

Materialidades e Imaginários Contemporâneos do Arquivo¹

Mariana Di Ció²

Tradução por Guilherme Vasconcelos e Katerina Basques Kaspar

Resumen

La manifestación por momentos casi ostentosa del archivo o de elementos que, de una u otra manera, lo representa parece un rasgo distintivo de nuestra época, que se añade a un uso pletórico y muchas veces desplazado de este término. Pero ¿cuáles son las implicancias simbólicas de postular algo como “archivo”, y de privilegiar la materialidad por sobre la textualidad? A partir de estas preguntas intentaré pensar algunas cuestiones relacionadas con los imaginarios y la materialidad del archivo tal como solemos entenderlo hoy en día: un archivo expandido y de contornos cada vez más difusos, ambiguamente oscilante entre su materialidad física y la presencia proyectiva o imaginaria sobre la que se asienta.

Palabras clave: Archivo expandido; Materialidad; Proceso de creación. Manuscritos; Literatura expuesta.

1 Este texto foi apresentado como conferência durante o “16º Congresso Internacional da APCG: Arquivo expandido. Conexões e processos de criação”, na Mesa “Arquivos e contemporaneidade”. A autora generosamente autorizou sua publicação, após alguns ajustes realizados por ela.

2 Doutora em Estudos Hispânicos e Hispano-americanos pela Universidade Paris 8, é professora de Literatura Latino-americana na Universidade Sorbonne Nouvelle. Em 2014, publicou *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik* (Paris: Presses Universitaires de Vincennes) e, em 2018, editou a correspondência em francês entre Pizarnik e André Pieyre de Mandiargues (Paris: Ypsilon). Em colaboração com Daniel Balderston, editou uma conferência inédita de Jorge Luis Borges sobre Gustave Flaubert (Pittsburgh: Borges Center, 2019), assim como fez parte da equipe que trabalhou com os documentos de trabalho de Juan José Saer e estudou os manuscritos de *El Paraíso Es Vazio*, de Raúl Zurita, para a Coleção Archivos.

Resumo

A manifestação por momentos quase ostensiva do arquivo ou de elementos que, de uma ou outra maneira, o representa parece um traço distintivo de nossa época, que se soma a um uso pletórico e muitas vezes deslocado deste termo. Mas quais são as implicações simbólicas de postular algo como “arquivo”, e de privilegiar a materialidade sobre a textualidade? A partir destas perguntas refletirei sobre algumas questões relacionadas com os imaginários e a materialidade do arquivo tal como costumamos entendê-lo hoje em dia: um arquivo expandido e de contornos cada vez mais difusos, ambigualmente oscilante entre sua materialidade física e a presença projetiva ou imaginária sobre a que se acomoda.

Palavras-chave: Arquivo expandido; Materialidade; Processos de criação; Manuscritos; Literatura exposta.

Abstract

The at times almost ostentatious manifestation of the archive—or of elements that, in one way or another, represent it—seems to be a distinctive feature of our time, adding to the excessive and often displaced use of the term itself. But what are the symbolic implications of designating something as an “archive,” and of privileging materiality over textuality? Starting from these questions, I will reflect on some issues related to the imaginaries and materiality of the archive as we tend to understand it today: an expanded archive with increasingly diffuse boundaries, ambiguously oscillating between its physical materiality and the projective or imaginary presence upon which it is grounded.

Keywords: Expanded archive; Materiality; Creation process; Manuscripts; Exposed literature.

Alguns anos atrás, caminhando pela rua Lucien Sampaix, no décimo distrito de Paris, observei, na vitrine de uma floricultura, um daqueles enormes frascos com ecossistemas em miniatura, com uma etiqueta dizendo “Não está à venda. Arquivos”.



Figura: A fotografia foi tirada por mim (Mariana Di Ció) em Paris, em fevereiro de 2019.

