

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Leticia Campos de Resende

TRADUZIR O ARQUIVO EM ANNIE ERNAUX:
análise crítica e proposta de tradução de *Mémoire de fille*

Belo Horizonte

2023

Letícia Campos de Resende

**TRADUZIR O ARQUIVO EM ANNIE ERNAUX:
análise crítica e proposta de tradução de *Mémoire de fille***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex-Enrico.

Belo Horizonte

2023

E71m.Yr-t

Resende, Leticia Campos de.

Traduzir o arquivo em Annie Emaux [manuscrito] : análise crítica e proposta de tradução de *Mémoire de fille* / Leticia Campos de Resende. – 2023.

1 recurso online (334 f. : il. (algumas color.)) : pdf.

Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex-Enrico.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 323-334.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Emaux, Annie, 1940- – *Mémoire de fille* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Emaux, Annie, 1940- – *Années* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Emaux, Annie, 1940- – *Place* – Crítica e interpretação – Teses. 4. Ficção francesa – História e crítica – Teses. 5. Ficção francesa – Traduções para o português – Teses. 6. Arquivos na literatura – Teses. 7. Literatura e arquivologia – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 843.912



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *TRADUZIR O ARQUIVO EM ANNIE ERNAUX: análise crítica e proposta de tradução de Mémoire de fille*, de autoria da Doutoranda LETÍCIA CAMPOS DE RESENDE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas

Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG

Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino - USP

Profa. Dra. Germana Henriques Pereira - UnB

Belo Horizonte, 18 de setembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Reinaldo Martiniano Marques, Professor do Magistério Superior**, em 18/09/2023, às 19:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 19/09/2023, às 10:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Juliana Gambogi Teixeira, Professora do Magistério Superior**, em 19/09/2023, às 15:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Consuelo Amigo Pino, Usuário Externo**, em 21/09/2023, às 11:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Germana Henriques Pereira, Usuário Externo**, em 27/09/2023, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2623612** e o código CRC **2FFB5A24**.

Para Maria José, *in memoriam*.

Agradecimentos

Aos meus pais Herminia e Ulisses, por tudo.

À minha orientadora Márcia Arbex, às Professoras Maria Juliana Gambogi, Lia Miranda e ao Professor Reinaldo Marques: à primeira por todo o acompanhamento e oportunidades proporcionadas nos últimos quatro anos, e aos demais por terem contribuído na fase de qualificação e na defesa (Profa. Juliana e Prof. Reinaldo) para que esta tese adquirisse novos contornos. Como diz a velha fórmula, frequentemente repetida, mas particularmente verdadeira neste caso, todas as possíveis virtudes deste trabalho, agradeço e atribuo-as a eles; todos os problemas são de minha inteira responsabilidade.

Às Professoras Claudia Amigo Pino, Germana Henriques Pereira, Laura Barbosa Campos e Sabrina Sedlmayer Pinto, por terem aceitado o convite para a banca e, especialmente às duas primeiras, pelas valiosas contribuições durante a defesa.

Às professoras e aos professores que tive o prazer de conhecer na UFJF, durante minha graduação e Mestrado, sobretudo, a Jovita Noronha – que me apresentou a Annie Ernaux – e a Alexandre Faria; todos eles me abriram as portas para que eu chegasse aqui.

À classe trabalhadora brasileira, que, com nosso trabalho, financiamos o Estado e instituições como a Capes, da qual recebi nos últimos quatro anos – os piores da história pós-ditadura empresarial-militar – um salário, constantemente ameaçado, para realizar a pesquisa que deu origem a esta tese.

Resumo

Esta tese apresenta um estudo de traduções já publicadas no Brasil de duas obras da autora francesa Annie Ernaux (*La place* e *Les années*), assim como uma proposta de tradução inédita de uma obra ainda não publicada, *Mémoire de fille* (aqui traduzida como *Memória de menina*). Tanto o estudo crítico das traduções quanto a prática tradutória ora propostos partem de uma análise formal, temática e linguageira da obra ernausiana sob um enquadre muito específico: a figuração literária de um arquivo individual e coletivo (particularmente, o arquivo nacional) nos textos da autora francesa. As perguntas que guiam o trabalho desta tese são duas: quais os desafios de se transpor o arquivo nacional francês, como encenado por Ernaux em seus textos, para a realidade nacional brasileira? E de que modos fazê-lo? Nossa hipótese inicial de trabalho é que as teorias do arquivo e os Estudos da Tradução enfrentam, ambos, dilemas e questões de natureza semelhante (a origem, a montagem, o processo de coleta e registro de documentos) que nos permitem, pensando aqui especificamente a transposição tradutória do arquivo ernausiano, avaliar nossa própria prática tradutória à luz de alguns pontos dos Estudos do Arquivo. Para empreender este estudo, começamos propondo uma definição do que entendemos como arquivo. Passamos, em seguida, a um panorama histórico de sua figuração em obras literárias dos séculos XVIII, XIX e XX, que dá lugar à análise propriamente dita da obra ernausiana como exemplo de literatura de arquivo. Para finalizar, realizamos um estudo comparativo das traduções de *Les années* e *La place* para o português do Brasil, levando em conta questões discutidas na parte anterior, e, finalmente, apresentamos nossa proposta de tradução de *Mémoire de fille*, seguida por sua análise crítica.

Palavras-chave: tradução literária; teorias do arquivo; Annie Ernaux; *Mémoire de fille*; literatura francesa contemporânea.

Résumé

Cette thèse présente une étude des traductions en portugais brésilien de deux œuvres d'Annie Ernaux (*La place* et *Les années*), récemment publiées au Brésil, ainsi qu'une proposition de traduction originale et inédite de *Mémoire de fille* (*Memória de menina*). Toutes les deux, aussi bien l'étude que la proposition de traduction, sont encadrées par une analyse formelle, thématique et langagière de l'œuvre ernausienne : la façon dont l'autrice fait figurer littérairement l'archive individuelle et l'archive collective (surtout, l'archive nationale) dans ses textes. Les problématiques ancrant ce travail sont deux : quels sont les enjeux de transposition de l'archive nationale française, telle qu'Ernaux la met en scène, dans la réalité brésilienne ? comment entreprendre telle transposition ? Nous nous étayons sur l'hypothèse du rapprochement entre certains enjeux des Études de l'Archive et des Études de la Traduction (l'origine, le montage, le processus d'assemblage et d'enregistrement de documents), dans lesquelles nous puisons lors de notre analyse et pratique de traduction. Pour entreprendre notre étude, nous proposons, au départ, une définition de ce que nous comprenons comme étant « l'archive. » Puis, nous faisons le point sur la figuration de celle-ci dans des textes littéraires au cours des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Etayées sur ce bilan, nous proposons ensuite une analyse de la mise en scène de l'archive chez Ernaux. Finalement, nous faisons une critique de deux traductions déjà publiées au Brésil de *La place* et de *Les années*, après laquelle nous présentons notre proposition de traduction de *Mémoire de fille*, suivie d'un commentaire critique.

Mots-clés : traduction littéraire ; théories de l'archive ; Annie Ernaux ; *Mémoire de fille* ; littérature français contemporaine.

Abstract

This dissertation presents an analysis of two translations, previously published in Brazil, of two of Annie Ernaux's most famous works (*La place* and *Les années*), as well as an original translation of *Mémoire de fille* (*Memória de menina*, better known to anglophones as *A Girl's Story*), which has yet to be released in Brazil. Both the critique and the translation are based on an analytical study of Ernaux's texts from the standpoint of their structure, language, and themes, focusing on a very specific problem: how these texts feature an individual and collective archive in a literary way. Two questions have guided our research: what are the challenges of transposing the French national archive, as *mis en scène* by Ernaux, into a Brazilian context? And how to effectively and practically do it? Our initial hypothesis is that both Archival Studies and Translation Studies face and have to deal with dilemmas and issues of a similar nature (the matter of origin and that of assembling and putting together material; the practice of montage), which allow us, when thinking specifically on transposing the ernausien archive, to evaluate our translation praxis. In order to take on this study, we first propose a definition of the archive. We then go on to offer a historic overview of the archive in literary texts from the 18th, 19th and 20th centuries. Afterwards, we analyze Ernaux's work as an example of archival literature. In the second part, we compare *La place* and *Les années*'s Brazilian translations to their French counterparts. Finally, we present our own translation of *Mémoire de fille*, followed by a brief critical commentary.

Keywords: Literary Translation; Archive Studies; Annie Ernaux; *Mémoire de fille*; French contemporary literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Birthday/Anniversaire/Aniversário</i> , de Dorothea Tanning.....	22
Figura 2: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera.....	89
Figura 3: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera.....	90
Figura 4: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera.....	91
Figura 5: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera.....	92
Figura 6: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera.....	93
Figura 7: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera.....	93
Figura 8: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera.....	94
Figura 9: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera.....	95
Figura 10: Reprodução fotográfica de <i>Nadja</i>	97
Figura 11: Reprodução fotográfica de <i>Nadja</i>	97
Figura 12: Folha de guarda do livro <i>L'Atelier noir</i>	113
Figura 13: Reprodução da carta de Benoîte Groult a Annie Ernaux.....	118
Figura 14: Reprodução da carta de Benoîte Groult a Annie Ernaux.....	118
Figura 15: Reprodução dos bilhetes de Simone de Beauvoir a Annie Ernaux	118
Figura 16: Reprodução dos bilhetes de Simone de Beauvoir a Annie Ernaux	118
Figura 17: Reprodução do cartão postal de Jean Roudaut a Annie Ernaux	119
Figura 18: Primeira fotografia obtida por Joseph Nicéphore Niépce (1816).....	144
Figura 19: Foto do casamento dos pais de Ernaux.....	151
Figura 20: “ <i>La rose des sables, 7 janvier 2004</i> ” (ERNAUX, 2017 [2006], p. 185-186)	156
Figura 21: <i>Incipit</i> e página 11 de <i>Les années</i>	172
Figura 22: Página 12 de <i>Les années</i>	172
Figura 23: Página 16 de <i>Les années</i>	174
Figura 24: Página 17 de <i>Les années</i>	176
Figura 25: Página 18 de <i>Les années</i>	176
Figura 26: <i>Imagerie d'Epinal. N° 3804. Série encyclopédique Glucq des leçons de choses illustrées. Rien ne meurt sur la terre</i>	249

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: <i>Incipit de La place</i> : original e tradução	201
Quadro 2: “ <i>La salle de café...</i> ”: original e tradução.....	206
Quadro 3: “ <i>le comble de la religieuse...</i> ”: original e tradução.....	209
Quadro 4: “ <i>l’explorateur mit le contenu...</i> ”: original e tradução	209
Quadro 5: “ <i>je suis le meilleur...</i> ”: original e tradução	210
Quadro 6: “ <i>Sur fonds commun...</i> ”: original e tradução	213
Quadro 7: Citação de Rosamond Lehmann: tradução e retradução.....	261
Quadro 8: Poema “Londres”: original e tradução.....	263
Quadro 9: Poema de Pierre Loizeau: original e tradução	264-65
Quadro 10: Canção “ <i>Dans la troupe</i> ”: original e tradução	267-68
Quadro 11: <i>Chansons paillardes</i> : original e tradução	269
Quadro 12: Lista de canções: original e tradução	270
Quadro 13: Citação de Simone de Beauvoir: original e tradução.....	272
Quadro 14: Citação de Hegel: tradução e retradução	273
Quadro 15: Citação de Nietzsche: tradução e retradução	273
Quadro 16: <i>Incipit Mémoire de fille/Memória de menina</i> : original e tradução	276
Quadro 17: Subordinação sintática e rede referencial: original e tradução	277
Quadro 18: Ritmo e fluidez sintática: original e tradução	278-79
Quadro 19: Marcação de gênero: original e tradução	279
Quadro 20: Tempos verbais: original e tradução	281
Quadro 21: Rede referencial: original e tradução	282
Quadro 22: Montagem entre parágrafos: original e tradução	282
Quadro 23: Repetições: original e tradução.....	284-88
Quadro 24: Metáfora estendida da memória como arquivo: original e tradução.....	289
Quadro 25: “ <i>sang tari</i> ”: original e tradução	289-90
Quadro 26: Topicalização: original e tradução	290
Quadro 27: Marcadores de oralidade: original e tradução	291
Quadro 28: Primeira éctrase: original e tradução	292
Quadro 29: Éctrase e paralelismos sintáticos: original e tradução	292-93
Quadro 30: Éctrase e a linguagem objeto: original e tradução	294
Quadro 31: Racismo, linguagem e tradução: original e tradução	296

Quadro 32: Racismo, machismo e humor em tradução: original e tradução	299
Quadro 33: Marcadores culturais: original e tradução.....	302-03
Quadro 34: Gírias: original e tradução.....	305
Quadro 35: Expressões idiomáticas e ditados: original e tradução.....	307
Quadro 36: Variedades linguísticas – o caso do patois normando: original e tradução	311

Nota da autora

O pré-projeto que deu origem a esta tese, submetido ao processo de seleção do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Póslit) da UFMG em 2018, tinha, como é o caso da maioria dos pré-projetos, um objetivo muito diferente do que se tornou este trabalho. Em 2018, sem saber que, um ano depois, a obra de Annie Ernaux chegaria traduzida ao Brasil, e suspeitando menos ainda da velocidade vertiginosa com que a editora publicaria as traduções dos principais livros da autora, em sequência rápida ao longo de todo o período que durou esta pesquisa, propus a tradução (inérita, ou assim pensava eu) daquela que considerava a obra mais importante da autora, *Les années* [*Os anos*].

A intenção de traduzir Ernaux já vinha de longe, precisamente de um primeiro contato com seus textos em 2011, segundo ano da minha graduação, nas aulas de literatura francesa. Circunstâncias da vida acadêmica me levaram para outros rumos no mestrado – que me permitiu, no entanto, permanecer voltada, ainda que indiretamente, para os Estudos da Tradução –, e, em 2018, na expectativa de cursar o doutorado, vi a chance de retomar o desejo inicial. O fracasso dessa retomada, que, idealizada na fase de seleção, por razões óbvias, não se concretiza ao fim da pesquisa, confere a meu desejo inicial caráter tão simbólico e vazio quanto a própria perspectiva do Doutorado vem se tornando no Brasil recente. Se os estudos de doutoramento são, por um lado, o cume institucional dos estudos acadêmicos, eles assumem, por outro, nas atuais condições político-econômicas da sociedade brasileira, função cada vez mais figurativa e concretamente esvaziada, com raríssimas oportunidades profissionais dignas¹ para os recém-egressos do

¹ Recentemente (início de fevereiro de 2023), tivemos a prova dessa indignidade quando professores e alunos das redes estaduais começaram a divulgar em suas redes sociais as aberrações que se tornaram os currículos do ensino médio, depois de aprovada a contrarreforma que, além de constituir passo importante no processo de privatização do ensino público (Jorge Paulo Lemann & Cia. agradecem), transforma as escolas em centros de doutrinação ideológica neoliberal que, por via do discurso *coach*, formam exército industrial de reserva, destinado às grandes plataformas de aplicativo. Um exército que cruelmente, se bem sucedida a doutrinação, verá a si mesmo como empreendedor, num país em que a contrarreforma trabalhista de 2016 jogou 70% da força de trabalho na informalidade e levou, entre outras superexplorações, às cenas tétricas de escravização vindas das vinícolas gaúchas. Enquanto isso, não apenas o MEC – dominado pelos interesses dos conglomerados do ensino privado – é favorável à manutenção da abominação pedagógica do NEM (Novo Ensino Médio, perverso até no nome), o Ministro do Trabalho, ex-líder sindical, anda por aí falando que entregadores não querem CLT, e o Ministro da Fazenda, do alto de sua tecnocracia, aprofunda o projeto de austeridade de Temer e Paulo Guedes, com um arcabouço fiscal – ou novo teto de gastos – que, visando ao bem-estar social de banqueiros e rentistas (membros da única classe que se beneficia, no Brasil, de democracia participativa direta), ameaça punir o povo com medidas antipopulares como cortes de gastos, suspensão de concursos públicos, congelamento dos salários de servidores etc.; e com uma PEC

ensino superior. Razão disso são os últimos sete anos, durante os quais nos vimos todas e todos afundadas/os numa brutal espiral de austeridade (teto de gastos, contrarreformas de todo tipo) que, infelizmente contrariando nossas melhores expectativas, não dá mostras de terminar – ou, pelo menos, é o que demonstra a política fiscalista do atual Ministro da Fazenda.

E assim me parece agora também aquela ambição de 2018: simbólica, na medida em que recuperava, no ciclo de encerramento da vida acadêmica, uma vontade do ciclo inicial, para cuja concretização faltavam-me, entretanto, em 2011, preparo, conhecimento linguístico e aporte teórico; vazia de relevância concreta, por ter se atrasado em quatro anos em seu pretense ineditismo (as traduções de Ernaux no Brasil começam a ser publicadas ainda em 2019, primeiro ano do meu doutorado).

No abandonado pré-projeto de 2018, além do prazer de traduzir um texto, sob certos aspectos (a serem discutidos aqui), desafiador à tradução e escrito por uma autora que se tornara tão importante para mim naqueles sete anos, estava expresso o objetivo maior de introduzir no Brasil uma obra, até então, conhecida prioritariamente entre estudiosos da literatura francesa/francófona; uma obra cujos ganhos decorrentes do Nobel de 2022 beneficiam quase que exclusivamente o mercado editorial (inclusa a própria Ernaux), sendo, portanto, infinitamente menos representativos da relevância literária e artística dos livros da autora do que resultado das articulações e dos esquemas advindos da gigantesca e oligopólica indústria editorial global², da qual o prêmio Nobel atua como um braço publicitário e ideológico.

Compartilhando traços gerais da literatura contemporânea, inclusive com sua própria tradutora, Marília Garcia, a obra de Ernaux não opera, contudo – ao contrário de numerosos escritos contemporâneos –, na lógica sintomática do enfraquecimento da dimensão histórica do sujeito humano e no fortalecimento do indivíduo egocêntrico, típicos da ideologia (neo)liberal. Regurgitadores de procedimentos que vieram, atualmente, a se associar à arte pós-moderna, mas que, na verdade, têm longa tradição na literatura, em diversas configurações históricas³ (a saber, a metanarrativa, a colagem e a montagem, o estilo fragmentário, o aspecto intermediário etc.), parte considerável (não

de revogação dos pisos constitucionais da saúde e da educação, além de uma política complementar de parcerias público-privadas que, transferindo dinheiro público à iniciativa privada, dão continuidade ao nunca travado processo de privatização da década de 1990 etc.

² A premiação, eurocêntrica e liberal, produz laureados, na área de literatura, que, mesmo quando de grande qualidade, resultam dos interesses econômicos das grandes editoras que influenciam o processo de seleção.

³ Ver capítulo 2 desta tese.

todos, evidentemente) dos escritos da chamada literatura contemporânea, brasileira ou estrangeira, opera no esvaziamento desses mesmos procedimentos. A montagem, por exemplo, às vezes perde a politização e o caráter contestador que lhe conferiram certas vanguardas modernistas do início do século XX (vários dos poetas surrealistas mais importantes, é bom lembrar, eram comunistas), para se tornar mera referência à prática vanguardista. Referência que apenas sinaliza domínio de um certo código e conhecimento erudito. Referência pela referência.

Ernaux, pelo contrário, ao recuperar tradições literárias, de Flaubert aos surrealistas, o faz com vistas à dimensão política, social e histórica tão essencial à sua obra. Nesse sentido, Flaubert, por exemplo, é reatualizado não para compor um mero repertório de referências literárias, mas para que, partindo da representação da província normanda na sociedade burguesa do século XIX, se possa pensar a província normanda do pós-guerra, erguida sobre aquela, e cenário dos livros mais importantes da autora; *Nadja*, possível inspiração de *Journal du dehors* [*Diário do exterior*] e de *La Vie extérieure* [*A vida exterior*], não é selo de erudição, mas ocasião de tratar das errâncias de um sujeito vivendo no centro do capitalismo, em plena era neoliberal, consolidação máxima da sociedade de consumo.

Que as leitoras e leitores desta tese fiquem com uma análise não só da tradução brasileira de alguns dos livros de Ernaux, mas com uma reflexão materialista sobre essas e algumas outras questões pertinentes ao arquivo e suas relações com os Estudos da Tradução.

SUMÁRIO

Introdução	19
Annie Ernaux: obra e vida.....	19
Arquivo e tradução: que relação é essa?.....	27
Organização da tese.....	28
Primeira parte: “Arquivo”, panorama histórico	32
Capítulo 1: Arquivo e “virada arquivística”	33
1.1. O arquivo: panorama histórico de um aparato de gestão da sociedade civil.....	33
1.2. O arquivo e a abordagem pós-moderna: inversões da prática.....	37
1.2.1. O arquivo em Foucault e Derrida	39
1.2.2. O pós-modernismo na Arquivologia	43
Capítulo 2: O arquivo e a literatura: afinidades eletivas	47
2.1. O “romance de arquivo” na materialidade da história: uma crítica a Marco Codebò	48
2.1.1. <i>A Journal of the Plague Year</i> : novos gêneros em fases de transformação e crise.....	54
2.1.2. O romance e a invenção do indivíduo: o caso de <i>Tom Jones</i>	62
2.1.3. A parte que falta: <i>Le Colonel Chabert</i> e a crítica da burocracia	65
2.1.4. Os três patetas: Bouvard, Pécuchet e a ideologia burguesa.....	74
2.2. Arquivos de vanguarda: processos de arquivamento na tradição literária modernista	86
Segunda parte: O arquivo da tradução	102
Capítulo 3: As tensões entre a escrita biográfica e o fazer literário	103
3.1. As escritas de si na “virada arquivística”: acervos pessoais e a imagem pública da/o escritor/a	105
3.2. Os diários sobre escrita e os fotodiários ernaussianos: publicação do acervo pessoal	112
3.3. <i>Mémoire de fille</i> : a origem da escrita e a reconfiguração do pacto autobiográfico.....	119

Capítulo 4: A escritora em seu ateliê: uma análise em três movimentos	137
4.1. Tendências gerais da escrita ernausiana	137
4.2. Primeiro movimento: produzir imagens	141
4.3. Segundo movimento: à mesa de montagem	161
4.4. Terceiro movimento: abrir o ateliê	179
Capítulo 5: Autosociobiografia em tradução: remontagem de arquivos nas traduções brasileiras de <i>Les années</i> e <i>La place</i>	189
5.1. A <i>écriture plate</i> e sua função na escrita ernausiana	191
5.2. As traduções de <i>La place</i> e <i>Les années</i> , por Marília Garcia	191
5.3. Balanço das traduções de <i>O lugar</i> e <i>Os anos</i>	216
5.4. Arquivo e tradução	221
5.4.1. O arquivo em tradução: forma e conteúdo.....	228
5.4.2. O arquivo em tradução: o projeto literário da autosociobiografia	231
5.4.3. A tradução e a montagem	234
5.4.4. Um/a tradutor/a <i>chiffonnier-ère</i>	245
Terceira parte: Arquivar a tradução	256
<i>Memória de menina (Mémoire de fille)</i>	257
Capítulo 6: A tradução em uso: um inventário de notas	258
6.1. Citações	260
6.1.1. Citações literárias: o todo e a parte.....	261
6.1.2. Citações e recriação poética.....	264
6.1.3. Citações d/e canções	267
6.1.4. Citações d/e filosofia	272
6.2. Aspectos morfossintáticos	276
6.2.1. Extensão dos períodos: ritmo e fluxo narrativo.....	276
6.2.2. Marcação de gênero	279
6.2.3. Tempos verbais	280
6.2.4. Rede referencial	281
6.2.5. Montagem entre parágrafos	282
6.2.6. Repetições.....	284
6.2.7. Miscelânea	289

6.3. Écfrases	291
6.4. Tabu e violência na linguagem.....	295
6.5. Marcadores culturais	302
6.6. Características do falar normando	304
6.7. Do tempo da tradução.....	314
Considerações finais	318
Referências	323

Introdução

O objetivo desta tese é realizar um estudo da tradução brasileira da obra de Annie Ernaux que compreenda, em primeiro lugar, uma análise de traduções já publicadas; e, em segundo, uma proposta inédita de tradução do livro *Mémoire de fille*⁴, ainda não publicado no país. Nosso estudo tradutório se guia necessariamente por uma característica inerente aos escritos autobiográficos ernausianos: sua forma arquivística, cujos métodos de citação e montagem⁵ não apenas ajudam a organizar o texto narrativo em si, mas põem em prática, tal qual a autora o idealiza, um projeto de escrita autosociobiográfica, segundo o qual o texto não registra e armazena memórias particulares à vida da autobiografada como se estas se produzissem num vácuo histórico e social, mas, ao contrário, explora a dimensão ideológica do arquivo, com o objetivo de ancorar o sujeito (auto)biografado em realidades concretas e materiais.

