri Meschonnic: reflexos na tradução do verso. In: MONTEIRO, Wagner. (Org.) *Desafios e perspectivas da Tradução literária no século XXI.* São Carlos: Pedro & João Editores, 2023, p. 27.

BORGES, Jorge Luis. *Esencial*. Madri: Real Academia Española, 2017, p. 57.

CAMPOS, Haroldo. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminurias, 2010.

CAMPOS, Haroldo. *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARDOZO, Maurício Mendonça. História da Tradução: a questão do objeto, o objeto em questão. In: CESCO, Andréa *et al*. *História da Tradução:* potências de um diálogo. Florianópolis: Rafael Copetti, 2021.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2016.

CERVANTES, Miguel de. *Don quijote de la Mancha*. Madri: Real Academia Española, 2015.

CHOMSKY, Noam. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965.

DELEUZE, Gilles. *A dobra:* Leibnz e o barroco. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2008.

PAZ, Octavio. *Los signos en rotación*. Madri: Fórcola ediciones, 2011, p. 15.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença:* ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Passagem para o outro como tarefa:* tradução, testemunho e pós-colonialidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.

SISCAR, Marcos; MORAES, Marcelo Jacques de; CARDOZO, Mauricio Mendonça. *Vida, poesia, tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021, p. 12.

VANNUCCI, Alessandra. Imitatio, Intentio: paixões, equívocos e armadilhas da tradução. In: ALVAREZ, Beethoven; PAGANINE, Carolina. (Org.). *Tradução e criação:* entre campos. Campinas: Pontes, 2021, p. 35.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor:* uma história da tradução. São Paulo: Unesp, 2019.

Efeitos-Arquivo e escrituras arquivísticas: apresentação do AWOC (*Archivo Wilcock Ordenado y Centralizado*)

DIEGO BENTIVEGNA

Em 2023, nós, docentes e pesquisadores que trabalhamos em duas universidades públicas (uma argentina, a *Universidad Nacional de Tres de Febrero*, e outra italiana, a Università degli Studi Roma Tre), começamos a organizar um projeto de Arquivo Ordenado e Centralizado *on-line*[1] dedicado ao escritor Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), que, como é bem sabido, viveu parte de sua vida, inicialmente até 1957, na Argentina, e outra parte, até sua morte aos cinquenta e nove anos, na Itália.

O arquivo Wilcock não é, para nós, um objeto que nos interessa em si mesmo. Não é objeto de um culto especial, nem em relação a Wilcock nem a qualquer outro nome autoral. Nos inquieta, em vez disso, pela dispersão — uma categoria sobre a qual será necessário retornar de maneira recorrente — que convoca e pelas questões que coloca.

Entendo que um desafio importante no caso de um arquivo como o Arquivo Wilcock é o de não conjurar essa dispersão. Não se trata, nesse ponto, nem de saná-la, nem de suprimi-la. Não se trata de urbanizá-la, nem de civilizá-la, mas de concebê-la como um *a priori* e operar com ela: projetar um *Arquivo interruptus*, que não pretende esgotar seu objeto, mas que trabalha e se articula nessa dispersão.

---

[1] Disponível em: **https://archivoiiac.untref.edu.ar/coleccion-archivo-wilcock-ordenado-y-centralizado**.

Interessa-nos, enfim, não apenas como um arquivo em processo de ser constituído — e que, como todo arquivo, se funda em um vazio, em uma aporia de fundo, em um espaço que nunca será completamente preenchido: seria impossível, sabemos, saturar uma escrita dispersa como a de Wilcock em termos de um arquivo ordenado e hierarquizado, ancorá-la em uma origem plena e absoluta, fechá-la nessa origem para lhe atribuir um sentido totalizante. Fascina-nos, em vez disso, não apenas como um arquivo associado a um nome, nesse caso um nome autoral, mas também às redes que esse nome, num momento determinado, para nós especialmente interessante, que é o século XX, intersecciona, num sentido que podemos encontrar nas palavras recentes de Carlo Ginzburg, sobre quem voltaremos muito brevemente (também brevemente). Pelos efeitos de arquivo que o próprio arquivo, em sua materialidade, propicia.

> A ideia de que a identidade de um indivíduo reside em suas impressões digitais é algo que faz sentido em certos contextos, como o policial, mas para um historiador as coisas são muito mais complexas. Em termos históricos, o que nos interessa é a interação, pois nos permite pensar de forma relacional os traços únicos e os genéricos. Ou seja, a relação que se produz entre o que é altamente específico, o que é menos específico, o que é muito genérico, o que é genérico e assim por diante. Nosso eixo deve ser o das linhas que se cruzam. Mas a ideia de identidade não opera dessa forma, porque fixa categorias que são mutáveis. Nesse sentido, acredito que carece de valor analítico e, além disso, é uma categoria que pode ser utilizada como uma ferramenta para incluir e excluir (Ginzburg, 2024).