Tirei uma foto, pois o cartaz me impactou. Ao mesmo tempo, fui vítima desse “impulso de arquivo” estudado por Hal Foster (embora talvez seja mais adequado falar de pulsão ou compulsão de arquivo): eu também queria registrar essa aparição anômala. Primeiro, pensei que o uso do termo “arquivo” funcionava, para esses vendedores de terrários e documentaristas em potencial, como testemunho de algo – ainda que não fosse claro o motivo ou a finalidade de se querer “arquivar” um *vivarium*. Logo, tornou-se evidente a enorme contradição do gesto: tratando-se, justamente, de organismos vivos, esse “arquivo” continuaria mudando indefinidamente, não servindo, portanto, para “preservar”

ou “museificar” nada, mas, no máximo, para documentar e testemunhar o passar do tempo a partir do momento em que a etiqueta foi colocada.

Até que ponto faz sentido, então, falar de “arquivo”, quando o que se preserva está destinado, inevitavelmente, a crescer e se transformar? Claro, todo arquivo é instável, fatalmente incompleto e suscetível de crescer ao longo do tempo; mas, neste caso, a diferença é que o termo “arquivo” não se aplica simplesmente a um conjunto de documentos ou objetos aos quais se vão adicionando outros, mas a verdadeiros ecossistemas, ou seja, microambientes cujo conteúdo está, por definição, em constante modificação. Nesse processo, de certo modo, as etapas ou estágios anteriores acabam sendo incluídos ou subsumidos. Qual seria, aqui – para retomar mais uma vez Foster – o caráter “arquitetônico” (literalmente *construtivo*)³ desse arquivo vegetal que vai se metamorfoseando e, em certa medida, se autofagocitando?

Mais além da adequação ou não da palavra com a coisa, a pergunta que me interessa é: o que está por trás da necessidade de empregar o termo “arquivo” para designar essa política particular de conservação? E o que essa generalização e banalização do termo, agora aplicável até a objetos do cotidiano sem valor artístico ou patrimonial evidente, revela sobre nossa época? Em outras palavras: quais são as implicações simbólicas de postular algo como “arquivo”?

A partir dessas questões, gostaria de tentar pensar algumas questões relacionadas aos imaginários e à materialidade do arquivo, tal como o entendemos hoje: um arquivo expandido, de contornos cada vez mais difusos, oscilando ambigualmente entre sua materialidade física e a presença projetiva ou imaginária sobre a qual se assenta.

1. O fervor do arquivo

Como aponta Arlette Farge em seu magnífico ensaio *O sabor do arquivo* (1989)⁴, o arquivo é *difícil* em sua materialidade: é desmesurado, invasivo e, por isso, muitas vezes indecifrável (além de que, em certas ocasiões, a caligrafia minúscula de alguns escritores é literalmente ilegível). Pressupõe horas e horas de consulta solitária até que se comece a entender como funciona o sistema, até poder ir além do prazer sensorial e intelectual que, inevitavelmente, e apesar de todos os cuidados metodológicos, o encontro com o arquivo proporciona. São horas e horas de consulta até encontrar, nos arquivos, alguma chave de leitura ou hipótese que permita aprofundar, reavaliar ou reajustar o sentido da obra.

Como contraponto dos textos publicados ou “visíveis”, a exploração dos arquivos de artistas e escritores fundamenta-se epistemologicamente no paradigma indiciário proposto por Carlo Ginzburg, já que envolve a valorização daquilo que

3 Cf. «Entretien avec Hal Foster», par Gabriel Ferreira Zacarias, en collaboration avec Nicolas Heimendinger, in *Marges. Revue d'art contemporain*, 25. Archives, 2007, p. 141.

4 FARGE, Arlette *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 10 ss. Ver também CAIMARI, Lila, *La vida en el archivo: Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.

foi elidido (tachado, apagado, descartado), mas também daquilo que “resistiu”: marginalia; notas de regência (indicações de encenação ou de paginação); desenhos; setas e qualquer outro detrito textual que sobreviveu à correção para reencontrar, com o tempo, um novo lugar no texto. O trabalho preparatório não desaparece; pelo contrário, ele é reabsorvido no texto final, de modo que as supressões e as exclusões (de palavras, frases, parágrafos inteiros), que disputam o espaço na página, revelam – de forma material e gráfica – amputações textuais e uma forma de se tornarem visíveis na página, que são sintomáticas da luta interior que todo escritor empreende, mas também do tempo passado lidando com o texto.