A forma arquivística ernausiana impacta a tradução de seus textos em dois sentidos: na estrutura propriamente dita, em cuja construção se fazem sentir práticas de colagem, montagem, citação, impondo, dessa forma, desafios de ordem linguística à tradução interlingual; no nível das referências e dos marcadores culturais, que, na condição de elementos arquivados, particulares a um determinado contexto sócio-histórico a ser transposto a outro, também implicam dificuldades. Mas até aí, nada de novo: essas duas frentes de enfrentamento textual e discursivo, que incluem tanto a forma quanto as especificidades culturais de um texto de partida, sempre colocaram problemas à tradução – problemas com os quais os estudos tradutórios sempre tentaram se haver. O que propomos de novidade aqui é (i) refletir sobre o modo como as práticas arquivísticas usadas no texto ernausiano influenciam sua tradução (e essa reflexão levará em conta tanto as traduções já publicadas quanto a tradução inédita aqui apresentada); e, uma vez feita a análise literária da obra de Annie Ernaux à luz dos procedimentos de arquivamento, (ii) pensar em que medida o ato tradutório em si compartilha com eles, sobretudo, com as práticas de montagem, citação e recolha de fragmentos (esta última vista pela perspectiva da prática *chiffonnière*), algumas características.

⁴ Por motivos de direitos autorais, a tradução de *Mémoire de fille*, *Memória de menina*, foi retirada do trabalho final publicado em repositório institucional. Trechos comentados dessa tradução podem ser encontrados no capítulo 6.

⁵ Os procedimentos de citação e montagem – sobretudo, o segundo –, na sua origem, não estão atrelados a métodos de arquivamento nem ao arquivo propriamente dito. Eles podem, contudo, se prestar a arquivar, o que faz Ernaux em seus livros.

Annie Ernaux: obra e vida

Nascida em 1940 em Lillebonne, mas tendo vivido quase toda a infância e adolescência na pequena cidade normanda de Yvetot, Annie Ernaux, em sua produção literária, ecoa, de certa forma, o que no dicionário flaubertiano é uma bela e mordaz ironia: “Ver Yvetot e morrer!” (“*Voir Yvetot et mourir !*”⁶) (FLAUBERT, 2008 [1911], p. 77). Os principais livros da autora, pelos quais ela mais se consagrou, começando nos anos de 1980, tematizam justamente a sua vida e a de seus pais na pequena cidade normanda, destruída durante a Segunda Guerra Mundial e reconstruída a partir da segunda metade da década de 1940.

O que se segue ao primeiro livro de maior destaque da autora, *La place* [*O lugar*], de 1983, vencedor do prêmio Renaudot – que não é, contudo, seu primeiro livro *tout court*, lugar este ocupado por *Les Armoires vides* [*Os armários vazios*], de 1974 –, é uma exploração que dá continuidade e, ao mesmo tempo, rompe o que ela vinha fazendo até então. Dá continuidade porque, nos três primeiros livros de Ernaux (*Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* [*O que eles dizem ou nada*], *La Femme gelée* [*A mulher gelada*]), os quais, pelas proximidades de forma, estilo e conteúdo, poderiam formar uma trilogia⁷, muitas das temáticas abordadas – e até, de certa forma, muitos dos acontecimentos – retornam nos livros seguintes. Rompe porque, em primeiro lugar, de *La place* em diante, Ernaux começa a designar seus escritos como autobiográficos, em contraste com os três anteriores, comumente classificados como “autoficção”; e em segundo lugar, porque o estilo que se mantinha até o terceiro livro da dita trilogia, *La Femme gelée*, de 1981, é inteiramente modificado, dando início ao que predominará em todos os livros seguintes, de 1983 até 2016, com *Mémoire de fille* [*Memória de menina*], e que a própria autora convencionou chamar “*écriture plate*” (mais sobre essa forma de escrita no capítulo 5).

Apesar das diferenças entre os três primeiros livros e os demais, resta no conjunto da obra uma investigação do lugar de *origem* que, talvez impossível de ser resgatado tal

⁶ No verbete completo do *Dictionnaire des idées reçues*, a ironia é mais selvagem ainda: “*Voir Yvetot et mourir !* (v. Naples et Séville)” (grifos do autor).

⁷ Usamos aqui a palavra trilogia não porque os três formariam uma série, em que uma mesma história continua de um romance a outro – embora vejamos em cada um a narração de diferentes estágios da vida de uma menina, se se trata da mesma menina em todos os três é algo que talvez não venha ao caso, não apenas porque os romances são classificados como “autoficção”, mas porque, se admitirmos que, desde o início, Ernaux já mantinha um projeto de contar uma história *a priori* individual, com o fim, entretanto, de estendê-la a uma coletividade de classe, nação e gênero, então poderíamos admitir que a personagem protagonista de cada um dos livros da “trilogia” é todo mundo e qualquer uma.

qual pela escrita, é, no entanto, reconstituído de forma material – voltado para uma análise das condições de vida, *de facto*, em Yvetot e na França, sobretudo, no que toca às condições de vida da classe trabalhadora – e, ao mesmo tempo, mítica – manifesta, por exemplo, pela substituição do nome Yvetot pela inicial Y. em todos os “*récits d’enfances*” ernausianos. Para a autora, portanto, a frase de Flaubert poderia ser ligeiramente modificada em sua ironia e conteúdo: “Ver Yvetot e escrever” (sem o entusiasmo do ponto de exclamação).

Em termos de filiação de época e geração, Ernaux se aproxima, se não por movimento ou tendência artística, nem exatamente pela forma literária, mas antes por algumas temáticas e tropos, de autores como Patrick Modiano e da “escrita de filiação” (VIART, 2009). Já em termos de influências acadêmicas e teóricas, é necessário indicar a relevância dos trabalhos de Pierre Bourdieu – sobretudo, no que concerne aos estudos deste autor dedicados aos temas da “distinção”⁸, da “trânsfuga” e do capital cultural de classe – e de Simone de Beauvoir – cujo *Segundo sexo* é citado diretamente, ou aludido indiretamente, em vários livros da autora⁹. Ernaux dialoga aberta e explicitamente com as teorias desses dois pensadores, formulando sua escrita (sobretudo, a partir de 1983), de modo a fazer confluir os estilos da narrativa e do ensaio, bem como um tipo de linguagem literária e uma linguagem mais sociológica ou etnológica. Finalmente, em termos de influências literárias, estas também são nominalmente indicadas nos livros da autora, e, dentre elas, talvez um dos principais nomes seja o de Marcel Proust¹⁰, cujos trabalho de rememoração e estética, embora inteiramente diferentes dos de Annie Ernaux, influenciam a autora em seu projeto de reconstituição do tempo passado.

*

⁸ Muitos são inclusive os trabalhos acadêmicos que analisam a obra de Ernaux à luz das teorias de Bourdieu e de Beauvoir. Dentre eles, englobando produções internacionais e brasileiras e dando maior ou menor espaço à teoria de um ou outro desses dois acadêmicos em suas análises, poderíamos citar: McIlvanney (2001); Best *et al.* (2012); Rafael (2014); Pontes (2017); Vieira (2020) etc. A própria Ernaux (2013) chegou a publicar, numa coletânea de ensaios sobre a obra de Bourdieu, intitulada *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, um texto (“La Distinction, œuvre totale et révolutionnaire”) em que trata da importância do livro bourdieusiano *La Distinction: critique du jugement social*, de 1979, em sua vida e em sua escrita.

⁹ Citações que podem ser encontradas de 1981, em *La Femme gelée*, até 2016, em *Mémoire de fille*.

¹⁰ São muitos os nomes citados por Ernaux em suas obras, boa parte deles, inclusive, referenciados em livros específicos, como modelos ou como histórias cuja forma e/ou conteúdo inspiram o livro em questão. É o que acontece em *Les années*, por exemplo, em que se nos apresentam como inspirações, entre outras obras, *Une vie*, de Guy de Maupassant, *La Recherche*, de Proust, e *Vida e destino*, de Vassili Grossman. Em *Mémoire de fille*, por sua vez, *Dusty Answer*, de Rosamond Lehmann, e *La bella estate*, de Cesare Pavese, são dois dos principais títulos citados. Se acima menciono apenas Proust é porque, ao longo de quase toda a obra de Annie Ernaux, é possível constatar a relação – não tanto a similaridade – entre o projeto ernausiano e o projeto proustiano.

Já se tornou senso comum, em análises e apresentações da obra da autora¹¹, recorrer à pintura *Birthday*, da artista surrealista Dorothea Tanning¹², como ponto de partida para uma reflexão sobre a memória na obra ernausiana:

Figura 1: *Birthday/Anniversaire/Aniversário*, de Dorothea Tanning



Fonte: <https://philamuseum.org/collection/object/93232>

Birthday/Anniversaire/Aniversário – fazemos questão de indicar ao lado do título original nossa tradução para o francês e português, principalmente, porque, entre *Birthday* e *Anniversaire/Aniversário*, apesar de uma equivalência tradutória e pragmática, há uma diferença, nos níveis etimológico e morfológico, que necessariamente implica distinções semânticas, pois, se “*birthday*” é literalmente o dia do nascimento, o “*aniversário*” é o que volta todo ano (*annus versus*), fazendo com que possamos inclusive compreender a pintura de outras formas. Nessa pintura, temos um autorretrato da artista marcado por

¹¹ Na coletânea *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*, resultante do Colloque de Cersy dedicado à obra da autora e sediado em julho de 2012 no Centre Culturel International de Cerisy, contando com a presença da própria Ernaux e de várias/os pensadoras/es e teóricas/os que se dedicam seja ao estudo de seus livros, seja ao estudo de temas relacionados aos seus textos, a pintura *Birthday*, de Dorothea Tanning, aparece na folha de rosto, antes mesmo do prefácio, e é citada por mais de um/a das/os colaboradoras/es da antologia.

¹² A ligação entre Ernaux e o surrealismo é, de fato, muito forte e data de seu trabalho de conclusão de curso na graduação em Letras, cujo tema, como indicado em *Mémoire de fille*, é a representação da mulher na obra dos surrealistas. Além disso, menções principalmente a André Breton – sobretudo, *a Nadja* (ver RESENDE, 2021a) – e a trechos de poemas de Paul Éluard (incluindo o título *Les Armoires vides*, retirado de um verso do poeta) e de Louis Aragon são recorrentes no conjunto da obra da autora. Sobre Dorothea Tanning, a pintora do quadro mais de uma vez mencionado por Ernaux, não custa lembrar sua associação com Max Ernst, cujos trabalhos mais famosos (i.e., os romances-colagem *La femme cent têtes* [*A mulher cem cabeças*], *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* [*Sonho de uma menininha que quis entrar no Carmelo*], *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* [*Uma semana de bondade ou os sete elementos capitais*]) se destacam principalmente pelas práticas de colagem e montagem. Certamente, a montagem literária na obra de Ernaux não é do mesmo tipo nem causa os mesmos efeitos que a colagem/montagem surrealista, onírica e transgressora, de Ernst, mas, ainda assim, não se pode negar o status de precursor desse autor na consolidação da montagem como procedimento literário, de modo a que qualquer autor/a que se sirva dela hoje em dia deve a possibilidade de fazê-lo, em parte, a Ernst.

imagens híbridas, dúbias ou ambíguas. O primeiro sinal disso se revela no corpo de Dorothea, no qual se misturam e combinam traços de juventude e de velhice: o rosto e os cabelos são os de uma mulher mais velha, com rugas e fios grisalhos, e seu torso nu sugere a robustez e forma de uma jovem, com um abdome rígido, que, junto com o peito exposto, chega quase a evocar um torso masculino.

Outro tipo de dualidade¹³ também se revela nas roupas que a artista porta – misto de tecido e de planta, particularmente evidente na saia, composta por um pano preto e por raízes verdes¹⁴ – e no animal a seus pés – ser alado e terrestre, lembrando um pássaro (com asas similares às de uma coruja ou de outra ave de rapina) e um mamífero (similar a um guaxinim). Há ainda a posição da mulher, que, com os pés, as pernas e a cabeça voltados para a/o espectador/a, tem seu torso ligeiramente virado em direção à porta, o que não nos permite exatamente saber se ela acaba de sair por ali, ainda segurando a maçaneta, ou se se prepara para entrar – o movimento das portas entre-abertas tampouco ajuda a resolver a questão, pois ele tanto pode sugerir o momento imediatamente posterior ao cruzamento da soleira quanto o momento imediatamente anterior: portas que acabam de ser abertas e, logo depois, soltas, mas não com força suficiente para se fecharem, ou portas à espera de serem abertas. Nesse caso, as portas podem tanto estar atrás da mulher quanto à frente, o que modifica, em cada caso, a interpretação que daremos ao título: trata-se do tempo vivido ou do tempo que resta viver? A imagem se torna então mais ambígua do que dual. Seja qual for a resposta que se proponha, trata-se de uma representação da artista no tempo¹⁵.

A menção a *Birthday* em análises da obra ernausiana não é casual, uma vez que a pintura é objeto de descrição em mais de um livro (« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » [“*Eu não saí da minha noite*”] e *Les années* [Os anos]) da autora¹⁶:

Image persistante : une grande fenêtre ouverte, une femme – moi dédoublée – regarde le paysage. Un paysage ensoleillé d’avril, qui est l’enfance. Elle est devant une fenêtre ouverte sur l’enfance.

Cette vision me fait toujours penser à un tableau de Dorothea Tanning, Anniversaire. On voit une femme aux seins nus et derrière elle des portes

¹³ “Um tipo de dualidade” que ecoa na imagem combinada à *écfrase* contida em « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (ver trecho acima), já que a narradora fala de um “eu” dobrado, um duplo de si mesma.

¹⁴ É importante apontar igualmente que algumas das imagens de *Birthday/Anniversaire*, como as raízes, os seres alados e as portas e corredores são recorrentes nos trabalhos de Tanning.

¹⁵ Ainda seria possível chamar atenção para outros aspectos: o estilo arquitetônico do ambiente, que sugere muito prosaicamente uma casa que, contudo, não tem fim, quase mágica; o aparente espelho do lado direito da representação da artista (esquerdo da/o espectador/a) que substitui a parede e reflete a porta, mas não a mulher etc.

¹⁶ Os três excertos representam a totalidade das ocorrências *ecfrásticas* e/ou das alusões ao quadro *Birthday* na obra de Ernaux.

*ouvertes à l'infini*¹⁷ (« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », 2006 [1997], p. 51, tradução nossa).

*Dans un tableau de Dorothea Tanning qu'elle a vu il y a trois ans dans une exposition à Paris, on voyait une femme à la poitrine nue et, derrière elle, une enfilade de portes entrebâillées. Le titre était Anniversaire. Elle pense que ce tableau représente sa vie et qu'elle est dedans comme elle a été jadis dans Autant en emporte le vent, dans Jane Eyre, plus tard La Nausée. À chaque livre qu'elle lit, La Promenade au phare, Les Années-Lumière, elle se pose la question de savoir si elle pourrait dire sa vie ainsi*¹⁸ (Les années, 2008a, p. 100-1, tradução nossa).

Dans son projet d'écriture sur une femme ayant vécu de 1940 à aujourd'hui, qui la tient de plus en plus avec la désolation, la culpabilité même, de ne pas le réaliser, elle voudrait, sans doute influencée par Proust, que cette sensation en constitue l'ouverture, par besoin de fonder sur une expérience réelle son entreprise.

*C'est une sensation qui l'aspire par degrés loin des mots et de tout langage vers les premières années sans souvenirs, la tiédeur rose du berceau, par une série d'abysses – ceux d'Anniversaire, le tableau de Dorothea Tanning –, qui abolit ses actes et les événements, tout ce qu'elle a appris, pensé, désiré, et l'a conduite au travers des années, à être ici, dans ce lit avec cet homme jeune, c'est une sensation qui supprime son histoire*¹⁹ (Les années, 2008a, p. 204-5, tradução nossa).

Nos trechos acima, a autora tende, invariavelmente, a interpretar as portas e o longo corredor como o tempo passado, um tempo que, a princípio, levaria até às origens, até ao início de tudo, mas que, na verdade, não desemboca em nada, a não ser talvez em si mesmo, um tempo que não tem começo e, podemos imaginar, tampouco fim.

É curioso ler a obra de Ernaux à luz do quadro – ou, por que não?, o quadro à luz da obra –, pois é inegável que a autora, em quase todos os seus livros, está em busca de uma origem: a origem dos pais, a origem do desejo sexual, da vergonha de pertencer a uma classe, da passagem de uma classe a outra, da sociedade de consumo etc. E (re)lembrar, rememorar permite e, ao mesmo tempo, não permite restaurar essa origem.

¹⁷ “Imagem persistente: uma grande janela aberta, uma mulher – eu, em dobro – admira a paisagem. Uma paisagem ensolarada de abril, que é a infância. Ela está diante de uma janela aberta para a infância. “Essa visão sempre me faz pensar num quadro de Dorothea Tanning, *Aniversário* [*Anniversaire*]. Vê-se uma mulher de seios nus, e atrás dela, portas abertas ao infinito” (tradução nossa).

¹⁸ “[...]. Num quadro de Dorothea Tanning, que ela viu há três anos numa exposição em Paris, via-se uma mulher com o peito nu, e atrás dela, uma fileira de portas entre-abertas. O título era *Aniversário*. Ela acha que esse quadro representa sua própria vida e que ela está dentro dele, como antes esteve em *E o vento levou*, em *Jane Eyre*, mais tarde, em *A náusea*. A cada livro que lê, *Ao farol*, *Les Années-Lumière*, ela se pergunta se poderia contar sua vida assim” (tradução nossa).

¹⁹ “Do seu projeto de escrita sobre uma mulher que viveu de 1940 até hoje, o qual a mantém cada vez mais desolada, culpada até, de não o ter realizado, ela queria, com certeza influenciada por Proust, que essa sensação constituísse a abertura, pela necessidade de fundar numa experiência real sua empreitada.

“É uma sensação que a aspira, gradativamente, para longe das palavras e de qualquer linguagem, em direção aos primeiros anos sem lembrança, ao doce calor do berço, por uma série de abismos – os de *Aniversário*, o quadro de Dorothea Tanning –, que abole os atos e os acontecimentos, tudo que ela aprendeu, pensou, desejou e que a levou pelos anos a chegar aqui, nesta cama, com este homem jovem, é uma sensação que suprime sua própria história” (tradução nossa).

Assim, coloca-se a questão de como se dá o processo de rememoração ernausiano. Dois elementos nos permitem exemplificá-lo: o primeiro retirado de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » [“*Eu não saí da minha noite*”] – livro que reconta os três últimos anos da vida da mãe de Ernaux, acometida pela doença de Alzheimer –, no qual uma série de termos expressa os efeitos causados pela doença tanto na mãe quanto na filha, principal cuidadora da mãe. Para referir-se a eles, a autora-narradora fala de se sentir perdida ou desencaminhada [“*égarée*” (p. 10)]; de decadência e degradação [“*déchéance*” (p. 68)]; da sensação de “soçobrar” [“*sombrer*” (p. 18)], de estar “fora do tempo” [“*hors du temps*” (p. 13)] ou fora de alguém [“*hors de toi*” (p. 87)]. Por um fio comum, todas essas expressões nos permitem inferir tensões entre uma interioridade e exterioridade, alusões a quedas e desvios – que, coincidentemente, estão na origem etimológica do verbo português “esquecer” (do latim, “*excadescere*”, ou “cair para fora”) – que contribuem para compor o quadro do esquecimento, ou dos efeitos do esquecimento, na obra de Ernaux.

O segundo elemento, este já muito explorado em vários estudos sobre a obra de Ernaux, se constitui como uma metáfora da travessia, a qual se desdobra em outras imagens de passagem, ultrapassagem, transposição etc., compreendidas tanto em suas dimensões legais quanto em suas dimensões clandestinas (como infração, invasão de um lugar cuja entrada não é permitida a qualquer uma). É provável que os primeiros resquícios dessa imagem possam ser retraçados a *La place*, que tematiza o cruzamento violento de uma classe e de um meio social a outro; um cruzamento que, ao afastar a autora de sua origem, a coloca como observadora *de* dois mundos, mas também *entre* dois mundos: o mundo que ela abandona e o de que ela começa a fazer parte. Na relação entre os dois, justapostos, tem lugar o ato da escrita, que busca assim reconstituir uma origem, feito o atravessamento para fora dela.

Ao aproximarmos, portanto, a imagem da travessia à imagem da saída da noite, somos levadas a compreender que a primeira engendra a segunda: a mãe com Alzheimer está imersa na noite e, justamente por não conseguir sair dela, por não conseguir atravessá-la, permanece perdida, soçobrada, *sombrée*²⁰ (e, por isso mesmo, tornada

²⁰ No livro « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », o verbo “*sombrer*” não é usado para expressar o que a mãe sente, mas sim o que a filha sente diante do comportamento da mãe – mais especificamente, o que ela sente ao ouvir a mãe conversando com uma criança invisível. A esse respeito, a filha escreve: “Ela ria, deleitada. Eu tampei os ouvidos com as mãos, parecia que eu soçobrava [*je sombrais*] em algo inumano” (ERNAUX, 2006 [1999], p. 18, tradução nossa). Na relação que se estabelece entre mãe e filha, uma relação de projeção mútua e, ao mesmo tempo, uma relação dialética em que uma se deixa (ou é forçada a) se modificar pela

sombria – “*rendue sombre*” – ou afundada numa confusão – do latim, “*sotsobre*”, com a parte de cima para baixo, ou, em francês, “*sous-sombrée*”). Mas o esquecimento não é a única consequência de se *estar de fora*, de “cair para fora”: é possível lembrar estando *de fora*, afastada do lugar em que se viveu. Nesse sentido, a auto-identificação de Ernaux como “trânsfuga de classe” (2013, p. 29, 71) – isto é, como alguém que, no sentido sociológico do termo, rompe “com a cultura de origem e [adere] à cultura dominante” (p. 71) e que, no sentido militar, deserta para o lado inimigo – talvez seja seu principal modo de estar à parte. Desde a publicação de *La place*, em 1983, é exclusivamente sob esse ponto de vista, o ponto de vista de uma narradora retirada e observadora, que a autora enquadra suas histórias.