O próprio projeto do AWOC nasce de uma interseção: nesse caso, da confluência entre dois grupos de pesquisa, o do PELCC da UNTREF (coordenado por mim) e o do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas Estrangeiras de Roma Tre (coordenado por Susanna Nanni). Ambos os grupos geraram este projeto, que faz parte

da programação atual dos projetos CUIA-CONICET e que também participa de projetos mais amplos, que giram em torno da problemática geral (teórica e empírica) dos arquivos. Cito aqui o projeto Trans. Arch, impulsionado entre nós por Daniel Link, financiado com fundos europeus e compartilhado por várias universidades europeias e latino-americanas[2]; cito, além disso, o projeto UBACyT sobre "*Ideas de Pueblo*" e o projeto da Agência do antigo MINCyT, que, dadas as circunstâncias negativas das políticas de pesquisa atuais na Argentina, está aprovado, porém em estado de suspensão.

Em poucas palavras, essa condição problemática do Arquivo-Wilcock baseia-se, em primeiro lugar, nas dificuldades para se encaixar em uma tradição específica, em uma tradição nacional e em uma tradição linguística, algo que, como sabemos, se fundamenta na mudança de língua e no próprio projeto de escrita do autor a partir do final dos anos 1950, quando ele se estabelece definitivamente na Itália e faz do italiano, ou melhor, como ele próprio chama, de uma "espécie de italiano"[3], sua língua de expressão.

Lembremos que Wilcock era, na Argentina dos anos 1940 e da primeira metade dos 1950, antes de tudo, um poeta. Assim, desde 1940, quando aos vinte e um anos publicou *Libro de poemas y canciones*, que recebeu o Prêmio "*Martín Fierro*" (com o apoio de Oliverio Girondo, e cujo júri incluía, entre outros, Jorge Luis Borges), seguido de outros

---

[2] "*Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses*", no qual participam universidades europeias e latinoamericanas (UNTREF, Valência, Roma Tre; Olomuc, Sevilla, Javeriana de Colombia, Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Litoral). Programa *Stimulating innovation by means of cross-fertilisation of knowledge*, da União Europeia.

[3] São as palavras finais da introdução de Wilcock ao livro *Poesie Spagnole* (Parma, Guanda, 1963), agora em *Poesie*, Milán, Adelphi, 1996, p. 177.

cinco livros de poemas (o último, *Sexto*, publicado em 1953)[4], Wilcock transforma-se em uma peça fundamental da chamada geração "neorromântica" ou geração de 40.

A partir de sua mudança para a Itália, o foco de sua produção, sem abandonar a poesia, será colocado na prosa, com a publicação de volumes de contos, peças teatrais, novelas e prosas de difícil classificação. A atividade como tradutor, por sua vez, atravessa todo o arco produtivo de Wilcock, desde suas traduções de Franz Kafka e T. S. Eliot para o castelhano no período argentino até as de Samuel Beckett (os poemas em inglês, traduzidos para a Einaudi), James Joyce (traduções parciais, como mencionamos, do "Finnegans Wake") ou Gustave Flaubert ("Dicionário de lugares comuns", publicado pela Adelphi) para o italiano durante seu período europeu.

Interessamo-nos por Wilcock porque ele "não pertence" estritamente nem à prosa nem à poesia, nem ao castelhano, nem ao italiano, nem ao alto, nem ao baixo, nem aos gêneros nem ao estilo. Fascina-nos, talvez, porque coloca em jogo estratégias de aparição, mas também de dispersão ou apagamento, de deslocamento e descolocação, que fazem com que a ideia de construir um arquivo precise, em certo ponto, ser redefinida.

Proponho um pequeno exercício de cruzamento arquivístico, que tente desfazer também a hierarquização entre um objeto dito (o fetiche da obra é substituído no arquivismo pelo fetiche do documento: esse objeto emudecido, nem morto nem vivo, como um fungo, que precisa ser colocado novamente em vida) e uma prática que o faz falar, que o traduz e o significa. Proponho ler algumas encruzilhadas de escritas e de nomes, que é também uma encruzilhada teórica, um exercício de anarquivismo.

---

[4] Além dos livros citados, Wilcock publica na Argentina *Ensayos de poesía lírica* (Buenos Aires, ed. do autor, 1945), *Persecución de las musas menores* (Buenos Aires, ed. Do autor, 1945) *Paseo sentimental* (Buenos Aires, Sudamericana, 1946) e *Los hermosos días* (Buenos Aires, Emecé, 1946).

O projeto do Arquivo não se sustenta em uma categoria totalizante e hierárquica como a de obra: grande parte do que escreveu Wilcock, diria, como mostra a massa de materiais que temos coletado para o arquivo, não foi escrito nem concebido aparentemente para ser plasmado em livro, mas como parte de um projeto de intervenção que se concretiza fundamentalmente em meios gráficos, argentinos e italianos, mas também em meios de outros âmbitos.