Por isso podemos afirmar que, em certa medida, os arquivos constituem a memória interna da obra; e que o ato de exhibir o “bastidor” (que inclui fragmentos da vida cotidiana do escritor: papéis timbrados, anotações em agendas, folhas manchadas de café, um número de telefone, um endereço ou um encontro, tudo anotado aqui e ali...) é uma estratégia que se relaciona, em maior ou menor grau, com a ampliação do campo literário próprio da nossa época. Implica, como postulam Olivia Rosenthal e Lionel Ruffel ao definir a *literatura exposta*: “a entrada do fato literário em um regime de visibilidade e experiência”⁵.

Nesta era de *selfies*, *backups* e câmeras de vigilância; em que, graças aos avanços tecnológicos, tudo é passível de ser registrado e conservado, acessar o arquivo dos escritores parece quase um direito adquirido, para não dizer uma necessidade. Seguramente porque responde a práticas não apenas da nossa disciplina, mas também sociais, e porque o ato de documentar e registrar parece estar estreitamente ligado à aceleração da percepção do tempo, estudada, entre outros, por Hartmut Rosa⁶. A própria consciência que temos de nossa incapacidade ou impossibilidade de apreender e processar tudo no momento faz com que esse “fervor pelo arquivo” (expressão de Okwui Enwezor⁷) tenha se acentuado vertiginosamente nos últimos anos, expandindo não só o campo da arte contemporânea, mas também, e é isso que me interessa aqui, o campo dos estudos literários.

Há, no gesto de *arquivar*, algo que nos tranquiliza (“está lá”, “não se perdeu”, “poderei voltar a isso mais tarde”) e que se relaciona justamente com a maneira ultra contemporânea de perceber o tempo: uma vertiginosa aceleração que conduz, no fundo, a um presente perpétuo, um *hic et nunc* desmedido que, em certa medida, transforma todo o passado em arquivo, relegando-o à condição de algo que já foi. E se o ato de documentar e conservar não deixa de estar ligado a um certo tropismo melancólico (conservamos tudo o que não conseguimos

5 ROSENTHAL, Olivia ; RUFFEL, Lionel : « Introduction », *Littérature 2018/4 N° 192*, p. 5.

6 ROSA, Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Decouverte, 2016.

7 Assim se chamava a exposição organizada em 2008 por Okwi Enwzor, que fora diretor da Documenta 11 (2002) em Kassel: *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Citado por Andrea Giunta em *Objetos mutantes. Sobre arte contemporâneo*, Buenos Aires, Palinodia, 2010, p.47.

digerir ou processar no presente), o excesso de documentação possibilitado pelas técnicas de reprodução e conservação digital nos confronta, também, com nossa própria incapacidade, material e temporal, de apreender toda essa massa arquivada.

Este gesto engloba, a meu ver, uma paradoxal contradição adicional: arquivamos para preservar, claro; mas também, em certa medida, para nos desvencilharmos, *de imediato*, desse passado que nos incomoda e com o qual muitas vezes não sabemos o que fazer. Isso vale tanto para os arquivos institucionais, para nossos humildes arquivos pessoais, e também para aqueles que surgem entremeados, com mais ou menos sutileza, na própria obra.

2. A exibição do arquivo

“Exibir não é apenas mostrar, é mostrar de tal forma que aquilo que se exhibe se torne mais visível, seja reconhecido”⁸, apontava Sylvia Molloy em *Poses de fim de século*, referindo-se ao (décimonônico) modo *fin de siècle* de expor os corpos e entendê-los como “declarações culturais”⁹. Ao destacar, um século mais tarde, os bastidores ou o “ateliê” da escrita (ou seja, a produção) e incorporar o próprio processo à noção de obra, a crítica genética se apresenta como uma alternativa a toda interpretação “biografista” ou “intencionalista” e, fundamentalmente, como o oposto da estética da recepção. Contudo, como veremos, o risco de “fetichizar” o manuscrito – e, portanto, de idealizar a própria prática da escrita ou de superinterpretar o que é encontrado a partir das circunstâncias biográficas de cada escritor – está sempre latente.