Na condição de observadora à distância, Ernaux se coloca igualmente como compiladora e escrevente não só do que ela própria viveu, de suas memórias pessoais, mas das memórias coletivas de uma mesma comunidade, mais especificamente, da comunidade de que fez parte. É, pois, em decorrência de um processo de (trans)fuga que, após retirar de sua “origem” elementos – frases, gestos, comportamentos etc. – constituintes de um passado e de um determinado meio, ela os (re)documenta e os situa, de novas formas, num lugar diferente, um lugar que não necessariamente é o ponto de chegada da travessia que a leva de uma classe e cultura a outra, mas que se estabelece de forma fronteira entre um lugar e outro. Ao mesmo tempo, essa “origem” só pode ser compreendida enquanto tal no contexto da escrita, que mitifica, de certa forma, o passado, a anterioridade da autora, ao reconstituí-la literariamente.

À imagem da trânsfuga como a imagem de uma desertora, associa-se ainda uma outra, também presente em mais de um livro da autora: a imagem da *passseuse* ou do *passseur*, que não apenas passa ilegal e clandestinamente de um lado para o outro, mas que, ao passar, transporta, carrega (pessoas, objetos, saberes) de um lado para o outro. Essa *passseuse*, de modo geral, está figurada tematicamente nas obras de Ernaux, designada por determinadas personagens²¹ e a própria autora, principalmente quando esta cruza a fronteira de classe e cultura que, até então, a separava de um mundo letrado, intelectual e burguês. É possível, contudo, encarar as próprias obras da autora como sujeitos e objetos desse transporte. Por meio de certos recursos narrativos (as fotografias,

outra, a filha, vendo a mãe afundar num abismo, se sente afundando junto. E, mais uma vez, ainda que participando da vida da mãe, é numa posição exterior – de fora e *diantes de* – que a autora se coloca no momento da escrita.

²¹ A amiga L. B. e a “fazedora de anjos” em *L'événement*, a amiga Marie Claude em *Mémoire de fille* etc.

as citações, as montagens literárias, as metarreflexões narrativas) cujos usos se modificam, se intensificam ou se manifestam pela primeira vez em *La place*, sendo continuados nas obras seguintes, a autora tenta transpor a distância social e física que a separa dos acontecimentos vividos.

Arquivo e tradução: que relação é essa?

Em “Propostas para uma poética da tradução”, Henri Meschonnic (1972) expõe trinta e seis pressupostos e proposições capazes de possibilitar que se alcance o objetivo explícito desde o título. Certamente, trata-se de um ensaio antigo, remontando a uma época em que a elaboração de uma poética da tradução se configurava mais como especulação do que como método. Desde então, muitos avanços foram feitos, com a consolidação dos Estudos da Tradução como campo de pesquisa e área de desenvolvimento teórico, embasado em metodologias rigorosas. Ainda assim, não nos deixam de ser úteis, no quadro do que se propõe nesta tese, alguns dos pontos levantados por Meschonnic. O teórico aponta, primeiro, a dimensão translinguística do ato tradutório, afirmando que a tradução de um texto, longe de envolver apenas um campo do estudo linguístico, envolve vários, dentre os quais a linguística textual, a poética jakobsoniana, a linguística do enunciado etc. (p. 80). Como Meschonnic fala de uma época anterior à consolidação dos Estudos Tradutórios, ele ignora no texto, além da dimensão translinguística do ato em si, a dimensão transdisciplinar do que veio a se constituir como o campo de estudos da tradução. É em conformidade com essa característica transdisciplinar que pudemos propor nesta tese a associação entre alguns aspectos da teoria do arquivo em diálogo com pontos da teoria da tradução.

O evento que nos fez primeiro estabelecer essa relação transdisciplinar foi uma experiência vivida em nosso primeiro ano de Doutorado na UFMG. Naquele momento, cursando simultaneamente uma disciplina de retradução, ministrada pelo Professor Marcelo Rondinelli, e outra acerca das relações entre literatura e arquivo, esta ministrada pelo Professor Reinaldo Marques, deparamo-nos nesta segunda com um campo de pesquisa que, embora nos fosse desconhecido, parecia abrir outros horizontes para nossa análise da obra ernausiana – uma análise que, de qualquer modo, seria imprescindível ao trabalho de tradução. Ao mesmo tempo em que adquiríamos um novo olhar crítico e analítico sobre o texto ernausiano, a disciplina sobre arquivo e literatura intervinha igualmente no nosso modo de pensar a tradução, a partir das discussões em grupo feitas

durante as aulas de retradução. O que resultou dessa “*mise en relation*” entre os dois cursos, foi a hipótese inicial do projeto que deu origem a esta tese – a de que a tradução constitui um modo de arquivar –, modificada ao longo dos quase quatro anos em que este texto se produziu.

E, com efeito, são inegáveis, quando nos voltamos para cada uma dessas áreas, os pontos de cruzamento entre tradução e arquivo. Ainda que cada campo esteja restrito a um escopo específico, não nos passa despercebido que muitas das indagações com que se defrontam os teóricos do arquivo são as mesmas, feitas as devidas ressalvas, que vêm ocupando, há muito, os estudiosos da tradução. Se, para estes, a questão da origem – e tudo que ela implica, como o dilema entre a preservação ou recriação do original, as tensões entre cópia e semelhante etc. –, aparece como primordial, para aqueles também o respeito ao princípio da proveniência, a oposição entre autenticidade e reprodução são pontos fulcrais da prática e teoria arquivísticas. Nesse sentido, torna-se ainda mais significativo abordar as relações entre os Estudos do Arquivo e os Estudos da tradução, na medida em que o objeto do presente estudo, a tradução para o português do Brasil da obra de Annie Ernaux, suscita algumas dessas mesmas questões.

Organização da tese

Esta tese está dividida em três partes distintas, porém, transversais. A primeira, intitulada “‘Arquivo’, panorama histórico”, se subdivide em dois capítulos nos quais são abordadas questões teóricas e históricas sobre o arquivo e seus usos interdisciplinares – em particular, suas relações com a literatura –, que nos permitam embasar, finalmente, uma análise da obra ernausiana em sua dimensão arquivística, tema da segunda parte, “O arquivo da tradução”, que também inclui um estudo crítico das traduções brasileiras de dois livros da autora francesa, *La place* e *Les années*, assim como reflexões teóricas, decorrentes de nossa prática tradutória, sobre a tradução como ato que se assemelha às práticas de montagem, e sobre as proximidades entre o trabalho do tradutor e o trabalho de um *chiffonnier*, colecionador às avessas. A terceira parte, intitulada “Arquivar a tradução”, além da proposta inédita de tradução do livro *Mémoire de fille*, é composta, no sexto capítulo, por comentários analíticos referentes à tradução que o antecede. Vejamos abaixo, em resumos mais detalhados, o conteúdo de cada capítulo:

No capítulo que abre a tese, intitulado “Arquivo, ‘virada arquivística’ e escritas de si”, busca-se lançar as bases conceituais sobre as quais se perspectiva o presente

estudo. Propõe-se, num primeiro momento, uma retomada histórica da forma arquivo, a partir de sua configuração em fins do século XVIII. Ao longo desse apanhado, levam-se em conta também as práticas de registro e armazenamento de documentos e artefatos que, de alguma maneira, sempre integraram, *mutatis mutandis*, os processos de preservação memorialística, inerentes à vida comunitária em geral. Faz-se questão, entretanto, de separar e diferenciar ambos os fenômenos, destacando que o primeiro se dá no âmbito da constituição de uma burocracia estatal burguesa, de modo a se evitarem anacronismos e/ou apropriações categóricas indevidas. Seguindo-se a esse panorama histórico, que demarca as condições particulares do advento do arquivo como forma institucional, fazemos um salto para fins do século XX, quando, na esteira de movimentos e correntes teóricas pós-modernas e pós-coloniais, procede-se à chamada “virada arquivística”, a partir da qual se começa a questionar a forma arquivo, sem, contudo, ancorá-la na realidade de que é produto. Nesse sentido, propomos uma crítica do conceito de arquivo, tal qual o trata a perspectiva pós-moderna, seja ela aplicada aos estudos da Arquivologia, seja ela aplicada a outras áreas (a exemplo das reflexões foucaultianas e derridianas acerca do funcionamento da linguagem, do texto e da produção discursiva).

No capítulo 2, “O arquivo e a literatura: afinidades eletivas”, como sugere o próprio título, propomos refletir sobre as relações entre literatura e arquivo tais quais elas se nos apresentam a partir da “virada arquivística”. Assim, elegemos como objeto de reflexão teórica um marco dos estudos na área: *Narrating from the Archive. Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age*, de Marco Codebò (2010). Esta escolha, como explicado no capítulo, se deve a dois motivos principais: (i) o escopo ligeiramente mais abrangente do estudo de Codebò (ainda assim, limitado), em oposição a outros estudos semelhantes, excessivamente focados no contexto anglófono; (ii) o fato de *Narrating from the Archive* reunir em si alguns dos principais aspectos criticados nesta tese em relação não só à perspectiva pós-moderna de modo geral, mas à sua abordagem arquivística/arquivológica. Assim, em nosso diálogo crítico com o livro de Codebò, percorremos alguns dos componentes do *corpus* analítico que ele mesmo constitui – um *corpus* formado por aquilo que o crítico italiano chama de “romances de arquivo” –, a fim não apenas de relevar nossas divergências com o autor, mas de suscitar, por meio dos romances analisados (quais sejam, *A Journal of the Plague Year*, de Daniel Defoe; *The History of Tom Jones, a Foundling*, de Henry Fielding; *Le Colonel Chabert*, de Balzac; e *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert), questões que dizem respeito aos usos literários do arquivo de maneira geral, incluindo até os usos que se fazem dele na obra

ernausiana. Ao fim deste capítulo, tendo encerrado o diálogo com Codebò, permanecemos, entretanto, no evoluir histórico da figuração arquivística na literatura, para tratar de duas obras, *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon, e *Nadja*, de André Breton, precursoras, sob aspectos formais e temáticos, de muito do que se vai ver da obra ernausiana nos capítulos seguintes.

O capítulo 3, “As tensões entre a escrita autobiográfica e o fazer literário”, nos permite adentrar a obra ernausiana propriamente dita. Primeiro, tocamos no ponto dos estudos das escritas de si (ou escritas autobiográficas), vistos à luz do arquivo pessoal da/o escritor/a – tratado seja como fonte/*corpus* de pesquisa (vide a crítica genética), seja como elemento figurativo, a ser reencenado no próprio texto autobiográfico (caso a que se aplica nossa pesquisa). Parte de nossas reflexões sobre a relação entre arquivo pessoal e escritas de si são, assim, ilustradas a partir de duas características distintas, porém, associadas, da obra ernausiana: a produção de uma imagem do “eu” permitida pela publicação, com fins comerciais, do arquivo privado da escritora; a figuração do “eu” autobiográfico no texto literário em si – e, para isso, propomos uma análise de *Mémoire de fille* (2016), narrativa órfica e, portanto, fundadora, *a posteriori*, do trabalho literário ernausiano.

No capítulo 4, intitulado “A escritora em seu ateliê: uma análise em três movimentos”, de cunho exclusivamente prático e analítico, tem como foco um estudo formal e temático da presença do arquivo no conjunto da obra de Annie Ernaux. Debruçamo-nos, de maneira mais aprofundada, sobre oito livros (*La place, Une Femme, Journal du dehors, La honte, L'événement, L'Usage de la photo, Les années, Mémoire de fille*), buscando compreender de que modo e por que procedimentos o arquivo é ali montado e encenado, e quais efeitos são por ele produzidos. Como procedimentos arquivísticos gerais e comuns a todos esses livros, identificamos três, tratados como componentes de um contínuo processo de arquivamento da vida individual e social: (i) a compilação de um álbum fotográfico por meio da reconstituição efrástica de imagens visuais; (ii) a operação de processos de montagem que, lastreados no que se viu em Aragon e em Breton, ensejam um método materialista de reconstituição da história; (iv) o desvelamento do processo de escrita pelo recurso aos tropos do “ateliê de artista” e do “arquivo pessoal”.

O capítulo 5, intitulado “Autosociobiografia em tradução: remontagem de arquivos nas traduções brasileiras de *Les années* e *La place*”, de cunho eminentemente prático, analítico e teórico, propõe uma análise tradutória das duas primeiras obras

ernaussianas traduzidas no Brasil: *Os anos* (versão de *Les années*), lançado em 2019; e *O lugar* (tradução de *La place*), publicado em 2021. As duas traduções, realizadas pela poeta Marília Garcia²², dão prova de uma desfiguração, sob vários aspectos, da forma arquivística criada por Ernaux. Nesse sentido, parte do nosso trabalho é propor retraduições para a tradução problemática de trechos chave dos livros em questão. Encerramos esse mesmo capítulo, após a análise do que foi feito, com os princípios teóricos (i.e., a aproximação entre a prática de montagem e a tradução; a proposta de uma tradução *chiffonnière*, constituída como recolha de restos, repostos em uso pela montagem) que orientarão nossa própria prática, exposta na terceira parte da tese. Esta reúne nossa tradução de *Mémoire de fille* para o português²³, seguida imediatamente pelo capítulo 6, ao qual demos o nome de “A tradução em uso: um inventário de notas”, uma análise comentada, ponto a ponto, da tradução de *Mémoire*.

²² A tradução brasileira de *L'événement* (*O acontecimento*), publicada também em 2022, é assinada por outra tradutora, Isadora Pontes, e não entra nesta análise por questões de espaço e também por não nos permitir indicar um padrão tradutório, já que se trata de um único trabalho.

²³ Ver nota 4.

Primeira parte: “Arquivo”, panorama histórico

Capítulo 1: Arquivo e “virada arquivística”

*Para o capitalismo, a burocracia é propriamente um fenômeno necessário, um resultado obrigatório da luta de classes. A burocracia foi uma das principais armas da burguesia na luta contra o sistema feudal; ela se torna tanto mais indispensável quanto mais a burguesia precisa afirmar seu poder sobre o proletariado e quanto mais seus interesses entram em franca contradição com os das massas trabalhadoras. O burocratismo é, em consequência, um dos modos fenomênicos fundamentais da sociedade capitalista.
Lukács, Marx e Engels como historiadores da literatura*

Neste capítulo, propomos traçar um panorama histórico do advento do arquivo como instituição, a fim de, em seguida, expô-lo como conceito, hoje, predominantemente usado sob a perspectiva pós-moderna. Como o arquivo a que se refere o título desta tese não corresponde à estrutura material em si – seja ela controlada por um Estado ou reduzida ao âmbito individual do acervo familiar e privado –, mas às figurações do arquivo num *corpus* literário específico (no caso, a literatura ernausiana), é necessário que tratemos da chamada “virada arquivística” dos anos de 1990 a 2000, pois é ela que marca a apropriação por outras disciplinas de termos e conceitos específicos ao uso de arquivistas em geral. Por ora, propomos tratar da virada no que diz respeito a suas influências no campo das escritas de si. A virada arquivística na literatura, em termos das modificações formais e narrativas que acarreta, será tema do próximo capítulo. Mas não nos antecipemos ainda. Até alcançarmos essas etapas, é necessário, primeiro de tudo, entender o que exatamente chamamos de arquivo, e como isso mudou ao longo da história.

1.1. O arquivo: panorama histórico de um aparato de gestão da sociedade civil

Antes de o arquivo ser uma abstração teórica, um conceito apropriado pelo pós-modernismo ou uma figura encenada ficcionalmente num texto literário, ele é, a princípio, uma prática humana que, consolidado o capitalismo, converte-se em parte da dimensão jurídica de um aparato estatal, necessário à manutenção da ordem social a partir do fim do século XVIII. A evolução de um a outro nos impede hoje de confundi-los, atribuindo,

por exemplo, às práticas de armazenamento e registro do passado categorias e formas do arquivo burocrático. Em outras palavras: ainda que seja uma única e mesma palavra a usada para se referir (i) ao costume humano de preservar a memória coletiva e armazenar artefatos e documentos produzidos na vida em comunidade, e (ii) à instituição que ajuda a ordenar a burocracia do Estado burguês no pós-Revolução Francesa, não é possível esquecer que o arquivo é uma forma histórica, configurada, portanto, de diferentes maneiras, a depender da realidade material de que resulta. Nesse sentido, propomos, nos parágrafos que seguem, uma breve recapitulação de práticas de armazenamento de documentos – a própria definição, função e peso social do que venha a ser um documento também são fatores históricos – datando da Antiguidade, com o objetivo preciso de diferenciá-las daquele que é o centro desta seção: a forma arquivo do século XVIII em diante.

Em comunidades antigas e contemporâneas de tradição oral, é esperado que a preservação do saber, de acontecimentos importantes, dos acordos e relações de troca que marcam as práticas sociais e a história daquele povo, se dê sob formas intangíveis, que incluem rituais, tipos de recitação, canções e danças. Nas comunidades antigas que haviam desenvolvido a escrita, a exemplo das que habitavam a região da bacia da Mesopotâmia em 3200 a. C., tem-se notícia de mecanismos tangíveis de armazenamento de registros (*recordkeeping*) que, embora organizassem aspectos da vida em sociedade, não poderiam, como o faz Anne J. Gilliland (2017), ser considerados “componentes de processos humanos burocráticos”²⁴ (p. 33, tradução nossa). De fato, a burocracia só surge com o Estado, e este, por sua vez, só surge com as práticas capitalistas – é claro que, antes disso, já havia configurações políticas que regiam aspectos de ordens sociais anteriores, por exemplo, as romanas; nenhuma delas, contudo, poderia, segundo Alysson Mascaro (2013), ser considerada estatal. Assim, ainda que Gilliland, com o fim de evitar uma possível confusão, prefira o adjetivo “burocrático” ao substantivo “burocracia”, trata-se de um uso que se presta a anacronismos.

Para operar e facilitar essa prática de armazenamento – note-se que evitamos, por enquanto, usar a palavra “arquivo” e suas derivadas, justamente para deixar clara a diferenciação entre uma coisa e outra –, essas comunidades mesopotâmicas se viram obrigadas a desenvolver métodos que lhes permitissem lidar com os materiais e objetos guardados, a fim de melhor recuperá-los, mantê-los sob controle e acessíveis. Entre esses

²⁴ “[...] *components of human bureaucratic processes.*”

materiais poderiam se encontrar genealogias familiares; registros referentes à forma política em vigor (que Gilliland incorretamente chama de Estado), às trocas comerciais intercomunitárias ou praticadas no interior de uma mesma comunidade; retratos; correspondência etc. Atuantes nesses processos – idealizadores deles, na verdade – eram todos aqueles homens (por suposto) letrados que ocupavam funções de escribas, sacerdotes, historiadores, assim como, no caso específico da Grécia, os famosos arcontes (não os derridianos, evidentemente, aos quais chegaremos depois). Gilliland afirma restarem até hoje “dúvidas consideráveis sobre a proximidade de status, papéis e práticas” daqueles homens em relação “aos profissionais arquivistas [...] dos tempos modernos”²⁵ (p. 36, tradução nossa). Nossa suposição é que, de fato, se tratava de funções muito diferentes, dadas as circunstâncias que embasavam as práticas de “*recordkeeping*” naquele momento e as que embasam as práticas arquivísticas do século XVIII em diante (se, de 1794 até hoje²⁶, em realidades capitalistas, já são mundos de diferença, acarretadas pelas inovações tecnológicas, o que dizer de uma comparação entre a França pós-revolucionária de 1789-93 e a Mesopotâmia em 3200 a. C.?)

Na linha do tempo que Gilliland continua a traçar sobre as práticas de armazenamento na Antiguidade e no pré-Revolução, a autora inclui o “legado dos sistemas de Direito e de arquivamento [*recordkeeping*] do Império Romano”, que teria servido de inspiração para os parâmetros judiciais do Direito Civil e das abordagens de registro e documentação que eventualmente dominaram as futuras estruturas de governança e arquivamento”²⁷ (p. 36, tradução nossa). Mas nossas ordenações governamentais e estatais, assim como o direito que se lhes acopla, pouco têm, na verdade, da herança romana, cujas estruturas legais se armavam de formas bem diferentes das nossas, com um foco maior na resolução de conflitos e a sobreposição da força à lei (MASCARO, 2013).

A situação do arquivamento muda mesmo na Europa, e isto Gilliland (2017) é sagaz em apontar, com as grandes navegações do século XV, isto é, com o início do

²⁵ “[...] *there remains considerable debate about the extent to which their status, roles and practices might approximate those we associate with modern-day professional archivists and recordkeepers.*”

²⁶ Mesmo se analisarmos, num recorte sincrônico, as realidades arquivísticas de diferentes países, constataremos diferenças, porque os Estados em cujo interior essas práticas se dão se inserem de formas distintas e desiguais na economia global (prova disso, por exemplo, é o arquivo na França, um país do centro do capitalismo, e o arquivo no Brasil, um país da periferia, sujeito inclusive à influência imperialista francesa).

²⁷ “[...] *the legacy of the Roman Empire’s legal and recordkeeping systems, that many of the world’s Civil Law juridical frameworks and centralised registrarial approaches that came to dominate their governance and recordkeeping structures emanated.*”

colonialismo europeu e de uma economia mercantil que lançará as bases para a transição completa do feudalismo ao capitalismo ao longo de, mais ou menos, quatrocentos anos. É precisamente nesse momento que se começam, muito lentamente, a estabelecer novas formas políticas que irão desembocar nos Estados-nações do século XIX. Até aquele momento, contudo, trata-se ainda de organizações nacionais incipientes, agora sob o comando dos reis absolutistas em parceria com a Igreja, que será, não por coincidência, um dos poderes encarregados de fazer o registro e armazenamento de documentos referentes não só às formas de poder do antigo regime, mas – e aqui se coloca algo muito importante –, principalmente, às colônias. Segundo Gilliland, é justamente com o surgimento dos Impérios europeus coloniais, de Portugal e Espanha, passando pela Holanda, até chegar à França e à Inglaterra, cujos tentáculos neocoloniais se estenderam por toda a África, que se desenvolve o conceito de “trabalho arquivístico” [“*archival work*”] como uma ciência. A partir do século XVII, por exemplo, repositórios de documentos que, historicamente, sempre haviam tido um componente móvel (baús, arcas) ou religioso (igrejas, mesquitas, sinagogas, templos os mais variados) passam a se instalar em edifícios específicos, com alto grau de centralização:

Vastas burocracias se desenvolveram com os objetivos de administrar as colônias; controlar o fluxo de informação desde o interior dos impérios coloniais; dar sustentação ao comércio, ao escravismo e à extração de outros bens materiais; e, enfim, enumerar, subjugar, “civilizar”, converter, escravizar, transportar e até erradicar os colonizados. Infraestruturas de armazenamento foram imprescindíveis a vários aspectos da administração colonial, incluindo [as áreas] de comunicação e controle de informações, contabilidade financeira e documentação e monitoração dos colonizados e de suas atividades²⁸ (p. 37-8, tradução nossa).