Assim, por exemplo, sabíamos que Wilcock havia colaborado, embora de forma episódica, em meios de outros âmbitos de fala castelhana, mas não tínhamos o dado, creio que inovador, de suas contribuições periódicas em "*Marcha*" de Montevidéu no final dos anos 1950. No semanário uruguaio, Wilcock, recém-instalado em Roma, colabora com notas sobre a atualidade política italiana, publicadas frequentemente na capa.

Nesses anos, Wilcock publica esporadicamente nas revistas cubanas *Orígenes*, que sabemos ser um dos grandes projetos intelectuais americanos, dirigida em Havana por José Lezama Lima (o poema "Monólogo de Alejandro", no nº 12 de 1946), assim como também em *Ciclón* (o conto "La noche de Aix", no vol. 2, n. 3, de maio de 1956), um projeto cubano alternativo e oposto ao lezamiano, dirigido por José Rodríguez Feo e Virgilio Piñera. Sabíamos, além disso, que ele havia publicado em periódicos uruguaios, como *Número*, dirigido por Emir Rodríguez Monegal, ou em *Cuadernos de la Licorne*, dirigido por Susana Soca. De fato, havíamos reconstruído que, em *Ciclón*, o relato de Wilcock coexistia com poemas de Pier Paolo Pasolini, vertidos ali pelo poeta espanhol Ricardo Molina, talvez pela primeira vez em castelhano (o arquivo, sempre, pode dizer outra coisa: daí nossa matização).

O trabalho de arquivo nos levou, no entanto, a inventar, no sentido que o termo tem na *tekhné* retórica (a *inventio*[5]), uma interseção: é o

---

[5] Cf: Roland Barthes, "*La retórica antigua*", em *La aventura semiológica,* trad. R. Alcalde, Barcelona, Paidós, 1983.

próprio Wilcock quem traduz Pasolini para a revista uruguaia em 1957 (concretamente, no nº 9-10 do segundo período de publicação). E o que ele traduz é um poema bastante extenso, "*L'Italia*", incluído pouco depois em *L'usignolo della chiesa cattolica* (de 1958) e bastante explícito quanto às operações que Pasolini estava realizando nos anos 1950 em âmbito criativo, literário, mas também teórico. Além disso, digamos assim, político: o gramscismo-continismo (isto é, a intersecção inventiva entre as posturas políticas de Gramsci e as elaborações filológicas de Gianfranco Contini[6]), sustentado na revista *Officina*, nos anos em que Wilcock estava se estabelecendo na Itália e da qual, agora sabemos, o argentino estava informado, tanto que pôde empreender a tradução desse poema para o castelhano. Assim, havia se produzido um efeito de arquivo, uma intercepção de subjetividades e de projetos, que é o que nos interessa.

É outra interseção, um efeito de arquivo a mais, que forma uma constelação com outros. Como se sabe, ao longo de sua vida, Wilcock tentou, de uma maneira ou de outra, apagar suas pegadas literárias, despir-se de uma ideia autoral associada a uma vida pública manejável. Nisso, o confronto com uma figura como a de Pier Paolo Pasolini pode ser ilustrativo. As interseções talvez mais notórias ocorreram em 1964 (quando Wilcock assume o papel de Caifás, o sumo sacerdote judeu, na célebre versão do *Evangelho segundo Mateus*, de Pasolini) e em 1972, quando o italiano escreve duas resenhas sobre os livros de Wilcock que naquele momento haviam sido publicados pela editora Adelphi: *La sinagoga degli iconoclasti* e *I due allegri indiani*[7].

---

[6] Entre a vasta bibliografia sobre o tema, ver Silvia De Laude, "Pasolini, Gramsci, Contini. Sul *Piccolo allegato stravagante* della *Divina Mimesis*", em Paolo Desogus, *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, leteratura, ideologia,* Veneza, Marsilio, 2022.

[7] "J. R. Wilcock, *La sinagoga degli iconoclasti*; *Storia augusta;* Marcel Schwob, *Vite imaginarie*" (1973) e "Raffaele La Capria, *Amore e psiche;* Juan Rodolfo Wilcock, *I due allegri indiani*; Carlo Sgorgon, *Il trono di legno*" (1973), incluídos ambos em *Descrizioni di descrizioni,* agora em P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull´arte*, Vol. *II*, W. Siti e S. De Laude (eds.), Milano, Mondadori, 2008.

O que nos interessava era a maneira como ambos, Wilcock e Pasolini, haviam abordado o problema da língua como um constitutivo, para pensar seus respectivos projetos literários, desde as primeiras intervenções de ambos, que ocorrem no âmbito da poesia, aos seus respectivos vinte anos de vida. Textos muito diferentes, como o primeiro livro de Pasolini, *Poesie a Casarsa*, publicado em Bolonha em 1942, e o *Libro de poemas y canciones*, publicado – como dissemos – em Buenos Aires em 1940, representam intervenções potentes no âmbito da situação linguística em que surgem[8].