Já a partir de meados do século XIX, a possibilidade de reprodução fac-símile¹⁰ começou a despertar nos leitores um interesse crescente pelos manuscritos autógrafos dos escritores. É a necessidade de dar conta da “expressão do pensamento” que leva Paul Valéry¹¹ a imaginar uma exposição que valorize o lugar onde se encontram o olhar e a mão do escritor; o lugar onde se inscreve, linha a linha, o duelo entre o espírito e a linguagem. E é no contexto da Exposição Universal de 1937 que são exibidos pela primeira vez, como se fossem obras plásticas ou visuais, alguns manuscritos e papéis preparatórios de escritores contemporâneos (os famosos “rascunhos”).

Além de inovador, o gesto implica uma revalorização implícita do ateliê ou da “cena” da escrita e, por conseguinte, do próprio processo que a conduz. Na prática, essa divisão implica também uma valorização simbólica do autor cujos

8 Cf. MOLLOY, S., *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, 2012, p. 43 (“Dar a ver el cuerpo en público”).

9 *Ibid.*, p. 43.

10 PUCCI Emilio, MÉADEL Cécile. “La transmission par fac-similé : Invention et premières applications”; in *Réseaux*, volume 12, n°63, 1994. *Télévision et débat social*, pp. 125-139; doi : <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2439>

11 VALÉRY, Paul, “Présentation du ‘Musée de la littérature’”, *Œuvres*, t. II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, (1960), 1993, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1145-1149.

manuscritos são expostos, assim como uma transformação radical na relação que os escritores têm com seus próprios escritos.

Mas além da vertiginosa criação de espaços institucionais para abrigar arquivos de escritores – notoriamente acelerada desde o início do novo século –, além também do apagamento permanente dos contornos do livro, impulsionado pela presença, em nossas vidas cotidianas, da internet, de dispositivos de leitura digital e das inúmeras telas nas quais hoje lemos textos mais do que livros, parece-me que é preciso entender a centralidade cada vez maior dos arquivos como parte de uma abertura para um “fora do livro” e, até mesmo, para um “fora” do próprio gesto da escrita, conforme englobado por David Ruffel no conceito de *literatura contextual*¹²: “uma literatura que se faz, portanto, ‘em contexto’, e não apenas na comunicação *in absentia* da escrita, do gabinete de trabalho ou da leitura silenciosa e solitária dos textos.” É precisamente esse contexto que torna cada vez mais frequente encontrar, em museus, bibliotecas e outras instituições culturais, exposições dedicadas a escritores e seus manuscritos (Roland Barthes, Jean Cocteau e Samuel Beckett, para citar apenas alguns exemplos recentes)¹³.

E, no entanto, exibir o arquivo não o torna mais legível. Pelo contrário, e por mais paradoxal que possa parecer, a exibição às vezes contribui para fomentar sua ininteligibilidade, como se o fato de privilegiar o aspecto visual fosse suficiente, ou até mesmo substituísse a análise e interpretação, de forma que o arquivo funcionaria como uma espécie de *fuite en avant*: uma fuga para frente que pode ser reconfortante em relação ao passado, mas que por vezes também nos deixa em um ponto cego frente ao presente.

As artes visuais evidenciam de maneira extremamente plástica a antinomia que parece existir entre o ato de exibir os arquivos e a questão de sua inteligibilidade. Seja pela presença de caixas de arquivos, pela recriação de gabinetes de leitura ou pela exibição de elementos que remetem ao mundo mais íntimo do ateliê do escritor ou artista, as instalações de Christian Boltanski ou Anselm Kiefer (na América Latina, penso em Mirtha Dermisache, Fabián Kacero, Voluspa Jarpa ou Luis Camnitzer, para citar alguns poucos) expõem aquilo que habitualmente permanece inacessível ao público e traduzem, em termos visuais, o problema da acessibilidade e legibilidade dos arquivos. E é a própria natureza visual de suas obras que permite, também, tornar explícita uma constatação paradoxal: a menos

12 RUFFEL, David, « Une littérature contextuelle », in « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, 2010/4, n° 60, 61-73. « Une littérature qui se fait donc « en contexte » et non dans la seule communication *in absentia* de l'écriture, du cabinet de travail ou de la lecture muette et solitaire des textes ». A tradução é nossa.