Com o advento de uma ciência arquivística, surge também um paradigma que a embasa, definido como um conjunto de pressupostos, princípios e práticas em torno do qual se unifica e uniformiza toda a prática arquivística (GILLILAND, 2017). Assim, começando no pós-Revolução de 1793, uma série de princípios chave passa a ser codificada por lei não só na França, mas na Espanha, Holanda, Prússia etc. Dois dos mais importantes são (i) o Decreto Messidor, de 1794, que estabelece, em território francês metropolitano, a acessibilidade pública – consequência direta da Revolução, não por

²⁸ “*Vast bureaucracies were developed to administer colonies; manage the flow of information within colonial empires; support trade, slaving, and the extraction of other material assets; and enumerate, subjugate, ‘civilise’ convert, enslave, transport, and even eradicate those who were colonised. Recordkeeping infrastructures were integral to many aspects of colonial administration, including communication and information management, financial accounting, and documenting and monitoring the colonized and their activities.*”

acaso, em sua fase jacobina – dos arquivos, bem como o método do *respect des fonds*, ao qual voltaremos brevemente; e (ii) o desenvolvimento na Prússia, já no século XIX do princípio de proveniência, inspirado no *respect* francês. Do que se trata essas duas regras referentes, por assim dizer, ao trato com o arquivo? De acordo, mais uma vez, com Gilliland (2017), ambas refletiam as hierarquias produtoras dos documentos, assim como os sistemas de registro das poderosas burocracias estatais. Ficava assim determinado que a “proveniência” dos documentos, salvaguardada em lei, deveria ser mantida, isto é, que os documentos pertencentes a um determinado *fonds* (conjunto de documentos compondo um mesmo acervo ou coleção, ou proveniente de um mesmo órgão criador e coletor de registros) deveriam ser armazenados na ordem original em que foram criados ou em que se os receberam. *Fonds* com diferentes proveniências não poderiam, portanto, ser misturados (p. 38).

Com o passar do século XX, influenciado pelas mudanças epistemológicas e paradigmáticas que começam a se fazer sentir nas ciências humanas, começa-se a questionar mais intensamente a própria noção de origem que está na base do princípio de proveniência e no *respect des fonds*: seria possível a fixação de uma origem única e definitiva para um documento? como proceder quando se tem diante de si um documento resultante de múltiplos contextos de produção? como lidar com os arquivos enquanto produtores e disseminadores de narrativas oficiais que não apenas apagam as violências e opressões que eles (os arquivos) judicial e burocraticamente legitimam, mas, por esse mesmo apagamento, ajudam a perpetuar? como preservar as memórias e histórias dos povos e grupos a cuja exploração ou extermínio os arquivos deram e dão aval? seria possível a disputa pelo controle do arquivo, isto é, seria desejável apropriar-se do arquivo como meio de preservar essas memórias e histórias, ou algo novo teria que ser construído? como construir algo novo num sistema que continua o mesmo? Muitas correntes de pensamento tentarão, quando menos, lidar com esses problemas e, às vezes, até propor-lhes soluções. A que terá, contudo, mais tração e ganhará mais terreno, sobretudo, no último quartel do século XX, a ponto de tornar-se hegemônica no ambiente acadêmico, é o pós-modernismo, seja aplicado à Arquivologia, com o fim de modificar-lhe os paradigmas científicos, seja como perspectiva fundadora da chamada “virada arquivística”.

1.2. O arquivo e a abordagem pós-moderna: inversões da prática

A chamada “*archival turn*”, ou “virada arquivística”, se inicia na década de 1990, no bojo de acontecimentos ocorridos ao longo das três décadas anteriores. São eles: a “virada linguística” (“*linguistic turn*”) e a transição do estruturalismo para o pós-estruturalismo, cujos principais expoentes, pensadores como Michel Foucault, Jacques Derrida e Roland Barthes, são, mais tarde, reivindicados como pais intelectuais do pós-modernismo. O marco inicial da teoria pós-moderna é, como sabemos, o livro de Jean-François Lyotard, lançado em 1979 e intitulado *A condição pós-moderna*. Nessa obra, simplificando-a, o teórico francês espousa a teoria de que, numa sociedade pós-industrial, como ele acredita ser a do final do século XX, que tem no conhecimento sua principal forma de produção, a classe teria deixado de ser o campo central de lutas, substituída pela linguagem: é no interior dela que passariam a ser travadas as principais disputas sociais, assim como dali emanariam as forças de poder que controlam a sociedade (2021 [1979]). Numa recusa, portanto, das chamadas “grandes narrativas”, a própria ciência passaria a ter sua dimensão discursiva exacerbada, sendo quase reduzida a um jogo de linguagens. Nesse contexto, o surgimento da chamada “virada arquivística”, que consiste, *grosso modo*, na realização de uma “troca pelo uso de conceitos de arquivistas por outras disciplinas”²⁹ (KETELAAR, 2017, p. 228, tradução nossa), faz completo sentido: com base na concepção foucaultiana de arquivo (a que voltaremos em breve), segundo a qual o arquivo é um *locus* de produção discursiva, a amplitude do que pode ser considerado “arquivo” se expande de modo a se incorporar às mais diversas áreas do saber – que não necessariamente passam a adotar a metodologia da ciência arquivística.

Ann Stoler (2002), foucaultiana e pioneira nessa virada, descreve-a como a passagem do “arquivo-como-fonte ao arquivo-como-tema” (p. 93, tradução nossa) [“*from archive-as-source to archive-as-subject*”], a ser analisado como esfera de poder exercido por via da linguagem. Stoler, antropóloga da área dos estudos pós-coloniais, sugere que se pense o arquivo não só como locais dos quais se retira conhecimento, mas como locais nos quais se produz conhecimento. Essa produção, essencialmente linguística, não apenas revela estruturas de poder, que, no caso dos estudos da professora estadunidense, são da ordem colonial, mas as reforça, gerando inclusive fatos. Levando tudo isso em conta, propomos a seguinte divisão a esta seção: primeiro, resumiremos em linhas gerais as teorias do arquivo de dois dos mais importantes autores precursores do pós-modernismo: Michel Foucault e Jacques Derrida; em seguida, para finalizar, propomos uma

²⁹ “[...] *in exchange for the use of archivistics’ concepts by other disciplines.*”

recapitulação do que diz sobre arquivo e pós-modernismo um dos principais autores que se dedica diretamente aos estudos da Arquivologia (Terry Cook).

1.2.1. O arquivo em Foucault e Derrida

Começamos por Foucault, cujo livro *A arqueologia do saber*, de 1969 – no qual ele desenvolve o conceito de arquivo – antecede o texto de Derrida sobre o mesmo tema em quase trinta anos. Escrito na fase genealógica do filósofo, *A arqueologia* não deixa, contudo, de se debruçar sobre os pontos aos quais, ao longo de toda a sua trajetória acadêmica, mesmo em suas mais diferentes fases, Foucault se dedicará: a genealogia do indivíduo moderno, compreendida à luz das relações entre conhecimento, saber e poder. Mesmo na fase arqueológica, voltada especificamente para os *a priori* das formações discursivas, há uma preocupação com o poder, considerado em sua forma difusa, tal qual a concebe Foucault. Nessa fase de estudos, o filósofo se põe a investigar como foi possível que determinadas produções discursivas e formas de saber sobre, por exemplo, a loucura e a doença se tornassem dominantes, passando conseqüentemente a irradiar um tipo de exercício de poder disciplinador.

Foucault (2000 [1969]) busca compreender a formação discursiva, não em sua origem, como o sugere o próprio radical da palavra “*arqueologia*” (da qual se deriva “arquivo”), mas em sua superfície, de modo a mostrar no que estão ocultas, por serem tão óbvias, as regras que se impõem aos discursos e ao enunciado, como veremos a seguir, essencial à definição foucaultiana de arquivo. Essas regras que o filósofo se dedica a explicitar não são, entretanto, da ordem estrutural, mas sim funcional. É o enunciado, cuja função, e não o sentido, elas orientam que corresponderá ao que Foucault (2003 [1975]) chama de “acontecimento”. Acontecimentos em acúmulo formam os discursos. Nas palavras do filósofo em conversa com estudantes de uma universidade estadunidense: “trata-se de [...] estabelecer e descrever as relações que esses acontecimentos – [...] acontecimentos discursivos – mantêm com outros acontecimentos que pertencem ao sistema econômico, ou ao campo político, ou às instituições. Considerando sob esse ângulo, o discurso não é nada além de um acontecimento como os outros” (não paginado). Estabelecido, assim, o fato de que a compreensão do arquivo (“*archive*” em francês, com uso no singular) foucaultiano passa pelos conceitos de “enunciado” e “discurso”, como caracterizá-los propriamente? O primeiro é uma dimensão do segundo, isto é, “uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que

[estas] apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2008 [1969], não paginado).

Uma vez que um enunciado se põe sempre em correlação com outros, chega-se a uma “prática discursiva”, isto é, a “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (2008 [1969], não paginado). Essa prática põe enunciados em funcionamento, e sua análise nos permite dar conta de relações históricas, já que o discurso é fruto da atuação de forças de poder. O arquivo surge assim da existência acumulada de discursos, os quais, por sua vez, podem ser desmembrados em sistemas de enunciados. É como se, reunindo os eventos e as coisas a que dão forma os enunciados, o arquivo tornasse inteligível uma dada época, constituindo sua moldura. Não é possível escapar do arquivo, já que estamos todas e todos inseridas/os nele: tratar de um texto em seu arquivo implica, pois, considerar a impossibilidade de apreensão total desse arquivo, do qual só se pode falar atado às amarras impostas por ele mesmo, e a necessidade de interpretar determinado texto, levando em conta sua proveniência no interior desse arquivo (prática fundamental à teoria arquivística)³⁰. Foucault substitui assim o documento, como elemento componente do arquivo – não que o desconsidere completamente –, pelo enunciado, composto, segundo ele, por (i) objetos (sobre o que são os enunciados); (ii) modalidade enunciativa (a autoridade de que são dotados); (iii) conceitos, em termos dos quais são formulados; e (iv) temas desenvolvidos (os pontos de vista teóricos). A modalidade, em particular, está associada ao contexto de origem do enunciado, que, por sua vez, leva em conta o local institucional de sua produção, a relação entre o falante/enunciador e o objeto do enunciado etc.

Muitas dessas questões que aparecem em Foucault, a saber, a origem, o contexto, a dimensão discursiva dos enunciados etc., também aparecerão, de formas diferentes, bem entendido, mas, ao mesmo tempo, convergentes, nos textos de Jacques Derrida, referentes ou não ao arquivo. As diferenças, como veremos, residem em detalhes como a priorização derridiana do texto e da textualidade, em vez do discurso. Ao fim e ao cabo, as afinidades entre os dois são tantas que não será incoerente aos pós-modernos conciliarem as duas visões. Antes de chegar a esse ponto, contudo, passemos a Jacques Derrida, de cuja obra

³⁰ No contexto da “virada arquivística”, posterior a Foucault, é primordial a realização de estudos que levem em conta a relação entre os elementos espaciais e temporais implicados nos regimes discursivos e nos textos produzidos em determinado período, bem como a investigação desses mesmos regimes.

Mal de arquivo propomos um breve resumo, já que neste capítulo não se trata de explorar a fundo o arquivo como definido nem por Foucault nem por Derrida, mas de expor, especificamente, as diferentes definições, que predominam hoje tanto nos estudos do arquivo quanto nas análises da chamada “literatura de arquivo”.

Começamos nosso resumo da teoria do arquivo segundo Derrida fazendo um desvio por outro autor antes de chegar ao famoso filósofo francês. Tomemos, para isso, o texto de Brien Brothman (1999), intitulado “Declining Derrida: Integrity, Tensegrity, and the Preservation of Archives from Deconstruction”. O título, como se vê, faz jus a Derrida até no trocadilho: Brothman usa o verbo “*declining*” em três sentidos diferentes: no sentido mais usual de recusa, especificamente, o que ele diagnostica como uma recusa dos arquivistas em incorporar a suas elaborações teóricas o pensamento do filósofo francês sobre o arquivo; no sentido gramatical de declinação, que, transposto ao artigo de Brothman, “decompõe” ou faz derivar do arquivo derridiano formas aplicáveis ao campo dos estudos do arquivo, de modo a demonstrar aos arquivistas sua utilidade; no sentido ainda de transferência e de oferecimento, decorrentes daquele sentido gramatical, uma vez que, ao “declinar” o conceito derridiano de arquivo, a princípio, pensado não no campo da arquivologia, mas no escopo da abordagem desconstrutivista do filósofo nascido na Argélia, Brothman o transporta e o oferece como possibilidade a uma outra área de estudos, com especificidades próprias, que exigirão talvez modificações e novas formas de aplicação ao próprio conceito.

Essa curta explicação do título já deixa entrever o objetivo do artigo de Brothman: (i) propor hipóteses – a dificuldade linguística do texto derridiano e a pouca disposição por parte dos pesquisadores dos estudos do arquivo em relação à filosofia em geral – para a distância entre Derrida e os arquivistas (que o declinam, rejeitando); (ii) explicar o conceito de arquivo no contexto da produção geral do pós-estruturalista, associando-o ao projeto da Desconstrução; (iii) mostrar de que forma esse conceito pode contribuir com a teoria da Arquivologia. Para os propósitos desta tese, só nos importa o segundo objetivo, com cuja ajuda vamos expor, em linhas gerais, o que Derrida pensa ser o arquivo, passando, em seguida, à única obra em que o filósofo se debruça explícita e exclusivamente sobre esse tema.

Segundo Brothman (1999), embora *Mal de arquivo*, ao qual voltaremos, seja o único texto derridiano que recebe atenção quando se trata de discutir o arquivo, tal qual concebido pelo teórico francês – “sem dúvida”, diz Brothman, “por causa do título” (p. 66) –, a abordagem do tema está longe de ser eventual ou uma ocorrência única no

conjunto da obra de Derrida. Ao contrário, Brothman defende tratar-se de um “conceito profundamente enraizado através de todo o *corpus* da filosofia derridiana”³¹ (p. 66, tradução nossa). A razão para isso é que o arquivo, de acordo com Derrida, é inseparável da escrita; é ele, na verdade, uma metáfora para ela, assim como outras são usadas em referência a ele. Em consequência disso, todos os conceitos associados direta ou indiretamente ao arquivo, quais sejam, traço, origem, documento (*record*), também são usados para falar da escrita. Para Brothman, portanto, tanto a produção de documentos quanto o arquivo estão para os arquivistas, assim como a textualidade ou o jogo textual (“*textual play*” – p. 76) estão para Derrida – embora os próprios arquivistas não vissem as coisas do mesmo modo, considerando que, à análise de um texto, permite-se um desprendimento da intenção autoral que o trabalho com o arquivo não permite (p. 77). Há, portanto, para Derrida uma dimensão paradoxal do arquivo: este, seguindo os princípios de proveniência, as preocupações com a origem, durabilidade, exige uma fixação a que não conduz sua própria condição de texto.

Entremos agora no texto derridiano propriamente dito. Em *Mal de arquivo*, Derrida (2001 [1995]) inicia sua reflexão buscando arquivar a própria palavra que dá título ao ensaio: a raiz grega, “*arkhē*”, remete ao “*começo* e [ao] *comando*” (p. 11, grifos do autor), isto é, ao começo da História e ao comando da lei, mas também ao *lugar* onde se começa a História e de onde se comanda (se cria e se exerce) a lei. Como lugar de inscrição da lei, que dele também emana, o arquivo, ao ser pensado como instituição, se constitui por algumas características paradoxais: ele, ao mesmo tempo que institui, conserva; ao mesmo tempo que é revolucionário, é tradicional; ao mesmo tempo que é privado, é público; ao mesmo tempo que ordena, desordena e desestabiliza a ordem. Quem arquiva, na Antiguidade, são os *arcontes*, responsáveis pelo armazenamento do arquivo e dotados do direito de interpretá-lo. A eles cabe o poder arcôntico, que lhes permite unificar, identificar, classificar e reunir (*consignar*) signos num mesmo lugar: “[n]ão há arquivo sem um lugar de consignaço, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (p. 22, grifos do autor).

Assim, o arquivo surge como necessidade da memória; é pela falta da memória que se passa a reunir e a repetir compulsivamente. Aliada a essa pulsão de arquivar, atua uma pulsão de destruição, derivada inclusive da inevitabilidade do esquecimento: arquiva-se para lembrar, mas também para que se possa esquecer. Como lugar de

³¹ “[...] *the concept of archives is deeply imbedded throughout the entire corpus of Derrida’s philosophy.*”

armazenamento e reunião, contudo, o arquivo não apenas registra, mas produz: a “*mise en archive*”, na medida em que acomoda o acontecimento ou evento arquivado, confere-lhe também uma forma, e o acaba criando de algum modo. Desse modo, “não se vive [...] da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante” (p. 31). Nesse jogo arquivístico de repetições, que deslocam e realocam, o autor coloca o problema – a impossibilidade – da recuperação da origem. Com efeito, para Derrida (2012), o rastro separado da origem é a condição para a constituição de um arquivo, que, relembremos do início, o filósofo francês compreende como um local do qual emana o poder da autoridade que o controla e manipula, determinando inclusive sua origem.

Muitas críticas podem ser feitas tanto às teorias de Foucault quanto às de Derrida, a começar pelo fato de ambos, cada um à sua maneira, encararem tudo, inclusive a própria realidade, ou como discurso ou como texto. Nada disso diminui, contudo, as reais contribuições da obra de cada um; prova disso é o diálogo que travaremos com as teorias do arquivo foucaultianas no quinto capítulo desta tese. Além disso, nem Foucault nem Derrida podem ser identificados como pós-modernistas, mas sim como precursores do movimento. Nesse sentido, propomos, no parágrafo seguinte, mostrar em que medida teóricos arquivistas pós-modernos são, de fato, influenciados pelas teorias pós-estruturalistas de Foucault e Derrida, aproveitando, ao mesmo tempo, para fazer-lhes a crítica. Tomaremos como exemplo um artigo do famoso professor e arquivista Terry Cook.

1.2.2. O pós-modernismo na Arquivologia

A diferença desta seção em relação à anterior é que Foucault e Derrida não são teóricos do arquivo. Este surge em seus estudos como sintoma de uma tendência pós-estruturalista mais ampla, cujos objetivos são, respectivamente, investigar a instauração de regimes discursivos de poder na produção de conhecimento científico, e aprofundar a perspectiva desconstrutivista da língua, subsumindo o arquivo às práticas de escrita e textualidade. Os arquivistas, por sua vez, sobretudo, aqueles que produzem teoria sobre o trabalho em/com arquivos, exercido por eles também, se concentram, entre outras coisas, no estabelecimento de regras e na criação de conceitos que orientem a prática arquivística. A interferência das teorias foucaultiana e derridiana nos estudos de arquivo propriamente ditos pode ser encarada como consequência da “virada arquivística”

identificada no início desta seção: transformando-se o arquivo em ferramenta ou enquadre epistemológico que passa a se aplicar ao campo dos estudos de mídia, literatura, arte, das ciências sociais etc., acaba se tornando inevitável que, reciprocamente, a teoria arquivística se deixe influenciar pelas correntes e teorias que já vigoravam, de maneira dominante, naqueles campos. Até porque, faz-se a virada tendo como paradigma não o arquivo tal como concebido pela ciência arquivística: de imediato, trata-se de pensá-lo “segundo Foucault” e/ou “segundo Derrida”. Um dos textos que primeiro levam – neste caso, a teoria derridiana – para os estudos do arquivo, além das produções de Ann Stoler (2002), é o já mencionado “Declining Derrida: Integrity, Tensegrity, and the Preservation of Archives from Deconstruction”, de Brien Brothman. Nesse texto, contudo, como vimos, o autor dedica-se à abordagem arquivística no filósofo francês nascido na Argélia: sem pensar especificamente a particularidade da ciência do arquivo, Brothman, ao contrário, explica o que significa o arquivo na obra derridiana e convida teóricos da arquivologia a abraçarem a Desconstrução como “método”³² de análise.

Exemplo de arquivista já influenciado pelo pós-modernismo é Terry Cook (2012), que, em seu artigo “Arquivologia e Pós-modernismo: novas formulações para velhos conceitos”, defende a adoção de um novo “paradigma arquivístico” [*“archival paradigm”*], baseado numa abordagem pós-moderna que permita pensar os documentos em seus contextos espaciais e temporais, em substituição, por exemplo, ao que o teórico considera o engessamento do chamado *“respect des fonds”*. Em seu texto, Cook já parte do pressuposto de que vivemos num mundo pós-moderno – claramente, tomando para si as ponderações de Lyotard sobre uma sociedade pós-industrial –, o que exigiria “novas estratégias e metodologias que já não são viáveis num mundo pós-moderno e computadorizado” (2012, p. 124). Dentre essas novas estratégias, estaria a compreensão do documento arquivístico (*archival record*) como “conceito virtual dinâmico”, em oposição ao “objeto físico e estático” dos séculos XVIII, XIX e da primeira metade do século XX (p. 125). Assim, o arquivo passaria a ser estudado prioritariamente sob sua dimensão discursiva, a partir da qual se constroem narrativas oficiais, mas também se “celebra [a] formação ativa da memória coletiva (ou social)” (p. 125). Tudo isso acarretaria mudanças na configuração da Arquivologia enquanto ciência, na medida em que esta não seria mais vista como imutável, nem tampouco como universal, rompendo

³² Em se tratando do pós-modernismo, é sempre complicado falar de método, por se tratar de algo, frequentemente, recusado pelos próprios pós-modernistas, na medida em que associam o método científico ao método positivista em tudo o que este tem de mais doutrinário.

definitivamente com uma historiografia positivista e com um “empirismo baseado em fatos” (p. 134). Digamos que esses sejam os pontos fundamentais do artigo de Cook. Derivadas deles, o autor faz duas colocações que merecem, contudo, um olhar mais detido, capaz de promover exatamente aquilo que defendem os pós-modernistas: um questionamento dos saberes instituídos, algo em que o próprio pós-modernismo vem se constituindo desde o fim do século passado, vide a constatação algo fatalista e ironicamente a-crítica de Cook (2012): “[nós] vivemos numa era pós-modernista de discussão teórica, gostemos ou não” (p. 126). *There is no alternative!*

Começemos pela oposição valorativa entre pós-moderno e moderno, que embasa o argumento da necessidade de um novo “paradigma arquivístico”:

O pós-moderno desconfia e se rebela contra o moderno. A noção de verdade universal ou conhecimento objetivo baseada nos princípios do racionalismo científico do Iluminismo, ou no emprego do método científico ou da análise textual clássica, é descartada como quimera. Através de uma análise lógica impiedosa, os pós-modernistas revelam a ilógica de textos alegadamente racionais. O contexto por trás do texto, as relações de poder que modelam o patrimônio documental, e até a estrutura do documento, o sistema de informação residente e as convenções narrativas, são mais importantes que a coisa objetiva em si ou o seu conteúdo (p. 128).