Se Pasolini opta por uma forma deliberadamente minoritária, especialmente no contexto da dialectofobia de um momento determinado das políticas linguísticas nacionalistas e autárquicas do fascismo, Wilcock, por sua vez, propõe uma intervenção específica, irreduzível tanto ao "criollismo" quanto ao hispanismo, no panorama das discussões sobre a língua nacional e sobre o espanhol literário argentino. A opção de Wilcock, nesse momento, da qual de certa forma não digo que ele renegará, mas que avaliará de maneira severa, era uma opção "por cima": a partir do alto, do sublime, como uma forma talvez de operar dentro do labirinto poético argentino, mais do que de sair dele. De fato, os primeiros versos do livro de 1940, versos que se inscrevem em um metro longo (de quinze sílabas) e pouco usado na lírica em língua espanhola, situam o poema – e, nesse gesto, poderíamos dizer toda a poesia de Wilcock na década de 1940 – em um lugar deliberadamente alto ("*desciende el ave solitaria... desde el sol*") e heterotópico ("*el viajero*").

> Cuando desciende el ave solitaria a mediodía,
> ya sin aliento, desde el sol, cubierta de tristeza,
> deja caer el vuelo interminable de sus alas,

---

[8] Nos parágrafos que seguem, retomamos algunas questões desenvolvidas em D. Bentivegna, "Wilcock, Pasolini: trashumanar las lenguas", em *Letterature d´America*, A. XLIV, n. 198, 2024.

desesperada, herida por el aire y sin defensa.
Así se extiende el canto apasionado del viajero,
muy largamente, entre las manzanillas florecidas,
mientras su vista pasa por las nubes sin descanso
sobre el espacio que se inclina azul y luminoso[9].

Pessoalmente, ao menos nesse momento, não me interessa tanto ler um livro de poemas como o de Wilcock em si mesmo, nem me interessa lê-lo em relação exclusivamente às poéticas argentinas de sua época. O que me interessa, em vez disso, é a forma como essa poética se intercepta com outras, como a de Pasolini, a partir de um problema

---

[9] Juan Rodolfo Wilcock, *Libro de poemas y canciones*, Buenos Aires: Sudamericana, 1940, p. 11. Sobre a poesia argentina de Wilcock, são fundamentais os estudos Ricardo H. Herrera, "*Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica*", em *La ilusión de las formas*, Buenos Aires, El Imaginero, 1988, e de Víctor Zonana, Sueños de un caminante solitario. *La poesía argentina de Juan Rodolfo Wilcock*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1999, assim como os artigos de Jorge Aulicino, Daniel Freidemberg. Luis Chitarroni, Osvaldo Aguirre, Miguel Murmis e Guillermo Piro incluidos no dossiê dedicado ao autor em *Diario de poesía*, n. 35, Buenos Aires, primavera de 1995. Sobre Wilcock, em geral, ver Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Juan Rodolfo Wilcock, Felisberto Hernández y Virgilio Piñera*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000; Roberto Deidier (Ed.). *Segnali sul nulla: studi e testimonanze su Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Istituto dell´Enciclopedia Italiana, 2001; Carina González, *Contra la comunidad. Estéticas de la repulsión y políticas del caos en Juan Rodolfo Wilcock*, Buenos Aires, Biblos, 2013; Karina Miller, *Escrituras impolíticas. Anti-representaciones de la comunidad en Juan Rodolfo Wilcock*, Virgilio Piñera y Osvaldo Lamborghini, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2013; Kelvin Falcão Klein; *Wilcock: ficção e arquivo,* Rio de Janeiro, Papéis Selvagens, 2018; "*Noi fiatti di parole e null´altro*"*: Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978)*, dos números especiales de la revista *Mosaico italiano*, a XIII, n. 192 y n. 194, Rio de Janeiro, 2020; Roberto Deidier y Giorgio Nisini (eds.), *L´eternità immutabile. Studi su Juan Rodolfo Wilcock,* Macerata, Quodlibet, 2021; Andrea Gialloreto y Stefano Tieri (eds.),"*Leggi parole di un tempo scomparso*"*. Juan Rodolfo Wilcock*, número especial da revista *Nuova Corrente,* 169, 2022; Manuel Ignacio Moyano Palacio, *Disco Wilcock*, Buenos Aires, Tren en movimiento, 2023; Diego Carballar (ed.), número especial da revista *Letterature d´America* dedicado a J. R. Wilcock, n. 198, Roma, 2024.

pontual e específico, que é o problema da língua, substancial nas intervenções de Wilcock, assim como nos poemas de "*La parola morte*".

Quando em 1968 Wilcock publica na editora Einaudi esse livro de poesia, em que — muito antes dos seminários de 1979-1980 sobre "A linguagem e a morte" de Agamben, ligado ao argentino em seu período italiano[10] — se elabora uma reflexão sobre o lugar da linguagem e da palavra em relação ao que é vivo, estava ocorrendo de maneira paralela um debate que, para nós, é especialmente importante na medida em que supõe uma reflexão potente sobre o arquivo, sobre sua condição teórica e sobre suas possibilidades.