13 “Roland Barthes”, exposição “Hors les murs” organizada pelo Centro Georges Pompidou em colaboração com o Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) , Caen, Musée de Beaux-Arts de Caen, 20 dez. 2003-22 fev. 2004; “Jean Cocteau : enfant terrible”, exposição “Hors les murs” organizada pelo Centro Georges Pompidou e o Musée de Beaux-Arts de Montréal, Montréal, 6 maio – 29 ago. 2004; “Samuel Beckett”, exposição no Centro Georges Pompidou/Musée national d'art moderne (França), Paris, 14 mar. – 17 jun. 2007.

que se opte, como fez Didi-Huberman ao montar a mostra *Atlas*¹⁴, por uma apresentação sinóptica dos pontos de cruzamento ou diálogo – em uma reconfiguração que de todos os modos é precária, descontínua e, em certa medida, aleatória, e que, por outro lado, não exclui nem impede novas reorganizações que coloquem em evidência outros estágios ou aspectos da obra. Ao fixar um estado, anulam-se, forçosamente, os demais estágios, e a mobilidade e a instabilidade que são indissociáveis da noção de arquivo acabam sendo, portanto, inevitavelmente eclipsadas ou, ao menos, momentaneamente anuladas.

*

A pergunta seria, então, por que recorremos hoje, repetidamente, ao arquivo? O que buscamos ao expor os arquivos de escritores, ao privilegiar a materialidade em detrimento da textualidade? Responder a essas perguntas implica distinguir entre o que é um “manuscrito de autor” ou “manuscrito ornamental” (que, por essa razão, se aproxima mais da obra visual ou plástica, sendo este geralmente o exposto) e um “manuscrito de trabalho”, que é o que, em geral, verdadeiramente “serve” ao pesquisador. Influenciados, certamente, pela beleza regular das páginas impressas em tipos de letra aos quais estamos tão acostumados, tendemos, às vezes, a considerar a escrita autografa como menos “perfeita” que a impressa, e é ao tentar reproduzir essa estética do impresso que os autores assinam e oferecem as “cópias finais” de seus textos, que pouco ou nada diferem da versão impressa, mas que, ao contrário do livro, apresentariam um valor especial por terem sido tocadas pela mão de um escritor consagrado. Esses “manuscritos da obra” ou “manuscritos definitivos” são valorizados por colecionadores por se aproximarem mais do texto impresso – trata-se, também, de uma herança da filologia, que postula ou supõe uma certa ideia do que é a “obra”, que pareceria não apenas construir-se de maneira linear, mas também segundo uma lógica “progressiva”, onde cada etapa superaria a anterior. Nesta perspectiva, o rascunho ou manuscrito de trabalho é apenas um detrito, um resíduo de que podemos nos desfazer ao passar para a etapa seguinte; e é essa a razão pela qual muitos autores não conservam seus manuscritos uma vez que o texto é impresso.

Ao contrário, o manuscrito cheio de rasuras e acréscimos nos obriga a uma leitura irregular e, às vezes, até descontínua, sem mencionar as variantes que “abrem” e, de certo modo, desestabilizam a linearidade do escrito mediante a incorporação de possibilidades que ficam para sempre no limbo, em um tempo suspenso que também desafia e problematiza aquela “superstição do estilo” a que se referia Borges¹⁵. E é precisamente por *não* serem “páginas de perfeição” que esse é o tipo

14 DIDI-HUBERMAN, Georges. “*Atlas: ¿cómo llevar el mundo auestas?*”, Museo Nacional de Arte Reina Sofía (Madrid, 26 nov. 2010- 28 mar. 2011), em colaboração com Sammlung Falckenberg (Hamburgo, 30 set. – 27 nov. 2011) e ZKM / Museum für Neue Kunst (Karlsruhe) (7 mai.-7 ago. 2011).

15 BORGES, Jorge Luis, “La supersticiosa ética del lector” (1930), in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 202.

de manuscrito que verdadeiramente interessa à crítica genética, cujo objetivo é interpretar, justamente, o material *que não foi totalmente apagado* para poder reconstruir as diferentes etapas e gestos que intervêm no processo compositivo.