Os valores modernos que o pós-modernismo contesta são, a princípio, os valores da teoria social positivista, cujas pretensas neutralidade e objetividade científica nada mais são do que pilares de uma ideologia que, como todas as outras, disputa, no plano da consciência, a naturalização de uma determinada ordem social e seu consequente controle. Até aí, tudo bem. A grande falha do pós-modernismo, que, diga-se, também é ideológico, por mais que se o possa querer negar, é precisamente, na ânsia de negar o positivismo, acabar negando qualquer realidade objetiva, como se fosse apenas do domínio positivista a busca por um método de representação objetiva do real (erro em que incorre Cook, ao afirmar, por exemplo, que “o empirismo baseado em fatos [foi desacreditado] pelo pós-modernismo” – p. 134). Ora, se o positivismo afirma que todo conhecimento científico é neutro, ao que o pós-modernismo responde que, na verdade, tudo é produção discursiva e, portanto, ilusória, quimérica e virtual (de novo, Cook, falando da visão pós-modernista de documento), não atuaria o próprio Cook como positivista às avessas? Ao ignorar a realidade em si (nas palavras do professor canadense, “a coisa objetiva [...] ou o seu conteúdo”), anula-se a possibilidade de crítica efetiva ao “sistema de informação

residente e [às] convenções narrativas”, já que estes não são produtores da realidade material, mas gerados por ela, bem assim a mantêm³³.

Por fim, também é reveladora a crítica feita à história e ao documento:

Em última instância os pós-modernistas têm uma profunda ambivalência sobre o documento. Enquanto duvidam da verdade histórica, enquanto percebem os arquivos como meros rastros de universos de registros e atividades, hoje perdidos ou destruídos enquanto veem os documentos como truques de espelhos que distorcem fatos e realidades passadas em favor do objetivo narrativo do autor/público, recorrem muitas vezes à história e à [sic] análises históricas (p. 130).

A diferença entre uma crítica materialista da ideologia dominante e a crítica que faz dela o pós-modernismo, reside precisamente no fato de que esta última tende, como regra geral, a se fixar e a se prender no interior dos discursos, desassociando-os dos sujeitos cognoscentes³⁴ – fato que nem mesmo o uso da expressão “feitos pelo homem”, num outro trecho de Cook (p. 129), é capaz de dirimir. Resultado disso é uma desistoricização e um esvaziamento da própria linguagem, que assim se torna puramente autorreferencial. Ora, se o arquivo, enquanto instituição, na qual se incluem os próprios documentos que armazena e produz, é um mecanismo ideológico de naturalização e reforço de uma ordem dominante – porém, em disputa –, é apenas na medida em que ela expressa algo concreto e tangível: os conflitos sociais de que é resultado. Conflitos estes que, como veremos no capítulo a seguir, refletem-se diretamente na produção literária precursora da “literatura de arquivo”.

³³ Outro ponto de querela é o fato de Cook ver como característica única do pós-modernismo a crítica que escritos como *A ideologia alemã* já haviam realizado em 1845: “O pós-modernismo toma tais fenômenos ‘naturais’ – como quer o patriarcado, o capitalismo, os cânones ocidentais da boa literatura, ou os Arquivos – e declara que eles são ‘antinaturais’, ou ‘culturais’, ou ‘construídos’, ou ‘feitos pelo homem’ (usando ‘homem’ deliberadamente), e precisam de pesquisa e análise profundas” (p. 129). É claro que há de se levar em conta que a famosa obra de Marx e Engels não foi publicada antes de 1932, permanecendo ignorada por quase todos os primeiros marxistas, inclusive por alguns dos mais importantes, como Lênin e Rosa Luxemburgo. Quando surge o pós-modernismo, entretanto, o texto já era mais do que conhecido entre os teóricos do movimento e entre seus precursores.

³⁴ Vide o arquivo foucaultiano.

Capítulo 2:

O arquivo e a literatura: afinidades eletivas

Ils copièrent... tout ce qui leur tomba sous la main... longue énumération... les notes des auteurs précédemment lus, – vieux papiers achetés au poids à la manufacture de papiers voisine. Mais ils éprouvent le besoin de faire un classement... alors ils recopient sur un grand registre de commerce. Plaisir qu'il y a dans l'acte matériel de recopier.

Flaubert, Bouvard et Pécuchet

Agora que passamos pelo histórico do arquivo, gostaríamos de tratar do tema enquanto forma que se configura na literatura. Das teorias do arquivo produzidas a partir da virada arquivística, seja no campo da literatura, seja no das artes em geral, a maioria adotará como objetos de estudo, respectivamente, o texto ficcional – principalmente, o romance – e a arte contemporânea³⁵. Ainda que as obras de Ernaux aqui analisadas não se encaixem no gênero romanesco, nem sejam sequer ficcionais, é inegável que a forma narrativa dos escritos autobiográficos em geral (e aqui tratamos de sua iteração moderna, iniciada a partir do século XVIII) dialoga tanto histórica quanto estruturalmente com a do romance. Assim, uma vez tratada a questão da definição do arquivo no capítulo anterior, propomos que este se debruce sobre os aspectos estritamente formais e temáticos que dizem respeito à incorporação histórica do arquivo na literatura. (Como queremos nos estender e nos aprofundar tanto na teoria da figuração literária do arquivo quanto na análise do arquivo na obra de Annie Ernaux, por ser este um dos objetivos específicos desta tese, decidimos reservar os dois próximos capítulos a esses assuntos).

As teorias acerca da presença do arquivo no texto literário que o compreendem como “uma metáfora potente para [lidar com] um *corpus* de esquecimentos seletivos e coleções – e, tão importante quanto isso, um *corpus* sedutor que anseia pela busca e pelo acúmulo implicados no primário, no originário, no intocável”³⁶ (STOLER, 2002, p. 94, tradução nossa), tendem, com frequência, a adotar uma perspectiva pós-moderna, cujo intermediário pode ser tanto Foucault quanto Derrida. Às vezes, porém, podemos nos deparar com estudos que tratam o arquivo de forma mais literal, como uma coleção de

³⁵ Com destaque, no campo das artes plásticas contemporâneas, para os estudos de Hal Foster (2004).

³⁶ “a strong metaphor for any corpus of selective forgettings and collections – and, as importantly, for the seductions and longings that such quests for, and accumulations of, the primary, originary, and untouched entail.”

documentos ou um local de armazenamento, cuja configuração tem desdobramentos em duas frentes distintas: a estrutural, incorporando ao texto documentos, inventados ou não; e a narrativa, fazendo que a história se baseie, por exemplo, na revelação de um mistério escondido no/pelo próprio arquivo. Exemplo deste tipo de tratamento teórico é o trabalho de Suzanne Keen (2003), voltado para o que ela chama de “*romances from the archive*”.

Nos textos ernaussianos, ao contrário dos analisados por Keen (2003), o arquivo não é de modo algum abordado em sua dimensão fantástica, mas, a princípio, em seus aspectos institucionais, que compreendem três funções essenciais: a de fonte documental, necessária à produção autobiográfica (tema do capítulo seguinte); a de mecanismo de difusão e produção ideológica; e a de forma possível para o romance. Assim, preferimos recorrer a outro teórico do arquivo, voltado exclusivamente aos estudos literários, Marco Codebò, cuja obra mais famosa, referencial na área, *Narrating from the Archive. Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age*, não apresenta as limitações de escopo³⁷ de Keen (unicamente focada na literatura britânica). Codebò adota, contudo, uma abordagem analítica e teórica estritamente pós-moderna, baseada na definição foucaultiana do arquivo. À luz desse fato, nossa proposta neste capítulo é manter um diálogo crítico com o livro do teórico italiano, a fim de embasarmos, nos capítulos seguintes, nossas análises formais e temáticas da obra ernausiana. Empreenderemos, nos parágrafos que seguem, uma leitura que se contrapõe à de Codebò, retomando, quase ponto a ponto, o apanhado histórico feito por ele, a fim de oferecer uma perspectiva materialista da forma literária “romance de arquivo” [“*archival novel*”]. Para isso, recorreremos às obras literárias que ele analisa, mesmo não tendo estas, a princípio, nada que ver com nosso objeto de pesquisa, porque nelas estão apontadas e desenvolvidas as principais questões a serem abordadas em obras de autoras e autores futuras/os, inclusive, as da própria Annie Ernaux, apesar das diferenças de gênero, estatuto e época.

2.1. O “romance de arquivo” na materialidade da história: uma crítica a Marco Codebò

É preciso começar entendendo como Codebò define a categoria que ele mesmo cria. O “romance de arquivo” [“*archival novel*”], além de delimitações tipológicas, como

³⁷ Em certo sentido, os *corpora* teóricos de Keen (2003) e de Codebò (2010) apresentam um mesmo tipo de limitação de escopo, ao tratarem apenas da literatura europeia ocidental. Isso não diminui, de forma alguma, o trabalho dos autores, já que é necessário sempre delimitar o *corpus* de um estudo.

é comum a qualquer gênero literário³⁸, também é restrito a (e situado em) um período histórico específico que, segundo o pensador italiano, vai “do início da modernidade ao despertar da era digital no século XX”³⁹ (2010, p. 13, tradução nossa). Nas palavras de Codebò, “o romance de arquivo [é] um gênero ficcional no qual a narrativa armazena documentos [*records*], a escrita burocrática configura a linguagem e o arquivo funciona como moldura semiótica que estrutura o conteúdo e o sentido do texto”⁴⁰ (p. 13, tradução nossa). Seu surgimento se dá a partir do século XIX, mas, ainda segundo o autor, já na primeira metade do XVIII, momento de consolidação do romance inglês, manifestam-se tendências, principalmente em obras como *A Journal of the Plague Year*, de Daniel Defoe, e *The History of Tom Jones, a Foundling*, de Henry Fielding, do que viria a se tornar um século depois o “romance de arquivo”.

Com efeito, e isto Codebò faz questão de ressaltar, o que permite a configuração do “romance de arquivo” é justamente a emergência do gênero “romance”, cuja função principal consistiria em “produzir registros confiáveis da experiência vivida do indivíduo moderno”⁴¹ (p. 21, tradução nossa). Mas por que separar genericamente “romance” de “romance de arquivo”, se não há, na estrutura do segundo, nada que o distinga globalmente do primeiro, tal qual viemos a entendê-lo a partir do século XVIII? Ao contrário: toda a base necessária para a escrita de um “romance de arquivo” deriva do romance moderno, ou será que *Bouvard et Pécuchet* e *La Vie: mode d’emploi*, categorizados pelo teórico italiano como “*archival novels*”, não seriam, antes de qualquer coisa – e tanto quanto o são, por exemplo, *Ulysses* e *Grande Sertão: Veredas* – romances, não obstante, de extrações diferentes? Mas ainda que fosse possível que os traços (para lembrar Codebò: armazenamento de documentos; escrita burocrática; arquivo como moldura semiótica etc.) que distinguem os “romances de arquivo” dos demais fossem, de fato, condição suficiente para a instituição de um novo gênero, seriam eles originados nos romances de arquivo? Uma breve passada de olho pela história da literatura nos mostra que não. Na verdade, além de não serem exclusivos aos romances em geral, sequer são únicos a textos ficcionais, podendo ocorrer, *mutatis mutandis*, em escritos das mais diversas naturezas, como o reconhece o próprio Marco Codebò: “[dentro] desse enquadre

³⁸ Subgênero, argumentaríamos nós, mas deixemos isso de lado por ora.

³⁹ “[...] *from early modernity to the dawn of the digital age in the twentieth century.*”

⁴⁰ “[...] *the archival novel [is] a fictional genre where the narrative stores records, bureaucratic writing informs language, and the archive functions as a semiotic frame that structures the text’s content and meaning.*”

⁴¹ “[...] *producing reliable records of the modern individual’s lived experience.*”

teórico, o romance de arquivo surge como um campo fronteiro que, às vezes, ultrapassa vários gêneros (não)ficcionais: os romances histórico, realista, epistolar e testemunhal, assim como a historiografia, as escritas de si [caso desta tese], o direito e o jornalismo”⁴² (p. 16, tradução nossa). Mais do que um gênero *à part entière*, o “romance de arquivo” é uma modalidade de um gênero, suscetível a se interseccionar com outras. Ou seria possível negar que *Bouvard et Pécuchet*, para retomar o exemplo acima, é, além de um “*archival novel*”, um romance realista, satírico e até (anti)histórico? (Mais sobre isso adiante).

Deixemos de lado, contudo, ao menos por um instante, esse aspecto e façamos de conta que assumimos como nossa a linha argumentativa do autor: ele afirma que o elemento diferencial necessário ao advento do romance na Inglaterra do século XVIII é a oposição entre as noções de verdadeiro e falso, que acaba culminando no desenvolvimento de uma forma literária capaz de se estabelecer como local de registro da verdade. Ora, mas se é precisamente essa a função dos romances de arquivo, “comprometidos – segundo o autor – com a busca pela verdade”⁴³ (p. 15), por que estariam eles apartados, uma vez constituídos, do gênero de que desembocam? Antes, não seria a figuração do arquivo no interior do romance – com todos os mecanismos necessários para promovê-la, sejam eles de ordem narrativa, linguística, formal etc. – uma solução para esta que seria sua principal problemática, isto é, a necessidade de elaborar um regime discursivo de verdade⁴⁴ capaz de conferir efeito de realidade ou, no mínimo, verossimilhança às histórias narradas?

Passado o instante, voltemos: nosso ponto principal de discordância com a teoria de Marco Codebò não reside nas distinções entre um (sub)gênero e outro. A questão mais relevante é o problema de fundo teórico que afeta o modo como o próprio autor concebe a origem das formas literárias de que ele trata (i. e., o romance e o romance de arquivo). E é precisamente esse problema que gostaríamos de discutir a partir de agora. Se é verdade, como afirma Codebò, que “o romance se desenvolveu numa era em que a articulação de duas oposições fundamentais – entre os conceitos de verdadeiro e falso e

⁴² “*Within this theoretical frame, the archival novel emerges as a field bordering, and at times overlapping, several, (non)fictional genres: historical, realist, epistolary, and testimonial novels, as well as historiography, memoirs, the law, and journalism.*”

⁴³ “[...] *committed to the search for truth.*”

⁴⁴ Para adotar expressão foucaultiana que se adegue à visão do autor, cuja concepção de arquivo é baseada na teoria do filósofo francês.

de certo e errado – inevitavelmente causou problemas insuperáveis de significação”⁴⁵ (p. 23, tradução nossa), o que o teria impedido de surgir antes, quando essa mesma oposição – dilema, de resto, candente na contação de histórias em qualquer época e lugar – já se fazia presente na produção estética de narrativas, seja na tradição oral, seja na escrita? Para prová-lo, tomemos um curto período histórico da produção literária europeia, digamos, da transição ao Renascimento até o seu início: em pleno século XIV, Boccaccio publica o paradigma da narrativa moderna, *O Decameron*, que, instaurador de um novo gênero, a *novella*, complexifica as relações entre real e fictício, construindo uma narrativa de moldura similar a um relato histórico, na qual se encaixam, contudo, narrativas ficcionais assumidas como tal, que, não raro, põem em jogo o próprio ato de contar histórias e de produzir ficção. Em seguida, passemos ao Renascimento propriamente dito, especificamente ao século XVI, com a consolidação na França da *nouvelle*, que, inspirada em Boccaccio, encontra no *Heptaméron*, obra inteiramente construída a partir das tensões entre história verdadeira e história inventada, uma possibilidade de aperfeiçoamento.

Mencionadas essas obras, soa tosca talvez a comparação com o romance, cujo desenvolvimento, embora decorrente de mudanças societárias que começam justamente nessa transição da Idade Média ao Renascimento – e poderíamos mesmo argumentar que, sem *O Decameron*, o gênero romanesco, de *Dom Quixote* a *Robinson Crusoe*, não teria sido possível –, se dá, ainda assim, sob circunstâncias únicas. E, no entanto, são precisamente a simplificação em demasia e a desistoricização do gênero os maiores deslizes que comete Codebò, ao falar do romance divorciado das condições materiais que o engendram. Tiradas de contexto, as considerações do teórico italiano sobre o romance, segundo as quais ele teria “se [desenvolvido] numa era em que a articulação de duas oposições fundamentais – entre os conceitos de verdadeiro e falso e de certo e errado – inevitavelmente causou problemas insuperáveis de significação”, poderiam ser aplicadas a qualquer obra em qualquer época: como se, de forma muito simples e natural, reducionista, a bem da verdade, novos gêneros e temas surgissem apenas em reação à necessidade de lidar com as referidas “oposições fundamentais”. Mas não é obviamente da oposição entre verdade e mentira, ou entre verdade e ficção, que surgem os romances. Não é ela a base de sua criação, e tratá-la enquanto tal não apenas leva à inversão que

⁴⁵ “[...] *the novel grew out of an age in which the articulation of two fundamental oppositions – between the concepts of true and false and right and wrong – inevitably led to insurmountable problems of signification.*” Atenção para o uso de “grew out”, que, tudo leva a crer pelo contexto da frase, tem o sentido de “desenvolver-se”. A polissemia do *phrasal verb*, contudo, em outros contextos, permitiria que o interpretássemos como “distanciar-se”, “desassociar-se”.

elimina as circunstâncias históricas e sociais determinantes para a produção do gênero, mas consiste, acima de tudo, numa impossibilidade lógica, já que o modo como se aborda a “oposição fundamental entre verdadeiro e falso” não pode ser, ao mesmo tempo, a causa da existência dessa oposição. Sem mencionar o fato de que o tratamento conferido a ela será diferente a depender da época e do local dos quais ela emerge – não custa lembrar que as noções de “verdadeiro” e “falso” são, elas também, historicamente determinadas.

Decorre daí que não é pela necessidade de conferir realidade à narrativa que nasce o romance na Inglaterra do século XVIII; é, na verdade, por causa de uma série de mudanças de ordem social, econômica e política, estabelecendo inclusive uma nova concepção de historiografia, essencial para entender, entre outras coisas, o assim chamado “romance de arquivo”, que se torna possível aos autores da época abordar a contradição entre H/histórias de um jeito diferente, possivelmente, mais complexo, do que no *Decameron*, no *Heptaméron* etc. – por cuja evolução, aliás, já se notam complexificações.

Citemos Codebò mais uma vez:

Perceber um período histórico como uma sequência de dados documentados [*recorded*] é a contrapartida inevitável da ânsia por documentar pela qual era obcecada a Inglaterra do início da modernidade: se a própria existência de um evento depende de sua documentação, então, a identificação de um acontecimento histórico com seus documentos [*records*] se torna uma manobra cognitiva muito eficaz⁴⁶ (p. 35, tradução nossa).

O autor de *Narrating from the Archive* parece se esquecer de perguntar: (i) em que consiste essa suposta “ânsia”? e (ii) quais novas concepções do desenrolar histórico, engendradas, por sua vez, por mudanças na ordem social, política e econômica, poderiam estar por trás dela? Ele, ao contrário, seguindo uma linha foucaultiana, que define o arquivo como *locus* de produção de acontecimentos, prefere subsumir àquele a história, como se coubesse ao arquivo gerar fatos sociais e promover transformações de sociabilidade. Ora, nem a sociedade é produto da consciência ou do pensamento, nem a história é feita pela produção de discursos⁴⁷. O fato de que no “início da modernidade

⁴⁶ “Perceiving a historical period as a sequence of recorded data is the inevitable counterpart of the urge to record that obsessed early modern England: if the very existence of an event depends on its being recorded, then identifying a historical occurrence with its records becomes a quite effective cognitive move.”

⁴⁷ Discursos são produzidos em decorrência dos fatos históricos para gerar percepções sobre eles; percepções estas que não necessariamente (quase nunca, se estivermos falando da história oficial, contada pelos vencedores, para relembrar Benjamin em suas famosas *Teses*) correspondem à realidade. Afinal, há sim uma diferença entre aparência e essência.

inglesa”⁴⁸ haja uma “percepção” do desenrolar histórico como “documentação de dados” é muito mais sintoma ideológico de uma estrutura social do que causa para uma nova concepção histórica, cujas raízes se situam, de fato, na mudança qualitativa de envolvimento dos trabalhadores com os acontecimentos – mudança decorrente, entre outras coisas, das guerras napoleônicas em diante, quando os trabalhadores, soldados da guerra (em substituição aos mercenários que costumavam lutar até então), passam a se ver como agentes e seres históricos (LUKÁCS, 2006 [1937]). Nesse sentido, tudo aquilo que, segundo Codebò, marca o “romance de arquivo” – “a busca por documentação [*documentation*], a avaliação/apreciação de registros [*records*], a tomada de notas, o armazenamento e ordenamento de papéis, em suma, o trabalho burocrático que textos não-arquivísticos [*nonarchival*] não deixam sair do ateliê/escritório”⁴⁹ (p. 15, tradução nossa) – deveria ser entendido em seu funcionamento, partindo das bases que o possibilitam. Caberia assim, em vez de afirmar que o romance de arquivo é resultado de uma “ânsia por documentar”, colocação vaga e genérica, perguntar o que provoca essa ânsia; como ela se manifesta e o que revela sobre as novas sociabilidades e compreensão de história que começam a se instaurar a partir dos séculos XVII e XVIII nas literaturas europeias.

Nos próximos parágrafos, queremos continuar a crítica a Codebò, dialogando diretamente com suas análises a respeito de quatro das principais obras objeto de seu estudo: *A Journal of the Plague Year*, de Daniel Defoe; *The History of Tom Jones, a Foundling*, de Henry Fielding; *Le Colonel Chabert*, de Balzac; e *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert. Se propomos esse diálogo com obras que, a princípio, não têm nada que ver com o tema da tese, é porque quase todo o livro *Narrating from the Archive* consiste em estudos de caso dos chamados “romances de arquivo”. É por meio desses estudos que Codebò prova e aprofunda sua teoria. Do total de obras analisadas pelo estudioso (sete), eliminamos três (*I promessi sposi*, *Libra* e *La Vie: mode d’emploi*) que não nos interessam aqui devido, em primeiro lugar, à limitação do escopo da tese, mas principalmente por não nos permitirem a análise de longa duração histórica que os outros quatro textos possibilitam, sobretudo, no que concerne à nossa tentativa de demonstrar que a

⁴⁸ O “início da modernidade na Inglaterra” nada mais é que o período inicial de consolidação capitalista, durante o qual a classe burguesa, primeiro, se fortalece como classe revolucionária nos séculos XVII, na Inglaterra, e XVIII, na França, estabelecendo-se depois, neste segundo país, como classe dominante, em consequência da vitória contra os trabalhadores em junho de 1848.