É um debate que envolve uma comunidade de escrita, para a qual foi sugerido o nome de *Alì Babà* (Barenghi; Belpoliti, 1998), fortemente ligada às políticas editoriais da Einaudi, mas à margem dela. Participam dessa comunidade, em princípio, Italo Calvino — que estava então em Paris e que, como editor da casa de Turim, soube apreciar as capacidades de Wilcock como tradutor, mas também como interventor político-cultural —, os jovens Gianni Celati (que naquele ano, 1968, decide se mudar para a Inglaterra) e Carlo Ginzburg, além do filósofo Enzo Melandri, que precisamente em 1968 — o ano de *"La parola morte"* — publica um livro que voltamos a explorar com insistência nos últimos anos para pensar a questão do arquivo e da arqueologia: *A linha e o círculo*.

Em *Arqueologia de uma arqueologia*, a introdução à reedição pela Quodlibet do livro de Melandri, Giorgio Agamben reconstrói em parte esse projeto abortado, do qual restam, no entanto, alguns fragmentos de arquivo e alguns artigos substanciais, entre eles o famoso *Spie. Radici*

---

[10] Em "*Autorretrato en el estudio*" (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019) Agamben lembra que Wilcock foi quem o apresentou a Elsa Morante e ao seu grupo em Roma. Além disso, como testemunha Bioy (*Wilcock*, ed. de Daniel Martino, Buenos Aires, Emecé, 2021), durante uma viagem à Itália Wilcock lhe apresentou a ele e à sua esposa, Silvina Ocampo, o casal formado à época por Agamben e Ginevra Bompiani.

di un paradigma indiziario, de Ginzburg, publicado pela primeira vez em 1975 no volume "*Crisi della ragione*", compilado por Aldo Gargani.

Em todo caso, voltando ao fantasmagórico projeto arquivístico de 68, trata-se, diz Agamben (2014), de pensar a *arkhè*, o objeto arqueológico, não como um dado estável em uma cronologia, mas como uma força que opera na história (daí, esse caráter operante que associamos ao arquivo Wilcock); não é um dado nem uma substância, mas um campo bipolar de correntes: diríamos, de tensões. Não é um objeto que se encontra rigorosamente no passado, em uma suposta origem que deve ser restituída plenamente em um trabalho de regressão reapropriadora, mas uma alteração do tempo que afeta fundamentalmente aquilo que entendemos como presente: que, se se quiser, o torna raro, como na lógica desse tempo verbal que a gramática do italiano nomeia com um paradoxo: o "futuro anterior".

Celati, nos anos em que se projetou *Alì Babà*, era um leitor atento e precoce de Deleuze e de Foucault, mas também de Benjamin (com quem Wilcock, talvez por suas tensões argentinas com Murena, por certo, não é nada amável nas páginas do segundo e último número (1963) da efêmera revista *Intelligenza*, que dirige ele mesmo). Em "O bazar arqueológico", um artigo publicado em 1975 no volume *"Finzioni occidentali"* (Einaudi) – porém amadurecido nas discussões de 68, ele afirma que o projeto arquivístico se cruza com um fantasma, com um não pensado que retorna: o resto impensado, a ruína: uma arquivística como ruinologia[11].

Por outro lado, Celati compartilhava com Wilcock o interesse pela literatura anglo-americana, essa literatura cuja "superioridade" Deleuze (2007) não se cansa de exaltar, e por autores como Joyce ou Flann O'Brien, que ambos traduzem. De fato, Celati traduz parte do "*Finnegans Wake*" para a revista *Il Caffè*, ou seja, traduz uma obra

---

[11] Ver: Raúl Antelo, *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Villa María, Eduvim, 2015, e Daniel Link, "*El archivo te buscará para matarte*", em *Romanica Olomucensiana,* vol, 34, n. 1, 2022.

— sabe-se: a mais complexa do autor irlandês — que Wilcock também havia traduzido em parte para uma edição das obras de Joyce de 1961 e em uma revista na qual o argentino colaborava de maneira assídua.

De maneira não desligada desse amor pela literatura em inglês, ambos compartilham (em seus contos e ensaios) o interesse pelo pequeno e pelo serial, pela relíquia e pelo colecionismo. Não é casual, talvez, que em um dos restos, que em uma das ruínas que permanecem do projeto da revista, Celati faça uma lista de ações futuras que inclui, além de categorias mais ou menos tradicionais como "Novos romances e contos italianos em episódios ou não", alguns mais estranhos como "resumos feitos por escritores italianos de romances, filmes ou quadrinhos", e outros definitivamente disruptivos como as "gravações de contos orais (loucos, visionários, por exemplo, aquele porteiro milanês que viu marcianos, desgraçados de todo tipo, cidadãos normais e trabalhadores)..." ou o projeto de um Arquivo da piada italiana ou de uma Oniroteca, "coleção contínua de sonhos"[12]: programas que se cruzam com o arquivo (como projeto de escrita) de Wilcock, do qual é muito difícil que Celati não tivesse informações e a quem Calvino, que se mostrará contrário às propostas de seu jovem amigo, como dissemos, apreciava[13].