Porque o certo é que o manuscrito de trabalho adquire seu verdadeiro sentido apenas ao ser desdobrado e preservado em sua mobilidade, ao permitir que, como postulava Louis Hay, se materialize a “escrita viva”¹⁶. Cada página, com suas múltiplas transformações, ocupa com frequência posições de sentido distintas, no ritmo das metamorfoses que podem ter obrigado o escritor a revisitar simultaneamente diferentes seções de seu rascunho que estavam isoladas entre si. Mais uma vez, esta mudança na forma de considerar os manuscritos implica não apenas um deslocamento no foco de atenção, mas também na própria definição da obra, que se amplia para incluir também o processo de criação. A atenção se concentra no *scriptor* mais do que em uma visão romântica do autor; na *escrita* mais do que no escrito; e na *gênese* ou no processo mais do que na obra ou na estrutura da obra.

3. O arquivo expandido

Mais do que na exposição dos arquivos de escritores em espaços institucionais ou não, interessa-me concentrar-me agora em outro tipo de “arquivo expandido”, que é o que aparece na própria obra, ou seja, como parte integrante da obra publicada. A manifestação, por vezes quase ostensiva, do arquivo ou seja: a presença imponente de manuscritos ou de elementos que, de uma forma ou outra, o representam por transposição ou figuração (por exemplo, graças a representações visuais de manuscritos ou à reprodução fac-similar de documentos), mas também por meio de metáforas, metonímias, enumerações que percebo na produção artística e literária recente me parece sintomática, a meu ver, da relação problemática entre nosso ser no mundo hoje e o modo atual de perceber o tempo. Mas também – e talvez fundamentalmente – sintomática de uma tomada de consciência do caráter fragmentário e incompleto das coisas.

Como tentei destacar, a dissolução da fronteira entre um texto publicado e um texto “em processo” (que, por si só, remete à noção de arquivo) parece análoga à dissolução atual da fronteira entre espaço público e espaço íntimo ou privado, como podemos ver de forma paroxística em certas redes sociais, onde vemos as conhecidas “celebridades” engajando-se em infinitos “bastidores” ou “*making-of*” que são sempre, claro, milimetricamente calculados. (E haveria muito a dizer, de fato, sobre os relatos de autor no que diz respeito aos métodos compositivos; mas isso ficará para outra oportunidade). Neste sentido, parece-me que a exibição dos manuscritos quase como se fossem obras de arte encontra, hoje, um correlato na presença cada vez mais frequente, nos textos publicados, de diversas formas de figuração do manuscrito.

16 HAY, Louis, “L’écriture vive”, in *Les manuscrits des écrivains*, Louis Hay (dir.), Paris, CNRS-Éditions Hachette, 1993, p. 10-32.

Além da já clássica inscrição temática ou metafórica do arquivo (o manuscrito que se apresenta como “recuperado”), encontramos também inúmeros exemplos de “manuscritos” ou outros documentos que se apresentam como emanados de um suposto arquivo e que, de certa forma, seriam avatares da chamada “literatura documental”, mas também – e é o que me interessa – textos que imitam arquivos; textos que, de forma metonímica, imitam a materialidade do manuscrito, por exemplo, pela presença de escrita manuscrita coexistindo ou até mesmo substituindo a escrita tipográfica. Pode ser também pela aparição, nas páginas publicadas, de variantes e correções, de rasuras e autoinstruções (“*notes de régie*”), de textos riscados ou corrigidos, às vezes, até o limite da legibilidade.

Minha hipótese é que o deslocamento de gestos ou modos de escrita próprios da esfera do arquivo para a obra já publicada – uma espécie de metalepsia da esfera da produção para a esfera da recepção – não é apenas uma maneira de “exibir” a escrita, mas também um modo de determinar ou orientar a própria leitura. Como se a presença do arquivo implicasse necessariamente uma garantia de veracidade ou confiabilidade; como se o arquivo pudesse preencher um vazio simbólico que a obra seria incapaz de traduzir ou representar.