⁴⁹ “[...] *the search for documentation, the appraisal of records, the taking of notes, the storing and arrangement of papers, in short the bureaucratic labor that nonarchival texts leave in the writer’s workshop.*”

incorporação literária do arquivo no gênero romance é mais um sintoma da sociabilidade burguesa do que qualquer outra coisa. Cabe aqui, contudo, uma breve ressalva sobre *La Vie: mode d'emploi*, de Georges Perec. Este autor e muitas de suas obras se fazem sentir diretamente na escrita ernausiana. A lista de abertura de *Les années*, por exemplo, nada mais é do que uma recriação, em menor escala, do famoso *Je me souviens*, de Perec. Tratar do arquivamento em *La Vie: mode d'emploi*, entretanto, exigiria necessariamente uma análise formal que poderia desviar-nos de nosso propósito principal neste capítulo: demonstrar em que medida Defoe, Fielding, Balzac e Flaubert, mesmo não tendo muitas (ou nenhuma, à exceção, sem dúvida, de Flaubert⁵⁰ e talvez de Balzac) relações com a escrita ernausiana, são fundadores e inovadores de um gênero que interfere na história das formas literárias – inclusive na das autobiografias –, incorporando em seu interior o arquivo como forma viabilizada única e exclusivamente pela constituição do Estado burguês.

2.1.1. *A Journal of the Plague Year*: novos gêneros em fases de transformação e crise

Começamos então com *A Journal of the Plague Year*⁵¹ (doravante, *Diário*), de Daniel Defoe, publicado em 1722, mas ambientado algumas décadas antes, em 1665, quando ocorreu, de fato, um surto de peste bubônica que assolou particularmente Londres. O narrador da história, H. F., nomeado apenas uma vez por si mesmo e, não de forma insignificante, na assinatura “autoral” do relato que constitui o livro, se coloca em posição retrospectiva, enunciando num presente desconhecido, não se sabe se poucos ou muitos anos após o fim do surto, eventos ocorridos entre 1664, nos meses que antecederam a peste, e 1666, o seu fim. O romance não tem protagonista, embora seu narrador seja também personagem. Na verdade, pela estrutura e temática do livro, os protagonistas são a comunidade de cidadãos londrinos que, principalmente em 1665, não tendo podido sair de Londres por diferentes motivos, permaneceu na capital e viveu de perto a realidade da praga. O *Diário* toma, portanto, a forma de um longo relato, às vezes anedótico,

⁵⁰ A relação entre Ernaux e Flaubert é bem documentada pela autora em algumas de suas obras e em palestra sobre sua escrita (disponível em: <<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/entretien-avec-annie-ernaux/>>. Acesso em: 15 dez. 2022).

⁵¹ Título completo: *A Journal of the Plague Year. Being Observations or Memorials, of the most Remarkable Occurrences, as well Publick as Private, which happened in London during the last Great Visitation in 1665* [Um Diário do ano da Peste. Sendo observações ou memoriais das mais incríveis ocorrências, tanto públicas quanto privadas, que tiveram lugar em Londres durante a última Grande Visita em 1665].

frequentemente jornalístico (em tom e em estilo) e documental (em forma) dos acontecimentos direta ou indiretamente relacionados com a epidemia.

1665 não é qualquer período na história da Inglaterra. São, na verdade, quatorze anos desde o fim, e vinte e quatro desde o início da Guerra Civil que instauraria uma República (o Protetorado), em cujo comando estaria aquele que liderou a Revolução da burguesia inglesa, Oliver Cromwell. É certo que esse regime republicano acabaria, em favor de uma restauração em 1660. Esta, no entanto, instauraria em 1688, vinte e três anos depois do presente da narrativa do *Diário*, a Monarquia Constitucional que prevalece até hoje e que, entre outras coisas, criou o *Bank of England*, a dívida pública nacional e cimentou, de resto, as condições necessárias para a Revolução Industrial que viria alguns anos depois do momento em que Defoe escreve, ainda no século XVII. Em resumo, tanto o presente da narrativa quanto o de sua composição estão situados numa linha do tempo decisiva na história da Inglaterra e do mundo, durante a qual se consolidam globalmente as sociedades regidas por economia e política capitalistas. Esse panorama é decisivo, como não poderia deixar de ser, para a própria educação de Defoe, formado em escola protestante e altamente influenciado por uma tradição de pensamento cromwelliana (BURGESS, 2003 [1966]).

Segundo Codebò, em sua análise do texto de Defoe, a obra não poderia ser classificada como romance de arquivo, mas sim como precursora deste, porque foi escrita numa época anterior à institucionalização do arquivo, isto é, escrita antes que, iniciada a consolidação do Estado burguês na França do fim do século XVIII, se lhe acoplasse (ao Estado) um aparelho institucional de documentação e burocracia capaz de atender às funções necessárias para a manutenção da ordem burguesa (voltar ao capítulo anterior, se necessário). Nesse sentido, o *Diário* consiste apenas num

espelho em que o romance pode distinguir suas raízes no arquivo, com o qual compartilha meio, materiais e a mesma ânsia para criar documentos [*records*] derivados dos momentos efêmeros que formam nossas vidas [...]. Mas, ao demonstrar como esse nexos opera pela mediação dos registros arquivísticos, o *Diário* mostra que a conexão com o arquivo também é um constituinte chave da forma romance. O romance de arquivo é o gênero que narra como, quando e onde o arquivo e seus documentos fazem a mediação entre história e ficção”⁵² (p. 37, tradução nossa).

⁵² “*The Journal functions as a mirror where the novel can make out its own roots in the archive, with which it shares medium, materials, and the same urge to recreate records out of the fleeting moments that compose our lives. [...] But by demonstrating how this nexus operates through the mediation of archival records the Journal shows that the connection with the archive, too, is a key constituent of the novel form. The archival novel is the genre that narrates how, when, and where the archive and its records mediate between history and fiction.*”

Aqui mais uma vez o autor parece contradizer a própria defesa do “romance de arquivo” como gênero em si, ao afirmar mais que a afinidade, a necessidade que tem o romance *tout court* de se constituir com base no arquivo. Mas não importa voltar a esse ponto, abordado no início desta seção. Essencial aqui é entender, na citação de Codebò, a tentativa de tornar específico ao romance (seja ele de arquivo ou não) um aspecto que, na verdade, é geral da literatura: o registro de “momentos efêmeros que formam as nossas vidas”. Ora, se fosse isso o que destaca o gênero romanesco dos demais, o resultado seria exatamente o oposto: nada o diferenciaria dos outros; tudo, na literatura, seria romance, assim como nada o seria. A literatura, em suma, sobretudo na sua tradição escrita, produzida em qualquer época ou lugar, não passaria de um grande compilado de “romances (de arquivo)”. Frente a essa desistoricização, o que nos importa, de fato, é compreender como questões universais e atemporais da tradição narrativa humana – a brevidade da vida, a perpetuidade do ato de contar histórias e, combinadas estas duas, a possibilidade de os sujeitos se eternizarem pela história narrada – se colocam na sociedade burguesa do século XVII em diante. Isto equivale, em parte, a dizer que, certamente, o romance (de arquivo) promove a “mediação entre história e ficção” e manifesta “uma ânsia de documentação” etc., mas, levando em conta que, sob muitos aspectos, quase todos os gêneros fazem o mesmo, cabe a nós, críticas e críticos literários, investigar quais circunstâncias materiais o levam precisamente a se constituir como gênero que “arquiva documentos” de uma forma que, aí sim, lhe é específica, produto de um determinado contexto histórico. E isso é algo de que o *Diário*, de Defoe, nos permite um vislumbre. Detenhamo-nos brevemente no *incipit*:

*We had no such thing as printed News Papers in those Days, to spread Rumours and Reports of Things; and to improve them by the Invention of Men, as I have liv'd to see practis'd since. But such things as these were gather'd from the Letters of Merchants, and others, who corresponded abroad, and from them was handed about by Word of Mouth only; so that things did not spread instantly over the whole Nation, as they do now. But it seems that the Government had a true Account of it, and several Counsels were held about Ways to prevent its coming over; but all was kept very private*⁵³ (DEFOE, 2003 [1722], não paginado).

⁵³ “Naqueles dias, não tínhamos coisas que eu ainda viveria para ver em prática, como os jornais impressos para espalhar rumores e informar sobre os acontecimentos e para melhorar as coisas pela imaginação dos homens. Notícias como aquela chegavam nas cartas dos mercadores e de outros que se correspondiam com o exterior e depois as divulgavam somente em conversas. Assim, estas coisas não se espalhavam instantaneamente por toda a nação como acontece agora. Parece, porém, que o governo tinha recebido um relatório comprovando o fato e já promovera várias reuniões para estudar maneiras de impedir a vinda da peste, mas tudo era feito muito discretamente” (tradução de Eduardo San Martín, 2013, não paginado).

A evolução entre o presente da narrativa e o presente da escrita se verifica logo na primeira sentença da citação acima, quando o narrador destaca a importância da imprensa, particularmente na forma da circulação de jornais, para um processo de integração nacional: *“We had no such thing as printed News Papers in those Days, to spread Rumours and Reports of Things; and to improve them by the Invention of Men, as I have liv’d to see practis’d since”*. É curioso que, ao afirmar a ausência de jornais naquela época, o livro se apresenta como uma reportagem *a posteriori*, tornada possível pelas mudanças tecnológicas ocorridas desde então, mas com um olhar voltado para acontecimentos passados, em que se justapõem – e aí entra em jogo um pouco do que afirma Codebò sobre a tensão entre realidade e ficção – o rumor e o relato, a imprensa e a invenção/imaginação dos homens. Essas justaposições, contudo, são inteiramente enquadradas na necessidade de descrever uma organização social, a de 1665, tão abalada pela epidemia a ponto de modificar aspectos da vida urbana e econômica da cidade. Não à toa, os relatos contidos no livro consistem frequentemente em descrições que vão traçando mapas verbais das paróquias e de diferentes regiões londrinas (leste, oeste, norte, sul) pelas quais o vírus vai se deslocando e, ao mesmo tempo, se instalando.

Dentre os documentos “anexados” ao texto, chama atenção, por exemplo, uma longa lista enumerativa, detalhando as “classes de pessoas que se viram em imediato desespero naquela ocasião”⁵⁴ (não paginado, tradução nossa):

1. *All Master Work-men in Manufactures; especially such as belong’d to Ornament, and the less necessary Parts of the People dress Cloths and Furniture for Houses; such as Riband Weavers, and other Weavers; Gold and Silverlace-makers, and Gold and Silverwyer-drawers, Seemstresses, Milleners, Shoe-makers, Hat-makers and Glove-makers: Also Upholdsterers, Joyners, Cabinetmakers, Looking-glass-makers; and innumerable Trades which depend upon such as these; I say the Master Workmen in such, stopt their Work, dismiss their Journeymen, and Workmen, and all their Dependants.*
2. *As Merchandizing was at a full stop, for very few Ships ventur’d to come up the River, and none at all went out; so all the extraordinary Officers of the Customs, likewise the Watermen, Carmen, Porters, and all the Poor, whose Labour depended upon the Merchants, were at once dismiss, and put out of Business.*
3. *All the Tradesmen usually employ’d in building or repairing of Houses, were at a full Stop, for the People were far from wanting to build Houses, when so many thousand Houses were at once stript of their Inhabitants; so that this one Article turn’d all the ordinary Work-men of that Kind out of Business; such as Bricklayers, Masons, Carpenters, Joyners, Plasterers, Painters, Glaziers, Smiths, Plumbers; and all the Labourers depending on such.*
4. *As Navigation was at a Stop; our Ships neither coming in, or going out as before; so the Seamen were all out of Employment, and many of them in the last and lowest Degree of Distress, and with the Seamen, were all the several Tradesmen, and Workmen belonging to and depending upon the building, and*

⁵⁴ *“Classes of People, who fell into immediate Distress upon this Occasion.”*

fitting out of Ships; such as Ship Carpenters, Caulkers, Rope-makers, Dry-Coopers, Sail-makers, Anchor-Smiths, and other Smiths; Block-makers, Carvers, Gun Smiths, Ship-Chandlers, Ship-Carvers, and the like; The Masters of those perhaps might live upon their Substance; but the Traders were Universally at a Stop, and consequently all their Workmen discharged: Add to these, that the River was in a manner without Boats, and all or most part of the Watermen, Lightermen, Boat-builders, and Lighter-builders in like manner idle, and laid by.

5. All Families retrench'd their living as much as possible, as well those that fled, as those that stay'd; so that an innumerable Multitude of Footmen, serving Men, Shop-keepers, Journey-men, Merchants-Book-keepers, and such Sort of People, and especially poor Maid Servants were turn'd off, and left Friendless and Helpless without Employment, and without Habitation; and this was really a dismal Article⁵⁵.

O que se vê pelo trecho acima é que, em 1665, já se tem consolidada uma sociedade de classes, ainda predominantemente mercantil e manufatureira, com uma divisão do trabalho tão naturalizada que, em seu interior, se autonomizam as relações sociais. O trecho de Defoe ressalta essa naturalização tanto pelo tom factual, direto e jornalístico que predomina na escrita, quanto pelo formato de lista que torna os sujeitos sinônimos das classes e funções exercidas (os *tradesmen, porters, masons, bricklayers* e até os *poor*), agrupando-os lado a lado com as mercadorias que produzem e atomizando-

⁵⁵ “1. Todos os mestres de ofício e operários de manufaturas, principalmente os que produziam ornamentos e peças menos necessárias do vestuário, tecidos e móveis para casas, os fabricantes de cintos e outros tecelões, fabricantes de colares de ouro e prata, desenhistas de pulseiras de ouro e prata, costureiras, vendedores ambulantes, sapateiros, fabricantes de chapéus e fabricantes de luvas; também os estofadores, os marceneiros, os entalhadores, os fabricantes de espelhos e uma quantidade incontável de negócios que dependiam destes – digo, os mestres do ofício e os operários pararam de trabalhar, demitindo seus empregados e diaristas, assim como todos seus dependentes.

“2. Como o comércio estava completamente parado, porque pouquíssimos navios se arriscavam a subir o rio e nenhum atracava de maneira alguma, todos os funcionários auxiliares da alfândega, assim como os rebocadores, carreteiros, estivadores e todos os pobres cujo trabalho dependia dos mercadores foram demitidos, ficando desempregados de repente.

“3. Todos os artesãos normalmente empregados na construção ou na manutenção das casas ficaram parados, pois a população estava longe de querer construir casas quando tantos milhares de casas eram subitamente despidas de seus habitantes. Este único motivo bastou para deixar todos os trabalhadores comuns deste tipo sem ter o que fazer, tais como pedreiros, serventes de obra, carpinteiros, marceneiros, estucadores, pintores, vidraceiros, ferreiros, encanadores e todos os trabalhadores braçais dependentes disto.

“4. Como a navegação estava paralisada, nossos navios não iam e vinham como antes e os marinheiros ficaram desempregados, muitos deles no último e mais baixo degrau da miséria. Junto com os marinheiros, estavam diversos comerciantes e trabalhadores que pertenciam ao ramo e dependiam da construção e abastecimento de navios, como carpinteiros navais, calafetadores, cordeiros, tanoeiros, fabricantes de velas, ferreiros de âncoras e outros ferreiros, fabricantes de cabos e poleames, entalhadores, armeiros, fornecedores de navios, entalhadores navais e outros do gênero. Os mestres talvez conseguissem o suficiente para a subsistência, mas os negociantes ficaram totalmente imobilizados. Conseqüentemente, todos seus empregados foram demitidos. Acrescente-se a isto que o rio estava tão sem barcos, que todos ou a maior parte dos barqueiros e donos de chatas, construtores de barcos e de chatas, ficaram todos do mesmo jeito, ociosos e abandonados.

“5. Todas as famílias, tanto as que ficaram quanto as que fugiram, limitaram seu modo de vida o máximo possível. Assim, uma incontável multidão de entregadores, criados, balconistas, guarda-livros de mercadorias e outras pessoas assim, principalmente as pobres criadas, eram mandadas embora, ficando sem amigos e sem ajuda, sem emprego e sem moradia. Este aspecto, realmente, era muito depressivo” (tradução de Eduardo San Martín, 2013, não paginado).

os, finalmente, pelos itens em que se dividem: nos números 1 e 3, respectivamente, discriminam-se os trabalhadores de um pequeno “varejo” e os executores de funções mais artesanais, como a carpintaria, a alvenaria, a marcenaria etc., que, em outros tempos, estariam reunidos, todos os dois grupos, em corporações de ofício onde não havia ainda ampla divisão do trabalho; nos números 2 e 4, trata-se tanto dos grandes comerciantes marítimos, cujos lucros acumulados serviram, entre outras coisas, de base para o desenvolvimento, alguns séculos mais tarde, da indústria, quanto dos trabalhadores envolvidos nesse comércio; no item 5, tem-se, não por acaso, a família, local de origem da divisão sexual do trabalho, da qual deriva a própria divisão social, e núcleo mínimo da sociedade burguesa.

Por outro lado, é curioso que o próprio narrador, H. F., esteja em condições de desafiar, até certo ponto, a divisão social que se dá, em termos gerais, entre trabalho manual e trabalho intelectual, na medida em que, mesmo sendo um “*merchant*” do ramo de selas de cavalo – portanto, não um grande comerciante semelhante àqueles do comércio à longa distância do item 4, por exemplo –, ele assume para si a tarefa de contar o ocorrido. Seu trabalho intelectual, contudo, não se identifica completamente ao do escritor, que começa apenas a se profissionalizar, sobretudo, a partir do século XVIII. Ele se apresenta antes como um meio-termo entre o burocrata e o que se tornará, mais tarde, o jornalista – ambos, principalmente, o primeiro, mais próximos de atividades sociais que, mais tarde, serão suscetíveis a um processo de proletarização.

Antes, chamei atenção para o fato de que a narrativa do *Diário* constrói, com frequência, um mapa verbal e descritivo de Londres, a fim de que visualizemos o avançar da doença, bem como o trânsito dos cidadãos pela zona urbana. Não é casual que se dê no livro tanta importância às cidades: centros de desenvolvimento das atividades capitalistas, é nelas que se estabelece o mais intenso fluxo de circulação de mercadorias. Estas aparecem no texto de Defoe de algumas formas diferentes, sendo a mais interessante os anúncios de produtos/serviços de charlatões que se dizem capazes de combater a peste:

[...] it is incredible, and scarce to be imagin'd, how the Posts of Houses, and Corners of Streets were plaster'd over with Doctors Bills, and Papers of ignorant Fellows; quacking and tampering in Physick, and inviting the People to come to them for Remedies; which was generally set off, with such flourishes as these, (viz.) INFALLIBLE preventive Pills against the Plague. NEVER FAILING Preservatives against Infection. SOVERAIGN Cordials against the Corruption of the Air. EXACT Regulations for the Conduct of the Body, in Case of an Infection: Antipestilential Pills. INCOMPARABLE Drink against the Plague, never found out before. An UNIVERSAL Remedy for the Plague. The ONLYTRUE Plague-Water. The ROYAL-ANTIDOTE against

all Kinds of Infection; and such a Number more that I cannot reckon up; and if I could, would fill a Book of themselves to set them down.

Others set up Bills, to summons People to their Lodgings for Directions and Advice in the Case of Infection: These had spacious Titles also, such as these. *An eminent High-Dutch Physician, newly come over from Holland, where he resided during all the Time of the great Plague, last year, in Amsterdam; and cured multitudes of People, that actually had the Plague upon them.*

An Italian Gentlewoman just arrived from Naples, having a choice Secret to prevent Infection, which she found out by her great Experience, and did wonderful Cures with it in the late Plague there; wherein there died 20000 in one Day.

An antient Gentlewoman having practised, with great Success, in the late Plague in this City, Anno 1636, gives her advice only to the Female Sex. To be spoke with, &c.

An experienc'd Physician, who has long studied the Doctrine of Antidotes against all Sorts of Poison and Infection, has after 40 Years Practise, arrived to such Skill, as may, with God's Blessing, direct Persons how to prevent their being touch'd by any Contagious Distemper whatsoever. He directs the Poor gratis⁵⁶ (não paginado, grifos do autor).

Além de ser curioso, na longa citação acima, que o narrador tente transpor ao formato do livro elementos tipográficos, como as fontes em caixa alta e em itálico, que possivelmente apareciam nos anúncios originais (inventados ou não, já que Defoe não viveu o ano de 1665 e, portanto, não teria condições de transcrever anúncios da época), o que chama mais atenção é a própria existência dos anúncios em si, os quais, passados mais de dois séculos da invenção da imprensa, com todos os aperfeiçoamentos possíveis no pós-1665, começam a circular em escala mais ampla, até serem integrados aos próprios jornais, cuja produção e veiculação se tornarão mais intensas no século XVIII. Com efeito, a imprensa e a circulação de documentos tornada possível por meio dela – mais

⁵⁶ “[...] é incrível e difícil de se imaginar como os postes das casas e das esquinas ficaram recobertos de receitas de médicos e panfletos de sujeitos ignorantes, práticos e amadores em medicina, convidando as pessoas a vir a eles atrás de remédios geralmente anunciados em floreios como estes: ‘pílulas preventivas, infalíveis contra a peste’, ‘elixir soberano contra a corrupção do ar’, ‘instruções precisas para o tratamento do corpo em caso de infecção’, ‘pílulas antipestilenciais’, ‘incomparável poção contra a peste, nunca descoberta antes’, ‘a cura universal da peste’, ‘a única verdadeira água da peste’, ‘o antídoto real contra todos os tipos de infecções’ – e tantas outras que não consigo lembrar, e se conseguisse, encheria um livro só com elas.

“Outros fixavam cartazes chamando o povo para seu endereço, onde todos seriam aconselhados e orientados em caso de contaminação. Estes também tinham títulos enganadores, tais como:

“‘Eminente médico da Alta Germânia, recém-vindo da Holanda, onde morava no tempo da grande peste do ano passado em Amsterdam. Curou multidões de pessoas realmente contaminadas’.

“‘Uma senhora italiana recém-chegada de Nápoles, conhecedora de uma fórmula secreta para a prevenção do contágio, descoberta através de sua grande experiência, fazendo curas maravilhosas na última peste, lá, quando morreram vinte mil num único dia’.

“‘Uma velha senhora, que testou seus conhecimentos com grande sucesso na última peste nesta cidade, *anno* 1636, oferece-se para aconselhar somente o sexo feminino. Pode ser contactada diretamente’, etc.

“‘Um experiente médico, que muito estudou a doutrina de antídotos contra todos os tipos de venenos e infecções, atingindo tal competência depois de quarenta anos de prática que, com a ajuda de Deus, pode orientar pessoas sobre como evitar o contato com qualquer tipo de doença. Atende os pobres gratuitamente’” (tradução de Eduardo San Martín, 2013, não paginado).

até do que o armazenamento desses documentos em si no interior da obra – são essenciais à composição do romance: da reprodução dos pouco confiáveis “*Bill of Mortality*”, boletins semanais emitidos pelas paróquias registrando os números de nascimento e mortes na região, quase sempre defasados; passando pelos anúncios e transcrições de escritas em muros e portas, cujo conteúdo está sempre relacionado com a doença; até o próprio fato de que, segundo Anthony Burgess (2003 [1966]), é devido a notícias que circulavam nos jornais em 1720 sobre um possível novo surto de peste em Londres, vindo de Marselha, que Defoe, já tendo publicado, como jornalista, uma espécie de panfleto intitulado *Due Preparations for the Plague* [*Preparativos necessários para a peste*], teria tido a ideia de resgatar e reimaginar os acontecimentos de 1665.