---

[12] Gianni Celati, documento sem título, datado em 31 de outubro de 1970, em Mario Barenghi y Marco Belpoliti (eds.), p. 133.

[13] Há uma carta de Wilcock dirigida a Calvino (14 de junho de 1962), como resposta ao seu convite para colaborar como leitor e tradutor de Einaudi: "antes preciso aprender a usar, além de tudo, as preposições italianas, e ainda antes as consoantes duplicadas. Apenas assim poderei exigir que as secretárias da editora Einaudi me chamem de Wilcock em vez de Wilcockk" (cit. em Juan Felipe Varela García, "Wilcock: en una lengua de la extrañeza", em *Revista de la Universidad de Antioquia,* n. 339, 2020, cit., p. 42). Num artigo de 1983, Calvino elogia a revista *Tempo presente,* que considera a melhor das publicações na área liberal, "specie per merito di Nicola Chiaramonte e specie nel periodo in cui la facevano Zolla e Wilcock", "Letteratura e potere (su un saggio di Alberto Asor Rosa)", em *Saggi*, T. II, ed. de M. Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, p. 1837,

Em 1976, apenas um ano depois do "Bazar arqueológico" de Gianni Celati, é publicado na Adelphi um dos livros menos apreciados de Wilcock (de fato, não foi nem mesmo traduzido para o castelhano): *Frau Teleprocu*, assinado junto com o improvável Francesco Fantasia, um texto que é pura disseminação, que é pura ruína: um exercício de detrito e de dispersão. Eu me detenho em um dos "restos" desse livro:

> Constatou-se que, nos plágios mais bem-sucedidos, os idiotismos mais ostensivos nunca são aqueles do modelo plagiado, mas permanecem semelhantes, em grande medida, aos idiotismos próprios do plagiário. Aqueles menos ostensivos, no entanto, por exemplo, os pequenos movimentos invisíveis ao olho da extremidade de um pé, são os mais capazes de permitir a identificação. Se todos os idiotismos concordam, existe identidade; se na maior parte os idiotismos concordam, e apenas alguns deles diferem, existe identidade, embora não sempre; se existem idiotismos concordantes e idiotismos diferentes, é necessário pesar o valor de uns e de outros[14].

É evidente o "parecido de família", para usar uma expressão do filósofo mais amado por Wilcock, entre esse fragmento extraído das ruínas de *Frau Teleprocu* e o método de Morelli, importante em *Spie*, o texto de Ginzburg que – como dissemos – se integra na série dos restos do projeto arqueológico de 68.

---

[14] Juan Rodolfo Wilcock y Francesco Fantasia, *Frau Teleprocu*, Milán, Adelphi, 1976, p. 76. No original, em italiano: "*Si è constatato che nei plagi più riusciti gli idiotismi maggiormente appariscenti non sono mai quelli del modello plagiato, ma rimangono simili in larga misura agli idiotismi propri del plagiario. Quelli meno appariscenti, tuttavia, per esempio i piccoli movimenti invisibili all'occhio dell'estremità di un piede, sono i più atti a consentiré l'identificazione. Se tutti gli idiotismi concordano, esiste identità; se nella maggior parte gli idiotismi concordano, e soltanto alcuni di essi differiscono, esiste identità, benché non sempre; se esistono idiotismi concordanti e idiotismi differenti, bisogna soppesare il valore degli uni e degli altri*".

Trata-se, então, de pensar um Arquivo em que a escrita arquivística se torna matéria em práticas (a poética, a editorial, a crítica, a do tradutor), em gêneros (o poema, o conto, o romance, o teatro, a resenha, a coluna de opinião, o "feito inquietante") que se tocam e se imbricam, que se cruzam e se alimentam, e que, em grande parte, são hoje, dificilmente acessíveis.

Há uma lógica, há uma poética, há uma ética arquivísticas. Sua lógica é a da dispersão; sua poética, a do resto, a do detrito, a das relíquias; sua ética, a de outro que se resiste sempre a se reduzir completamente ao uno e ao próprio. Se isso acontecer, já não há arquivo: há, em todo caso, um museu, há, em todo caso, uma biblioteca ou, fatalmente, há um cemitério ou um enterratório.

O arquivo é, para nós, aquilo que permanece em um plano de imanência, que nunca pode ser completamente dito: uma matéria que nunca se dobra totalmente aos nossos fins e que raramente se adapta docilmente às nossas ferramentas. Mesmo sendo um feito de gestos, falas e signos, o arquivo sempre permanece, em algum ponto, mudo: obstinadamente silencioso. Convoca o cruzamento não totalmente calculado: convoca aquilo que hiberna, que está em estado de suspensão, entre os signos, no enrarecimento dos materiais, dos espaços e dos tempos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Archeologia di una arqueologia. In: MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull´analogia*, Macerata, Quodlibet, 2014.