Essa “encenação” da escrita em ação é, no fundo, uma autoencenação, por parte dos próprios escritores, de seu trabalho e, ao mesmo tempo, uma indicação da maneira como querem ser lidos, que evidencia também a porosidade que existe hoje entre gênese, obra e recepção. Esse gesto, que poderíamos entender como uma variante da autoficção, é, naturalmente, tudo menos neutro, já que a imitação material de uma escrita “de arquivo” implica a inclusão, dentro da obra, da incerteza e do movimento próprios do arquivo, mas também a inclusão de uma chave de leitura que supõe, de certa forma, a “patrimonialização” do autor.

Entre essas pegadas ou marcas materiais que apontam para recriar uma ficção de arquivo a partir da materialidade do texto, destaco alguns traços que me parecem próprios do espaço de preparação da obra: as autoinstruções (*notes de régie*¹⁷), o apagamento e a rasura, que podem se manifestar em uma infinidade de variações e combinações e que lamentavelmente não terei tempo aqui de aprofundar. Direi, simplesmente, que, assim como um manuscrito, a página publicada, mas cheia de rasuras e acréscimos – ou mesmo a página na qual podemos ver marcas de apagamentos, ou inclusive de autoinstruções tendendo a “orquestrar” a escrita –, nos obriga a uma leitura irregular e, às vezes, até descontínua.

Assim como ocorre com as variantes, cada um desses procedimentos “abre” e, em certo sentido, desestabiliza o texto. Mas, ao contrário da visão negativa, certamente herdada dos mandatos do aprendizado escolar (inevitável não pensar em Mario Levrero em *El discurso vacío*: “Letra grande, eu grande. Letra pequena, eu pequeno. Letra bonita, eu bonito”¹⁸), a rasura não é um acidente da escrita: é a

17 Ver, por exemplo, HERSCHBERG-PIERROT, Anne, “Les notes de Proust”, in *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, número 6, 1994. *Enjeux critiques*, pp. 61-78; DOI: <https://doi.org/10.3406/item.1994.977>

18 LEVRERO, Mario. *El discurso vacío* (2007), Barcelona: Debolsillo, 2009, p. 36. A tradução é nossa.

marca de sua energia e liberdade. Nela se experimenta, como aponta Pierre-Marc de Biasi¹⁹, a potência do possível, o tempo da reflexão, a liberdade de se contradizer, o direito de mentir com toda impunidade, o prazer de brincar com o irreversível.

Entre materialidade e imaginário, o que torna o arquivo tão atraente e, paradoxalmente tão contemporâneo, é a possibilidade, real ou fantasmática, de associá-lo à memória, tanto individual quanto coletiva. Porque insiste na tensão entre recuperar, conservar e apagar; ou entre mostrar e esconder, a materialidade do arquivo evidencia o modo problemático como construímos nossa identidade e nosso futuro, mas também a ambivalente tensão que existe entre a conservação da memória e a ilegibilidade ou as diferentes formas do esquecimento. Como dizia Élide Lois, “a existência de um arquivo é a manifestação de uma constante dialética entre *efeitos de presença* e *efeitos de significação*”²⁰.

Pensar a tensão paradoxal, nos arquivos, entre visibilidade e ilegibilidade é uma condição necessária, ao que me parece, para interpretar a presença massiva e, por vezes, esmagadora dos arquivos na produção literária e artística contemporânea, na medida em que o arquivo parece funcionar hoje não apenas como arquivo ou memória interna da obra, mas fundamentalmente como dispositivo ou “catalisador” de um certo tipo de leitura. Nossa tarefa, como pesquisadores, é tentar dar um sentido a todos esses arquivos expandidos e estar conscientes, também, de que, contrariamente à pretensão de objetividade que costumamos lhes atribuir, o arquivo é tudo menos isso: transborda subjetividade e, muitas vezes, também vitalidade, repleto de impulsos e paixões cuja marca gráfica ou semântica fica impressa, de uma forma ou de outra, no papel. Todos esses exemplos do que poderíamos chamar de “ficção de arquivo” são, no fundo, diferentes maneiras de perfurar e questionar o caráter monolítico do texto, que não está acabado nem fixado, nem mesmo após sua publicação. São, talvez, também uma forma de alterar, através da evidência do dinamismo e da mobilidade da obra, a ordem ou a cronologia entre escrita e leitura; e essa alteração traduz, em última instância, uma percepção problemática de nossa temporalidade, que é questionada e interpelada de maneira permanente por meio desses usos inesperados do arquivo, que acaba desse modo sempre em constante transformação e expansão.