Acima, coloca-se claramente a tensão entre ficção e realidade que, segundo Codebò, é traço distintivo do “romance de arquivo”. Mas essa tensão já vinha de antes, e, se retrocedermos pela linha em que se situa o *Diário*, chegaremos, por exemplo, ao *Decameron*, cuja novela de abertura (ironicamente, centralizada num protagonista precursor do burocrata) lida precisamente com as relações entre o relato ficcional e seus jogos de verdade ou mentira. Naquela novela, o protagonista, um notário que só dava falsos testemunhos, após uma vida de libertinagens, teve sua memória sacralizada pela ficcionalização de sua confissão final, narrada por ele a um frade, que o tomará como santo. E nem por isso, contudo, *O Decameron* pode ser considerado um “romance de arquivo”. A obra-prima de Boccaccio, tendo inaugurado um novo gênero, precursor inclusive dos romances em geral, tem em comum com o *Diário*, além da temática da peste, o uso do fato histórico como meio que possibilita tratar do período de emergência de uma nova sociedade, erguida sobre os escombros da anterior. Se, na obra do florentino, verifica-se que os protagonistas não estão dispostos a ser testemunhas das transformações, optando, em vez disso, pela fuga para o campo, onde podem, de forma nostálgica e, ao mesmo tempo, prospectiva, narrar histórias sobre o que passou e sobre o que virá⁵⁷, no texto de Defoe, os personagens se colocam no centro da ruptura: uma ruptura, de fato, revolucionária, concluída a transição, do feudalismo ao capitalismo, que *O Decameron* registra. Em última instância, o que importa é compreender essas duas obras, críticas ou não dos sistemas de que resultam, como sendo seus produtos. Se elas instauram, de modo

⁵⁷ Embora as histórias contadas pelos dez personagens reflitam os *mores* daquilo que ou está acabando ou está em transição de acabar – lembrando que *O Decameron* se situa precisamente na longa transição entre feudalismo e capitalismo –, o próprio ato de narrativização crítica e irônica dessa sociedade aponta para as mudanças que já estão em curso.

artisticamente radical, novos gêneros, é porque as realidades em que elas surgem mudaram antes, e não o contrário (JAMESON, 2014 [1975-6]). Não é nelas que se produz a história, embora seja, sim, através delas que as mudanças causadas *pela* história podem se manifestar e influenciar consciências.

2.1.2. O romance e a invenção do indivíduo: o caso de *Tom Jones*

Uma vez ocorridas as transformações num nível macrossocial, tais quais se retratam em *A Journal of the Plague Year*, é preciso se haver com suas consequências no nível da sociabilidade entre sujeitos e na forma como estes passam a se constituir na nova realidade. Nesse sentido, *The History of Tom Jones, a Foundling* (a partir de agora, *Tom Jones*), de Henry Fielding, publicado vinte e sete anos após o *Diário*, em 1749⁵⁸, lança uma luz sobre esse processo. *Tom Jones*, frequentemente categorizado como “romance social” pelos críticos, talvez seja um dos precursores de dois tipos diferentes de romances: por um lado, o *Bildungsroman*, ou romance de formação, oficialmente inventado no fim do século XVII pelo *Wilhelm Meister*, de Goethe; e por outro, o romance histórico, inaugurado, segundo Lukács (2006 [1937]), por Walter Scott com *Waverly*. Marco Codebò, acrescentará a esses dois um terceiro, obviamente, o romance de arquivo, sob a justificativa de que na obra mais famosa de Fielding,

[captura-se] o elemento arquivista que teve um papel tão importante na definição do discurso romanesco [*novelistic*], como o prova o sucesso dos romances epistolares de Samuel Richardson, mas deslocando-o para um novo contexto, o do arquivo público. Mais do que isso, em *Tom Jones*, Fielding pôde não apenas tratar da relação entre arquivos e romances sob um ponto de vista teórico, mas também combinar a narrativa de uma história ficcional à compilação de documentos históricos⁵⁹ (2010, p. 40, tradução nossa).

Essa dimensão arquivística, no entanto, só pode ser pensada em relação à dimensão de formação do indivíduo (nesse caso, o protagonista Tom) e à dimensão histórica, ambas não só exploradas no livro, mas condições imprescindíveis para o próprio uso arquivístico ressaltado por Codebò. Na verdade, mais do que pré-existentes ao arquivo, as dimensões histórica e formativa, relacionada à *Bildung*, estão imbricadas entre si, pois é impossível,

⁵⁸ E trinta e três anos antes das *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, em 1782.

⁵⁹ “[Fielding seized] the archival strand that played such an important role in defining novelistic discourse, as proven by the success of Richardson’s epistolary novels, and relocate it into a new context, the public archive. What is more, in *Tom Jones*, Fielding was able not only to discuss the relation between records and novels from a theoretical point of view, but also to combine the narration of a fictional story with the compilation of historical records.”

em *Tom Jones*, separar da vida do indivíduo a História, desde que esta interfira particularmente naquela. Com efeito, no romance de Fielding, a História tem importância desde que, de um lado, auxilie o narrador em seu trabalho e, de outro, ilumine as/os leitoras/es em relação à trajetória de vida do protagonista:

Though we have properly enough entitled this our work, a history, and not a life; nor an apology for a life, as is more in fashion; yet we intend in it rather to pursue the method of those writers, who profess to disclose the revolutions of countries, than to imitate the painful and voluminous historian, who, to preserve the regularity of his series, thinks himself obliged to fill up as much paper with the detail of months and years in which nothing remarkable happened, as he employs upon those notable aeras when the greatest scenes have been transacted on the human stage.

Such histories as these do, in reality, very much resemble a newspaper, which consists of just the same number of words, whether there be any news in it or not. They may likewise be compared to a stage coach, which performs constantly the same course, empty as well as full. The writer, indeed, seems to think himself obliged to keep even pace with time, whose amanuensis he is; and, like his master, travels as slowly through centuries of monkish dullness, when the world seems to have been asleep [...].

Now it is our purpose, in the ensuing pages, to pursue a contrary method. When any extraordinary scene presents itself (as we trust will often be the case), we shall spare no pains nor paper to open it at large to our reader; but if whole years should pass without producing anything worthy his notice, we shall not be afraid of a chasm in our history; but shall hasten on to matters of consequence, and leave such periods of time totally unobserved. These are indeed to be considered as blanks in the grand lottery of time. We therefore, who are the registers of that lottery, shall imitate those sagacious persons who deal in that which is drawn at Guildhall, and who never trouble the public with the many blanks they dispose of⁶⁰ (2023 [1749], não paginado).

A partir do trecho acima, podemos traçar uma clara distinção entre o tipo de historiador que o narrador de *Tom Jones* deseja ser, e o tipo de historiador que o narrador

⁶⁰ “Embora tenhamos intitulado propriamente este nosso trabalho como uma ‘história’, e não como uma vida, nem tampouco como um pedido de desculpa para uma vida, ultimamente em voga, ainda assim, nossa intenção é seguir o método daqueles escritores que professam revelar as revoluções de países, e não imitar dolorosos e voluminosos historiadores, que, de modo a preservar a regularidade de suas séries, se veem obrigados a lotar o papel com os detalhes dos meses e anos em que nada de interessante aconteceu, assim como o fazem com áreas notáveis, em que se representaram as mais grandiosas cenas no palco da humanidade.

“Histórias como essas, na realidade, muito se parecem com um jornal, contendo exatamente o mesmo número de palavras, haja ou não nele alguma notícia. Elas podem igualmente ser comparadas a uma carruagem que segue constantemente o mesmo curso, estando vazia ou cheia. O escritor, de fato, parece se julgar obrigado a manter o ritmo do tempo, do qual ele é amanuense, e, tal qual seu mestre, viajar vagorosamente pelos séculos de tédio monástico, quando o mundo parece estar adormecido [...].

“Agora nosso propósito, nas próximas páginas, é ir por um método contrário. Sempre que uma cena extraordinária se nos apareça (como cremos ser frequente), não vamos poupar esforços nem economizar papel para expô-la abertamente às leitoras e aos leitores. Mas, se anos inteiros vierem a passar sem que se produza nada digno de nota, não hesitaremos em deixar lacunas na nossa história; apressar-nos-emos antes em chegar aos momentos consequentes e em deixar passar outros despercebidos. Estes, na verdade, devem ser tratados como se nenhum número tivesse sido premiado na grande loteria do tempo. Nós, que somos, portanto, os encarregados de registrar as apostas nessa loteria, devemos imitar as pessoas sagazes que lidam com os sorteios em Guildhall e nunca importunam o público quando nenhum número é ganhador” (tradução nossa).

do *Diário*, o Sr. H. F., acaba sendo, mesmo que sem querer, já que sua intenção primeira é aproximar-se do jornalista. Não por acaso, no romance de Fielding, há um protagonista demarcado e individualizado, com nome e sobrenome, data de nascimento, interesse amoroso, amigos e trajetória de vida – um protagonista, inclusive, em busca de sua verdadeira identidade pela descoberta da parentalidade, algo que só se torna possível ao fim do romance, quando o processo de individualização de Tom se conclui. Na obra de Defoe, por outro lado, desprovida, como dito antes, de protagonista, a não ser que assim se considere a sociedade londrina afetada pela doença, quiçá a própria peste, a nomeação do narrador se restringe às suas iniciais, por sinal, indicadas apenas ao final, permanecendo o personagem durante toda a narrativa inominável por si próprio e pelos outros, de resto, reduzidos eles também ao coletivo urbano – e aqui é bom destacar que as passagens em que H. F. se encontra e conversa com alguém, embora ocasionalmente compostas de diálogos⁶¹, não assumem a forma de quadro que virá a marcá-las posteriormente, isto é, não interrompem o fluxo normal da narrativa, quase se lhe desprendendo, para compor um quadro íntegro, por vezes, iconotextual, como tende a ser o caso de certas interações e descrições balzaquianas, por exemplo.

Se o narrador de *Tom Jones*, no início do livro VIII, parece prever a institucionalização de arquivos capazes de registrar, com credibilidade, os mínimos aspectos da sociedade e vida civilis, não é por futurologia da parte do romancista, e menos ainda porque seu livro teria influenciado a criação desses arquivos, mas sim pela observação do movimento real da sociedade; pelo ponto de desenvolvimento em que esta já se encontrava no momento em que escreve Fielding. Na verdade, se o autor inglês afeta em alguma coisa esse processo, é na medida em que o reafirma num plano ideológico. Assim, Fielding, no trecho acima, embora recuse um tipo de atuação burocrática da parte do historiador (obrigado a registrar até os fatos insignificantes), espousa a dimensão grandiosa desse mesmo trabalho (a de “revelar revoluções”) e, desse modo, acaba ressaltando não apenas a agência histórica dos indivíduos – claro que ainda não num nível tão avançado quanto as circunstâncias permitirão que o façam, mais tarde, Balzac, Scott etc. – mas o início de uma nova concepção historiográfica, iniciada com a história das revoluções. A função de arquivista que assume, portanto, o narrador, a princípio, rejeitada por ele ao criticar os “amanuenses do tempo”, acaba sim vindo à tona e esgotando ao máximo os detalhes dos acontecimentos, mas apenas na medida em que estes são

⁶¹ Obviamente, não como os diálogos que vieram a se desenvolver no fim do século XVIII, com Scott, nem na primeira metade do XIX, com Balzac.

notáveis, notórios e dignos de interesse, necessários, em suma, à própria compreensão do personagem como indivíduo.

Inclusive, a entrada no ateliê do escritor ou do artista, que Fielding nos deixa vislumbrar em *Tom Jones* e que Codebò destaca como ponto alto da obra, além de mais um sintoma da individualização por que passam os personagens, agora aplicada também ao autor, aparece, em parte, como consequência da divisão do trabalho já comentada na análise do *Diário*. O artista em seu ateliê, tropo ao qual voltaremos no quarto capítulo desta tese, tem uma função dupla, uma de forma e outra de fundo: na superfície, eleva-se a imagem do escritor, tanto ao personalizá-la quanto ao lançar luz sobre a dimensão artística do seu trabalho, aproximando-o, por exemplo, dos grandes pintores; na base, o ateliê em si demonstra a profissionalização e especialização do trabalho autoral, que passa a ocupar um lugar na economia como o de quaisquer outros tipos de trabalho, embora, certamente, numa posição hierárquica acima dos trabalhos manuais e num meio termo entre o trabalho burocrático e a atuação dos profissionais liberais de maneira geral. Note-se, por exemplo, que o narrador, na citação acima, se coloca numa posição conflituosa em relação à característica burocrática da atividade de escritor, rejeitando a figura do amanuense, mas comparando-se a um funcionário de Guildhall, edifício inglês para coleta de impostos e apostas na loteria.

Tom Jones expressa assim um sintoma do processo de individuação do sujeito na nova sociedade burguesa do século XVIII. A princípio, esse processo, como nos mostra o narrador do romance de 1749, se dará como uma constante associação entre a trajetória de vida do protagonista e os acontecimentos históricos que a marcam. Dando continuidade à tradição inaugurada por Fielding, isto é, à tentativa de refletir na literatura as mudanças historiográficas por que passavam, entre os séculos XVIII e XIX, as sociedades burguesas europeias, surgirá, por volta de 1829-30, aquele que não só pinta o retrato mais completo, no contexto francês, da sociedade burguesa pós-revolucionária, já imersa na Monarquia de Julho, mas a representa do modo mais crítico: Honoré de Balzac.

2.1.3. A parte que falta: *Le Colonel Chabert* e a crítica da burocracia

Marco Codebò acrescenta ao subtítulo de sua obra a palavra “burocratas” e, apesar disso, quase não trata da burocracia como mecanismo de exercício do poder capitalista,

nem como fenômeno da produção literária, seja em relação ao burocratismo⁶² que interfere na escrita da obra, automatizando-a e mecanizando-a, seja em relação ao burocratismo como tema literário, desenvolvido, sobretudo, pela presença de personagens burocratas⁶³. Quanto a este último aspecto, o teórico italiano se contenta em mencionar a existência de personagens burocratas, sem procurar, contudo, investigar o que ela diz sobre o funcionamento da sociedade burguesa. A essa falta, tentaremos suprir rapidamente nesta retomada da análise de Codebò sobre a novela balzaquiana *Le Colonel Chabert*, publicada primeiro em folhetim em 1832, e republicada, até 1844, sob diferentes títulos (*A transação*, *O conde Chabert* e *A condessa de dois maridos*), momento em que Balzac se decidiu finalmente pelo título que conhecemos hoje (RÓNAI, 2012).

Na verdade, os dois títulos descartados *A transação* e *A condessa de dois maridos* contêm em si os pontos essenciais da novela: Hyacinthe Chabert é um coronel do exército napoleônico que, durante as batalhas da Prússia, é ferido aparentemente de morte e, após ser dado como morto, lançado à vala comum, da qual consegue escapar com a ajuda de uma moradora local. Após uma série de dificuldades, que inclui a ajuda fracassada oferecida por um ex-companheiro de exército e um encarceramento de alguns anos numa prisão prussiana, motivado pelo fato de o coronel reivindicar sua identidade perdida, Chabert consegue finalmente retornar à França, onde acredita ser mais fácil a retomada da vida pregressa. Ali, busca o auxílio do advogado Derville, figura recorrente na *Comédia Humana*, e consegue convencê-lo de que é quem diz ser. O Coronel, ao descobrir que sua mulher – inteirada, como saberemos depois, da sobrevivência do primeiro marido desde antes de contrair segundas núpcias – não apenas se casou de novo, e com homem nobre, mas teve dois filhos desse casamento, contrata os serviços do advogado na esperança de chegar a um acordo com a esposa e poder, ao menos em parte, recuperar sua fortuna, herdada integralmente pela suposta viúva, e, o que lhe é mais importante e imprescindível, reaver seu nome.

A história se passa em 1818, depois da derrota definitiva de Napoleão, naquele momento, preso pelos ingleses em Santa Helena, e da restauração que fez voltar ao governo e ao poder, a dinastia Bourbon. Assim, toda a aristocracia despojada de seus bens a partir de 1793, os vê restituídos, junto com um novo modelo de governança que, apesar

⁶² Burocratismo é o termo usado por Lukács (2016 [1940], *passim*) em referência ao fenômeno burocrático por meio do qual se afirmam os interesses de classe da sociedade burguesa desde o interior do Estado.

⁶³ Para este capítulo, só nos interessa o burocratismo tal qual retratado nas obras, e não como possa vir a influenciar o processo de escrita de determinado autor – não se trata, em nenhum momento desta tese, de crítica genética.

de trazer de volta o *ancien régime*, o faz sob os auspícios de uma monarquia constitucional regida, predominantemente, pelos interesses da classe burguesa, a qual, com a revolução de 1830 em diante, vai tomando conta progressivamente do Estado. A situação em que se encontra a esposa de Chabert é, portanto, a de haver, num primeiro momento, usado a fortuna do marido “morto” – que ela sabe, contudo, estar vivo, porque dele recebeu uma carta antes de se casar pela segunda vez – para atrair um nobre em decadência e, dessa forma, conseguir o título que faltava à sua ascensão social, e, num segundo momento, a de perder a nobreza adquirida, uma vez restituídos os privilégios do atual marido, para quem a esposa, de origem obscura e proletária (Chabert revela tratar-se de uma trabalhadora sexual que ele conheceu no Palais Royal), não apenas deixou de ter serventia, mas pode até representar um obstáculo para a obtenção do título de *Pair de France*.

O mote da “mulher e seus dois maridos”, expresso num dos primeiros títulos, embora resuma o conflito aparentemente principal da história, não faz mais do que atrair a/o leitor/a apelando para certo grau de “sensacionalismo”; é, na verdade, na ideia de “transação”, explícita no outro título, que está contido o principal *enjeu* da novela. É como “transação” que se processam as relações sociais e de produção, das quais resulta a transformação qualitativa sofrida pelo direito enquanto elemento que, com a constituição do Estado-nação, passa a conferir especificidade ao capitalismo. Não se pode, pois, falar da novela balzaquiana sem que se trate da importância do contrato – explorada também numa outra novela intitulada *O contrato de casamento* [*Le Contrat de mariage*] – que subsume as relações matrimoniais à relação comercial, cujas partes em oposição (“de um lado”, “de outro lado” na linguagem contratual) se constituem como pessoas de direito que têm seus *direitos* à propriedade privada (lembramos tratar-se na maioria dos livros de Balzac de burgueses e aristocratas) preservados.

Para Codebò, e este é outro ponto com o qual discordamos na análise do teórico, Balzac, conservador monarquista que era, automaticamente seria incapaz de uma visão crítica da sociedade burguesa, endossando assim, por meio da *Comédia Humana*, e aqui especificamente na escrita do *Coronel Chabert*, seus mecanismos de funcionamento:

Balzac, nostálgico pelo *ancien régime*, época em que pessoas e coisas tinham seus lugares naturais, escreve um romance [uma novela, na verdade] que celebra epicamente a burocracia, a força anônima que governa o Estado nascido das cinzas da monarquia absolutista. Sob a égide do burocrata, tudo reencontrou seu lugar no mundo, só que, desta feita, esse lugar são as prateleiras do arquivo: pessoas e coisas não fazem mais parte de uma ordem

divina, mas compõem a prosaica organização arquivística⁶⁴ (2010, p. 93-4, tradução nossa).

(Abra-se aqui um parêntese: mais uma vez, Codebò confunde as coisas, justo quando parecia ter dado o passo além para compreendê-las⁶⁵. O conservadorismo e possível reacionarismo de Balzac – com quem Engels diz ter aprendido mais do que com todos os “historiadores, economistas e estatísticos da época, juntos”⁶⁶ – não o impediram

⁶⁴ “*Balzac, the nostalgic of the ancien régime, the age in which humans and things were situated in their natural places, writes a novel that celebrates the epic of bureaucracy, of the anonymous force ruling upon the state born out of the ashes of the absolute monarchy. Under the aegis of the bureaucrat, everything has found its site again, only this time in the archive’s shelves: humans and things can no longer find their position in the divine order of nature, but in the prosaic arrangement of the archive.*”

⁶⁵ Ao fim do capítulo sobre *Tom Jones*, por exemplo, em cuja segunda metade Codebò nos oferece um panorama histórico do surgimento do arquivo enquanto instituição do Estado burguês pós-Revolução Francesa, ele terminara afirmando: “[A parceria entre o romance e o arquivo] transforma o [primeiro] num artefato menos genial/gestacional e mais ancorado na materialidade das práticas sociais [o que vimos tentando provar durante esta seção], e o segundo numa empreitada mais falha e, portanto, definitivamente humana” (2010, p. 59, tradução nossa).

⁶⁶ Engels em carta a Margaret Harkness em abril de 1888: “*Balzac, whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas passés, présents et à venir, in ‘La Comédie humaine’ gives us a most wonderfully realistic history of French ‘Society’, especially of le monde parisien, describing, in chronicle-fashion, almost year by year from 1816 to 1848 the progressive inroads of the rising bourgeoisie upon the society of nobles, that reconstituted itself after 1815 and that set up again, as far as it could, the standard of la viellie politesse française. He describes how the last remnants of this, to him, model society gradually succumbed before the intrusion of the vulgar monied upstart, or were corrupted by him; how the grand dame whose conjugal infidelities were but a mode of asserting herself in perfect accordance with the way she had been disposed of in marriage, gave way to the bourgeoisie, who horned her husband for cash or cashmere; and around this central picture he groups a complete history of French Society from which, even in economic details (for instance the rearrangement of real and personal property after the Revolution) I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together. Well, Balzac was politically a Legitimist; his great work is a constant elegy on the inevitable decay of good society, his sympathies are all with the class doomed to extinction. But for all that his satire is never keener, his irony never bitterer, than when he sets in motion the very men and women with whom he sympathizes most deeply – the nobles. And the only men of whom he always speaks with undisguised admiration, are his bitterest political antagonists, the republican heroes of the Cloître Saint-Méry, the men, who at that time (1830-6) were indeed the representatives of the popular masses. That Balzac thus was compelled to go against his own class sympathies and political prejudices, that he saw the necessity of the downfall of his favourite nobles, and described them as people deserving no better fate; and that he saw the real men of the future where, for the time being, they alone were to be found – that I consider one of the greatest triumphs of Realism, and one of the grandest features in old Balzac.*” (disponível em: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm>). Tradução nossa: “Balzac, que eu considero o mestre do realismo, muito superior a qualquer Zola *passé, présent et à venir* [em fr. no texto], nos oferece na *Comédia Humana* uma história maravilhosamente realista da ‘sociedade’ francesa, especialmente do *monde parisien* [em fr. no texto], descrevendo, ao modo de crônica e quase ano a ano, de 1816 a 1848, os incursos progressivos da ascensão burguesa naquela sociedade de nobres, que se reconstituiu depois de 1815 e reconfigurou, até onde foi possível, o padrão da *viellie politesse française* [em fr. no texto]. Ele descreve de que forma os últimos remanescentes daquela, na opinião dele, sociedade modelo foram gradualmente sucumbindo face ao intruso arrivista endinheirado, que os corrompeu; de que forma a grande dama, cujas infidelidades não eram antes mais do que autoafirmação, completamente compatível com o modo como se lhe abandonaram ao casamento, de que forma ela abriu caminho à burguesia, com a qual pôs-lhe chifres ao marido em troca de cachê e cashmere. E, em torno desse quadro principal, [Balzac] agrupa a história completa da sociedade francesa, uma história que me ensinou mais, mesmo nos detalhes econômicos (por exemplo, o rearranjo da propriedade real e pessoal depois da Revolução), do que todos os historiadores, economistas e estatísticos da época, juntos. Bem, é verdade que

de entender e descrever a organização burguesa da sociedade francesa que lhe é contemporânea, mantendo para com ela uma visão crítica. Ler, por exemplo, *O Coronel Chabert* e achar que ali se coloca narrativamente toda a grandiosidade – afinal, Codebò usa a palavra “épica” – do arquivo é não entender o papel de Derville como um burocrata que, mesmo enquanto tal, não pratica nem exalta o burocratismo; é não reconhecer que as simpatias da narrativa e, conseqüentemente, da/o leitor/a, estão todas voltadas para o protagonista Chabert, cuja ascensão social, inclusive, só foi possível pela complexificação do Estado burguês operada, nos primeiros anos do século XIX, por Napoleão através dos códigos, da criação do direito privado etc.; é, por fim, chegar ao fim da história e não perceber a condenação da burocracia como manutenção de interesses de classe. Feche-se o parêntese).