BARENGHI, Mario; BELPOLITI, Marco. (Eds.). *Alì Babà*. Progetto di una rivista (1968-1972), número especial da revista Riga, n. 14, 1998.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Clarie. *Diálogos*. (Trad: J. Vázquez, Valencia), Pre-Textos, 2007.

GINZBURG, Carlo. *El queso, los gusanos y la revolución de la microhistoria*. (entrevista com Mariano Schuster), em Nueva sociedad, março de 2024. Disponível em: **https://nuso.org/articulo/el-queso-los-gusanos-y-la-revolucion-de-la-microhistoria-ginzburg/**.

Sobre os autores e as autoras

DAVI PESSOA

Professor do Instituto de Letras (UERJ), do Programa de Pós-Graduação em Letras (UERJ) e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UniRio). É pró-cientista da UERJ/FAPERJ, com pesquisa sobre o vasto universo artístico de Pier Paolo Pasolini. É coordenador do projeto de extensão do Laboratório de Publicações Lima Barreto (SELB/UERJ) e autor de *Terceira Margem: Testemunha, Tradução* (2008), *Dante: poeta de toda a vida*, com Maria Pace Chiavari (2015), *Pasolini: retratações* (2019), com Manoel Ricardo de Lima e *Anacronismos: ensaios de arte, literatura e filosofia de exceção* (2025). Atua também como tradutor, tendo já traduzido livros de Giorgio Agamben, Pier Paolo Pasolini, Donatella Di Cesare, Roberto Esposito, Furio Jesi, Elsa Morante, entre outros.

DIEGO BENTIVEGNA

Pesquisador independente do CONICET. Bacharel e Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires. Pós-graduado em Linguística, Filosofia da Linguagem e Literatura pela Universidade Ca' Foscari de Veneza e pela Escola Normal Superior de Pisa. Membro da Cátedra Livre de Estudos Filológicos Latino-Americanos "Pedro Henríquez Ureña" da Universidade de Buenos Aires. É professor de graduação e pós-graduação nas Universidades Nacionais de Buenos Aires e Tres de Febrero. Coordenador do *Archivo Wilcock Ordenado y Centralizado* (AWOC).

Membro do projeto Trans.arch, financiado pela União Europeia. Autor de *Paisaje oblicuo* (2006), estudo que recebeu o prêmio municipal de ensaio da cidade de Buenos Aires, *El poder de la letra* (La Plata, UNIPE, 2011) y *La eficacia literaria* (Buenos Aires, Eudeba, 2019). Organizou edições de obras de Rubén Darío, Antonio Gramsci, Pier Paolo Pasolini e Benvenuto Terracini. Obteve o reconhecimento da *Modern Language Association* (EE. UU.) pela edição dos escritos autobiográficos de Rubén Darío publicada pela Eduntref. Também é poeta.

ELEONORA FRENKEL BARRETTO

Doutora em Literatura pelo PPGLit/UFSC. Professora no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidades e Outras Linguagens (NELOOL – **nelool.ufsc.br**) e coordenadora do Experimentextos: Laboratório de Tradução e Performance (@experimentextos.ufsc).

E-MAIL: **eleonora.frenkel@ufsc.br**

LUCIANA PERSICE NOGUEIRA-PRETTI

Professora Associada do Setor de Francês do ILE e do PPG (linha de pesquisa: Literatura: teoria, história e crítica). Desde seu ensaio de pós-doutorado (*Tradução, leitura e a pátina do tempo. Proust e uma visão de Ruskin*, 2011) enfoca hibridismos no texto literário em sua relação com a história, a sociedade e as outras artes, apoiando-se em documentos primários. Os últimos textos publicados são: *Venise et ses télescopages magiques. La 'Venise intérieure' de Proust*. Dix-Neuf, v. 27, p. 1-16, 2023; *O rastaquera, visão estorvada do brasileiro na Paris Belle Époque*. Caligrama, v. 28, p. 236-260, 2023; *La réception de l'oeuvre proustienne au Brésil (1919-2022): un panorama et quelques précisions*. In: HOUPPERMANS, Sjef *et al.* (Org.). *Marcel Proust Aujourd'hui. La réception de Proust à l'étranger*. Leiden, Boston:

Brill, 2024, v. 18, p. 28-42. Atualmente, organiza e publica a coleção Literaturas Francófonas: debates interdisciplinares e comparatistas, pela Dialogarts, desde 2017. Coordena e coorganiza anualmente, desde 2015, o Seminário de Literaturas Francófonas (SELIFRAN) da UERJ.