19 BIASI, Pierre-Marc de, “Qu’est-ce qu’une rature”, in *Ratures et Repentirs, (5ème colloque du cicada, Université de Pau, 1-3 décembre 1994)* textes réunis par Bertrand Rougé, Publications de l’Université de Pau, 1996, pp. 17-47.

20 LOIS, Élide. “La crítica genética y la salvaguarda de la inscripción de la memoria escritural latinoamericana”, in *Lo que los archivos cuentan 1*, Biblioteca Nacional del Uruguay, 2012, p. 14.

Referências Bibliográficas

- BORGES, J. L. “La supersticiosa ética del lector” (1930), in **Obras completas**, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 202-205.
- CAIMARI, L. **La vida en el archivo**: Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia, Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- BIASI, P. de. “Qu’est-ce qu’une rature”, in **Ratures et Repentirs**, (5ème colloque du cicada, Université de Pau, 1-3 décembre 1994) textes réunis par Bertrand Rougé, Publications de l’Université de Pau, 1996, pp. 17-47.
- DIDI-HUBERMAN, G. “Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestras?”, **Museo Nacional de Arte Reina Sofía** (Madrid, 26 de noviembre 2010- 28 de marzo 2011), en colaboración con Sammlung Falckenberg (Hamburgo, 30 de setiembre – 27 de noviembre 2011) y ZKM / Museum für Neue Kunst (Karkruhe) (7 de mayo-7 de agosto 2011).
- ENWZROR, O. **Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art**, New York, International Center of Photography. Steidl, 2008.
- FARGE, A. F. **Le goût de l’archive**, Paris: Seuil, 1989.
- ZACARIAS, G. F.; HEIMENDINGER, N.. « Entretien avec Hal Foster », in **Marges. Revue d’art contemporain**, 25 : Archives, 2007, p. 140-145. Disponível em: <https://journals.openedition.org/marges/1329>. Acesso em: 9 abr. 2025.
- GIUNTA, A. **Objetos mutantes**. Sobre arte contemporáneo, Buenos Aires: Palinodia, 2010.
- HAY, L. “L’écriture vive”, in **Les manuscrits des écrivains**, Louis Hay (dir.), Paris: CNRS-Éditions Hachette, 1993, p. 10-32.
- HERSCHBERG-PIERROT, A. “Les notes de Proust”, in Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 6, 1994. **Enjeux critiques**, pp. 61-78; Disponível em: <https://doi.org/10.3406/item.1994.977>. Acesso em: 9 abr. 2025.
- LEVRERO, M. **El discurso vacío** (2007), Barcelona: Debolsillo, 2009, p. 36.
- LOIS, É. “La crítica genética y la salvaguarda de la inscripción de la memoria escritural latinoamericana”, in **Lo que los archivos cuentan 1**, Biblioteca Nacional del Uruguay, 2012, p. 13-29.
- MOLLOY, S. **Poses de fin de siglo**. Desbordes del género en la modernidad, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- PUCCI, E.; MEADEL, C. “La transmission par fac-similé : Invention et premières applications”; in **Réseaux**, volume 12, n°63, 1994. Télévision et débat social, pp. 125-139;

ROSA, H. **Accélération**. Une critique sociale du temps, traduit de l'allemand par Didier Renault. Paris: La Decouverte, 2016.

ROSENTHAL, O.; RUFFEL, L. « Introduction », **Littérature** 2018/4 N° 192, p. 5.

RUFFEL, D. « Une littérature contextuelle », in « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », **Littérature**, 2010/4, n° 60, 61-73.

VALÉRY, P. "Présentation du 'Musée de la littérature'", **Œuvres**, t. II, édition établie et annotée par Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, (1960), 1993, p. 1145-1149.