CV LATTES: **http://lattes.cnpq.br/4872144129854964**

PRODUÇÃO ACADÊMICA: **https://uerj.academia.edu/LucianaPersiceNogueiraPretti**

PHELIPE DE LIMA CERDEIRA

Professor Adjunto de Literaturas Hispânicas no Instituto de Letras da UERJ. Doutor em Letras – Estudos Literários pela UFPR, com temporada sanduíche na *Universidad Nacional de Córdoba* (Argentina). Pós-doutorado em Literatura Comparada pela UNIOESTE. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Literatura Argentina Contemporânea (LITARC) e pesquisador em outros grupos no Brasil e na Argentina, focando-se nas áreas de ficção histórica, literaturas latino-americanas e ensino de literatura. Tese de doutorado vencedora da menção honrosa do Prêmio Abralic Dirce Côrtes Riedel 2019 e dissertação de mestrado laureada com o prêmio ANPOLL de Teses e Dissertações. Bolsista Prociência e Prodocência UERJ. Coordenador do Curso de Graduação em Português-Espanhol da UERJ.

ORCID: **https://orcid.org/0000-0002-9097-8250**

CURRÍCULO LATTES: **http://lattes.cnpq.br/5328133725563043**

RAUL ANTELO

Professor titular aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), além de pesquisador do CNPq, Guggenheim Fellow e professor visitante em várias universidades estrangeiras (Duke, Yale, Texas at Austin, Maryland e Leiden). Presidiu à Associação Brasileira de Literatura

Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutoramento honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo, na Argentina. É autor de vários livros, dentre eles, *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos; Archifilologías latinoamericanas*; *Visão e potência-do-não; A máquina afilológica*; *En muerte: miniaturas urbanas*; *Azulejos*: *lo transvisual y la arqueología de lo moderno; La vida se complica cuando se hallan escombros a cada passo* e *Inventário de sonhos usados. Goya plagia Didi-Huberman*. Foi editor de Mário de Andrade, Jorge Amado e João do Rio, preparou, em colaboração, *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia. Um século de Pauliceia Desvairada*. Aguardam publicação, entre outros, *Heideggerianos* e *Modernismo múltiplo.*

WAGNER MONTEIRO

Professor de língua espanhola, literatura hispânica e tradução na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-doutor em Literatura espanhola e tradução pela Universidade de São Paulo (USP), concluiu seu doutorado em Letras na UFPR. Foi professor visitante na *Universidad Complutense de Madrid* e é autor de diversas traduções de textos do século XVII e do XIX, com destaque para a edição comentada de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega (Editora UFPR, 2022) e de *Aventuras, inventos e mistificações de Silvestre Paradox* (Editora 7Letras, 2023), *Dona Perfecta* (Editora 7Letras, 2024). Entre suas obras teóricas, destaca-se a publicação de *Introducción a la teoría poética del Siglo de Oro español* (Editora Appris, 2019).

CURRÍCULO LATTES: **http://lattes.cnpq.br/0266330556981510**

1ª edição	dezembro 2024
impressão	jmv
papel miolo	pólen bold 90g/m²
papel capa	cartão triplex 300g/m²
tipografia	URW garamond

de transfiguração dos materiais simbólicos não só acumulados pelo tempo, mas também esquecidos pela temporalidade cronológica. Voltar nossa atenção aos arquivos nos permite traçar novas dinâmicas históricas e críticas ainda não escritas e lidas em nosso tempo, ou seja, a potencialidade dos arquivos está em sua *traduzibilidade*. Os ensaios de *A traduzibilidade dos arquivos neolatinos,* escritos por Eleonora Frenkel, Raul Antelo, Wagner Monteiro, Phelipe Cerdeira, Luciana Persice, Diego Bentivegna e por mim, são movidos pelo desejo de montar outras políticas do tempo, outros laços simbólicos e culturais, reconfigurando, coletivamente, novos espaços e tempos de leitura de arquivos literários neolatinos, que podem apontar *novidades* não a partir da lógica de uma cadeia temporal linear – o novo como mera sucessão do antigo –, mas, sobretudo, como um modo de leitura *a contrapelo*, quando o gesto crítico reabre textos já esquecidos por meio do estudo e de proposições políticas anacrônicas, para que possamos ler, de forma diferida, nosso presente.

DAVI PESSOA CARNEIRO

A traduzibilidade dos arquivos não se esquiva da dimensão do real, cujas redes sintáticas e metonímicas são extremamente complexas. Nosso desejo arquivístico, portanto, traz uma singularidade: confrontar e desativar as máquinas produtoras de catástrofes para que as coisas não continuem como estão.
A traduzibilidade dos arquivos neolatinos nos coloca uma exigência: nossa participação temporal na temporalidade do evento. Participar do evento significa, entre outras coisas, colocar a mão no fogo, pois o desejo de arquivo é ardente.

Programa de Pós-Graduação em Letras - UERJ
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO UERJ
CAPES

ISBN 978-65-6128-088-4