Percorramos alguns pontos da citação: a primeira coisa a se destacar é que a “força anônima” governando o Estado não é tão anônima assim. Se a história do desenvolvimento humano é a história da produção, o caminho para a constituição do Estado é um de divisão do trabalho e exploração de uma classe por outra. Para que se legitimem e se sustentem esses processos, garantindo-se assim a apropriação da riqueza gerada, cria-se uma série de aparatos em cujo centro se encontra o Estado e dos quais o aparato jurídico é um exemplo; este garante os direitos daqueles que são portadores dos bens e detentores da propriedade privada. E o que mais está no centro da novela de Balzac, senão a questão do direito à propriedade? Chabert perdeu esse direito, primeiro, no momento em que foi dado como morto, deixando, portanto, de se constituir como pessoa no sentido jurídico da palavra⁶⁷; e, segundo, no momento em que, perdido o estatuto de pessoa de direito, o ex-coronel se embate, malgrado a benevolência para com a mulher e sua resistência em tomar qualquer atitude que a prejudique, contra a família enquanto

Balzac, politicamente, era um Legitimista; sua obra grandiosa é uma constante elegia da decadência inevitável de uma boa sociedade; ele simpatiza apenas com a classe fadada à extinção. Mas, levando tudo isso em conta, sua sátira nunca é tão sagaz, sua ironia nunca tão mordaz do que quando voltadas contra os mesmíssimos homens e mulheres pelos quais tem mais simpatia – os nobres. E os únicos homens dos quais fala com aberta admiração são seus mais implacáveis adversários políticos, os heróis republicanos do Cloître Saint-Méry; os homens que, naquela época (1830-6), eram, de fato, representantes das massas populares. O fato de Balzac ter ido contra as próprias simpatias de classe e os preconceitos políticos; o fato de ter percebido a necessidade da derrocada de seus nobres favoritos, que, segundo ele, não mereciam destino melhor; o fato de ter visto os verdadeiros homens do futuro bem ali onde, pelo menos naquele momento, apenas eles se encontravam – tudo isso, eu considero um dos maiores triunfos do Realismo, e uma das características singulares do grande Balzac”.

⁶⁷ Aparato jurídico segundo o qual mesmo uma coisa pode ter estatuto de pessoa, vide as pessoas jurídicas que constituem as empresas e o próprio Estado, e, ao mesmo tempo, uma pessoa humana pode ser uma coisa, como ocorreu durante quase o todo século XIX, inclusive na época de Balzac, com a legalização da escravidão.

fenômeno burguês em cujo seio se controla a propriedade privada (ENGELS, 2019 [1884]) – e que se regula pelo direito, em conformidade, evidentemente, com as necessidades capitalistas. É quando Chabert se insurge, meramente pelo fato de existir, contra a forma social do contrato – aqui, especificamente, o contrato de casamento – que se inicia o verdadeiro conflito da novela.

Ademais, voltando à citação, se, como dito acima, há uma indistinção entre pessoa e coisa no capitalismo – coisas podem ser pessoas, de um ponto de vista jurídico, e pessoas podem ser coisas, sob o mesmo ponto de vista –, uma indistinção que subsome tudo à condição de mercadoria, o que Codebò chama no trecho anterior de “organização arquivística” está longe de ser elemento que “[estrutura] [...] a sociedade, ao se contrapor às identidades escorregadias e à impossibilidade de fixar pessoas e coisas numa posição firme”⁶⁸ (p. 94, tradução nossa). Ela é antes aparato regulador, com funções, inclusive, ideológicas, de estruturas pré-existentes. Por esse mesmo motivo, agrupar numa mesma categoria, de forma indistinta, “os repositórios da polícia e o Banco da França, o *état civil* e o Código Napoleônico” (p. 94), como se o mero ato de “arquivar” constituísse a principal função dessas instituições, provoca uma confusão cujo resultado inevitável é transformar o que Codebò chama de “arquivo” em algo autoconstituído, com fim em si mesmo. Ora, cada uma das instituições enumeradas pelo autor corresponde a esferas diferentes: respectivamente, ao estabelecimento de um sistema monetário; de uma força coercitiva de preservação da propriedade; e de um aparato legislativo que, ao legitimar a ação do banco e da polícia, por exemplo, permite-lhes o cumprimento de suas funções. Totalidades em si mesmas, aquelas instituições não são, no entanto, estanques; elas estão antes submetidas a um todo, ou a um complexo maior. O arquivo não é, portanto, a totalidade que as constitui, mas aquilo que é gerado pela burocracia necessária, em cada uma delas, para regular, controlar e preservar. Assim, se, por um lado, *O Coronel Chabert* é uma novela sobre burocracia, por outro, não se pode acusá-la de burocratismo. Vejamos por quê.

Logo na abertura, é posto em cena o mecanicismo da burocracia:

– ... Mais, dans sa noble et bienveillante sagesse, Sa Majesté Louis Dix-huit (*mettez en toutes lettres, hé ! monsieur le savant qui faites la grosse !*), au moment où il reprit les rênes de son royaume, comprit... (*qu'est-ce qu'il comprit, ce gros farceur-là ?*) la haute mission à laquelle il était appelé par la divine Providence !..... (*point admiratif et six points : on est assez religieux au*

⁶⁸ “[...] *the repositories of the police and the Bank of France, the état civil, and the Napoleonic Code [...] are the only structures that can hold together society by countering the continuous slippage of identities, the impossibility to fix humans and things in firm positions.*”

Palais pour nous les passer), et sa première pensée fût, ainsi que le prouve la date de l'ordonnance ci-dessous désignée, de réparer les infortunes causées par les affreux et tristes désastres de nos temps révolutionnaires, en restituant à ses fidèles et nombreux serviteurs (nombreux est une flatterie qui doit plaire au tribunal) tous leurs biens non vendus, soit qu'ils se trouvassent dans le domaine public, soit qu'ils se trouvassent dans le domaine ordinaire ou extraordinaire de la couronne, soit enfin qu'ils se trouvassent dans les dotations d'établissements publics, car nous sommes et nous nous prétendons habiles à soutenir que tel est l'esprit et le sens de la fameuse et si loyale ordonnance rendue en... — Attendez, dit Godeschal aux trois clercs, cette scélérate de phrase a rempli la fin de ma page. — Eh bien, reprit-il en mouillant de sa langue le dos du cahier afin de pouvoir tourner la page épaisse de son papier timbré, eh bien, si vous voulez lui faire une farce, il faut lui dire que le patron ne peut parler à ses clients qu'entre deux et trois heures du matin : nous verrons s'il viendra, le vieux malfaiteur !

Et Godeschal reprit la phrase commencée :

— Rendue en... Y êtes-vous ? demanda-t-il.

— Oui, crièrent les trois copistes.

Tout marchait à la fois, la requête, la causerie et la conspiration.

— Rendue en... Hein ? papa Boucard, quelle est la date de l'ordonnance ? il faut mettre les points sur les i, saquerlotte ! Cela fait des pages.

— Saquerlotte ! répéta l'un des copistes avant que Boucard le maître clerc n'eût répondu.

— Comment, vous avez écrit saquerlotte ? s'écria Godeschal en regardant l'un des nouveaux venus d'un air à la fois sévère et goguenard.

— Mais oui, dit le quatrième clerc en se penchant sur la copie de son voisin, il a écrit : Il faut mettre les points sur les i, et saquerlotte avec un k.

Tous les clercs partirent d'un grand éclat de rire.

— Comment ! monsieur Huré, vous prenez saquerlotte pour un terme de droit, et vous dites que vous êtes de Mortagne ! s'écria Simonnin.

— Effacez bien ça ! dit le principal clerc. Si le juge chargé de taxer le dossier voyait des choses pareilles, il dirait qu'on se moque de la barbouillée ! Vous causeriez des désagréments au patron. Allons, ne faites plus de ces bêtises-là, monsieur Huré ! Un Normand ne doit pas écrire insouciamment une requête. C'est le Portez arme ! de la basoche.

— Rendue en... en ?... demanda Godeschal.

— Dites-moi donc, quand, Boucard ?

— Juin 1814, répondit le premier clerc sans quitter son travail⁶⁹ (BALZAC, 2014 [1832], não paginado, grifos do autor).

⁶⁹ “— Mas, na sua nobre e benevolente sabedoria, Sua Majestade Luís Dezoito (escrevera por extenso, senhor Desroches, sábio, que está fazendo a primeira via), no momento em que retomou as rédeas do seu reino, compreendeu... (que é que esse pândega terá compreendido?) a alta missão que lhe fora confiada pela Divina Providência!... (ponto de exclamação e três pontinhos: o pessoal do Tribunal é bastante religioso para aguentar isso), e seu primeiro pensamento foi, como o prova a data da ordenação abaixo especificada, reparar os infortúnios causados pelos horríveis e tristes desastres desses nossos tempos revolucionários, restituindo aos seus fiéis e numerosos servidores (numerosos é uma lisonja que deverá agradar ao Tribunal) todos os seus bens que não foram vendidos, quer se encontrassem no domínio público, quer no domínio ordinário ou extraordinário da Coroa, quer, enfim, se achassem nas dotações de estabelecimentos públicos, porque somos e nos julgamos aptos a sustentar que tal é o espírito e o sentido da famosa e tão leal ordenança expedida em...”

“— Esperem — disse Godeschal aos três últimos praticantes —, esta frase malvada encheu-me o fim da página. Bem! — continuou, depois de umedecer com a língua as costas do caderno a fim de poder virar a página grossa do papel selado. — Bem, se vocês quiserem pregar-lhe uma peça, não têm mais do que dizer-lhe que o patrão só pode falar com os seus clientes entre duas e três horas da madrugada; quero ver se esse velho celerado vem! — E Godeschal continuou a frase começada: — *Expedida em...* Já estão? — perguntou.

“— Sim — gritaram os três copistas.

“Tudo marchava junto, o requerimento, a palestra e a conspiração.

Ao contrário do que possa parecer, o burocratismo não se manifesta, na cena acima, pela ação dos pequenos funcionários do escritório de advocacia, que, trabalhando *mecanicamente*, têm dificuldade de distinguir entre o que é documento e o que é conversa. A trapalhada deles, resultante de um jeito mecânico de trabalhar, seria, precisamente, consequência do dito burocratismo. Para prová-lo, analisemos a cena ponto a ponto, começando por um aspecto que a diferencia da maioria dos romances e novelas balzaquianos.

Algumas das obras mais marcantes de Balzac começam com a descrição, quase pictórica, de um local essencial à ação principal da história. Basta nos lembrarmos, por exemplo, do *tableau* da pensão Vauquer na abertura do *Pai Goriot*, ou da descrição detalhadíssima, com direito a jargão técnico, da tipografia no início de *Ilusões perdidas*. Para Codebò, essa tendência do autor realista releva, na sua própria escrita, uma prática arquivística: a obediência ao princípio da proveniência, ou *respect des fonds*, já discutido no capítulo 1. De acordo com esse princípio, para saber interpretar um documento, é necessário conhecer sua origem, sobretudo, o local em que ele se encontrava antes de ser transferido ao arquivo, no qual se busca, por essa razão, manter a disposição anterior. Uma análise dessa natureza parece conveniente demais ao tema a que se dedica o teórico italiano. Obviamente, as descrições balzaquianas do ambiente têm menos que ver com o princípio de proveniência do que com a necessidade de conhecer as condições em que vivem ou de onde saíram os personagens dos romances e novelas, para entender quem são, sem que seja preciso informá-lo explicitamente. Não se trata, portanto, de “arquivar” os personagens, mas de retratá-los em sua sociabilidade.

“— *Expedida em...* Hein, tio Boucard, qual é a data da ordenança? É preciso pôr os pontos nos ii, caramba! Isso ajuda a encher a página.

“— Caramba! — repetiu um dos copistas antes que Boucard, chefe dos praticantes, respondesse.

“— Como! Você escreveu *caramba*? — exclamou Godeschal, olhando para um dos recém-vindos com ar ao mesmo tempo severo e trocista.

“— Sim, senhor — disse Desroches, o quarto praticante, curvando-se para a cópia do vizinho —, ele escreveu: *É preciso pôr os pontos nos ii, e karamba* com k.

“Todos os praticantes soltaram uma estrondosa gargalhada.

“— Como! Sr. Huré, o senhor toma *caramba* por um termo de direito e diz que é de Mortagne! — exclamou Simonin.

“— Apague isso! — disse o chefe dos praticantes. — Se o juiz encarregado de calcular a taxa dos autos visse semelhante coisa, diria que estamos troçando da autoridade, das coisas mais sérias! Você com isso daria dores de cabeça ao patrão. Vamos, sr. Huré, não me faça mais asneiras dessas! Um normando não deve escrever desatamente um requerimento. Isto é o *Apresentar armas*! Da vida forense.

“— *Expedida em... em?* — perguntou Godeschal. — Diga-me, Boucard, em que data?

“— Junho de 1814 — respondeu o primeiro praticante sem deixar seu trabalho” (tradução de Vidal de Oliveira, 2012 [1946], não paginado, grifos do autor).

Outro ponto em que Codebò acaba se equivocando, tão determinado está ele em tratar o arquivo como *be-all, end-all* da sociedade, é sua desconsideração do fato de ele (o arquivo) ser, antes de tudo, produto e indicador de sociabilidades, embora não lhes seja a causa. Assim, ao se iniciar imediatamente com uma cena de interação entre personagens, pouquíssimo descritiva e composta predominantemente de diálogos, *O Coronel Chabert* exige que prestemos atenção não só no conteúdo dessas falas, mas em sua linguagem, se quisermos compreender as ações que elas embasam.

Nas falas de Godeschal contrastam-se muito claramente, de forma até visual, pela marcação em itálico, as diferenças entre seu estilo e o estilo exigido pelo documento, que ele próprio dita para cópia. O escrevente intervém, no texto, portanto, de duas formas distintas: como autor e como comentarista – um comentarista, porém, que, ao chamar atenção para as convenções da escrita jurídica, para seu jargão, bajulação, para as *maladresses* da redação, ironizando tudo isso, desafia a autoridade de que se reveste o texto oficial e, principalmente, a autoridade a que ele será submetido para apreciação. Aos olhos da/o leitor/a, só de ler as justaposições entre documento citado e comentário à citação, já se produz praticamente um novo documento, reduzido a tudo que a versão oficial contém de artificial e ridículo. Por outro lado, o conteúdo do ofício em si, por mais floreado e adulador, é importantíssimo para situar temporalmente a narrativa, prenunciar um dos conflitos da novela (o medo da ex-mulher de Chabert de ser abandonada pelo novo marido, que poderá, em breve, recuperar suas propriedades) e, acima de tudo, expor as situações política e econômica que regem as relações sociais naquele momento. Não é por acaso que o autor escolhe fazer tudo isso justamente usando o documento: é ele o instrumento central da história: Chabert só voltará a ser Chabert se for reconhecido documentalmente. Mas, além disso, é o documento que dá *valor* de verdade ao que, no entanto, já é a realidade.

O elemento farsesco, principal fonte de humor do trecho, produzido pelo mal entendido e desatenção dos copistas, é o que deveria evocar, a princípio, o mecanicismo burocrático. E, no entanto, porque as expressões copiadas pelos pequenos funcionários – cujo trabalho é reproduzir cópias e cópias de uma mesma coisa, lembrando funcionalmente uma máquina, em seus movimentos repetitivos, com o fim de produzir mercadorias em larga escala – são tão absurdas quanto as que compõem, “por direito”, o texto – “*bienveillante sagesse*”, “*haute mission à laquelle il était appelé par la divine Providence !.....*”, “*infortunes causées par les affreux et tristes désastres de nos temps révolutionnaires*”, “*fidèles et nombreux serviteurs*” etc. –, o que fica é a exposição nua e

crua do documento como produção ideológica: ele não diz “nada com nada”, é completamente vazio e insubstancial linguisticamente, mas, ao mesmo tempo, e aí reside sua principal contradição, ao ser instituído, firmado por uma autoridade, ao entrar em vigor, quase como se fora um fetiche, passa a condensar em si o poder, embora não o contenha de fato, nem seja ele próprio sua causa. Talvez resida nesse ponto precisamente a confusão de Codebò: insurgir-se exclusivamente contra o fetiche (seja o documento, seja, por extensão, o próprio arquivo), sem perceber que este, além de reforçar e produzir ideologia, é ele mesmo uma produção ideológica. Falando em ideologia burguesa, o próximo passo seria expor-lhe o ápice da estupidez.

2.1.4. Os três patetas: Bouvard, Pécuchet e a ideologia burguesa

Lá se vão quase três séculos percorridos de história da sociedade burguesa: começamos esta seção em 1640, tratando brevemente da Revolução Inglesa; daí saltamos à França, com uma brevíssima menção aos acontecimentos de 1793 e outra, pouco menos breve, ao período napoleônico; passamos ao lado, acenando-lhe timidamente, da Revolução de 1830 e, agora, para terminar, chegamos finalmente a 1848, pelo qual também esperamos passar rápido. Ápice da crise, segundo Lukács (2006 [1937]), da ideologia e historiografia burguesas, iniciada, em 1844, com as insurreições de trabalhadores contra a ordem instituída, 1848 marca a derrota dos trabalhadores e a vitória da burguesia, desde então, oficialmente constituída como classe dominante⁷⁰. Na literatura da época, ninguém melhor para tratar dessa crise do que Flaubert, cuja obra, para malgrado do próprio autor, não escapa, porém, de ser produto dela. Com efeito, os acontecimentos de 1848 são recorrentes nos textos flaubertianos, uma vez que, embora sua produção mais relevante tenha se dado no pós-Revolução (*Madame Bovary*, primeiro romance do autor, é de 1857), as consequências de 48 continuaram a ser sentidas nas décadas seguintes (não as sentimos nós também?).

Para Marco Codebò, o romance flaubertiano *Bouvard et Pécuchet* (doravante, *BP*), inacabado e póstumo, publicado apenas em 1881, representa o oposto de qualquer obra balzaquiana: se esta desemboca em exaltação eufórica do arquivo (cremos ter demonstrado que não), *BP* é um ponto de virada, a partir do qual os romances de arquivo

⁷⁰ É nessa diferença entre pré- e pós-1848 que está pensando Engels ao afirmar, no trecho da carta copiado em nota, que os burgueses admirados por Balzac ainda eram, na década de 1830, “representantes das massas populares”. A partir de 1848, não mais.

ousarão desafiar o regime discursivo oficial, expondo seus usos e abusos. *BP*, na verdade, contrariando quem vê nele um experimento diferente de tudo que fizera Flaubert até então, nos parece muito mais a continuidade de um projeto iniciado em *Madame Bovary*: expor a estupidez ideológica burguesa. Defendemos, aliás, que seria possível considerar *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* e *Bouvard et Pécuchet* como elementos constituintes de uma mesma trilogia⁷¹, na qual os dois últimos teriam maior aproximação, sendo irmãos, se não em forma, ao menos, em espírito: não é um exagero pensar que a dinâmica entre os amigos desastrados de *BP* lembra um pouco a patetice nostálgica e melancólica que, ao final de *L'Éducation*, parece marcar a relação entre Frédéric e Deslauriers (talvez, neste segundo caso, de forma mais oportunista e, sem dúvida, muito menos leal). Da mesma forma, Gorgu, do romance de 1881, lembra Sénecal, de 1869.

Compreendendo os anos que antecedem e se sucedem a 1848, incluindo 1851, ano do golpe de Napoleão III, *Bouvard et Pécuchet* começa a ser planejado, pesquisado e escrito por Flaubert em torno de 1872-74, após o fim da ditadura do Segundo Império, cuja derrota fora, a propósito, a pior imaginável⁷². O romance conta a história de dois amigos, homônimos ao título, que se mudam de Paris para o interior da Normandia, depois de Bouvard herdar um bom dinheiro que permite a ele e ao amigo deixarem seus empregos de copistas na capital. Há quem diga tratar-se de um romance, mais ou menos, experimental⁷³, principalmente pela ausência de enredo e pelo que, se supõe, teria sido sua forma final – Flaubert deixou descrições, planos e anotações que nos permitem um vislumbre da possível totalidade do livro. O que se segue após a mudança de Bouvard e Pécuchet para o campo é uma sucessão de nove capítulos, menos voltados à narração da história de vida dos personagens do que a expor, numa forma narrativa reminescente do estilo flaubertiano, e, ao mesmo tempo, distanciada dele, os estudos a que os protagonistas

⁷¹ Entre *Mme. Bovary* e *L'Éducation sentimentale*, Flaubert escreve *Salambô*, numa tentativa, segundo Lukács (2006 [1937]), citando o escritor francês, de escapar dos “costumes burgueses” dos quais se enjojara após a escrita de seu mais famoso romance. Como é só na *Educação* que o autor volta a tratar do “mundo moderno”, não incluímos *Salambô* ao grupo.

⁷² Derrota provocada pelo desgaste na guerra contra a Prússia e, mais importante ainda, pelas vitórias iniciais da Comuna, que só será definitivamente derrotada em 1871, quando, no auge da humilhação francesa perante Bismarck, e com a ocupação do Palácio de Versalhes pelas tropas prussianas, a burguesia, em mais um ato covarde de submissão, se une à agora unificada Alemanha contra as forças populares *communardes*, num dos episódios da mais bárbara violência a ter ocorrido em território metropolitano (nas colônias, nem digo, basta saber, por exemplo, que os campos de concentração nazistas são inspirados em práticas neocoloniais francesas e inglesas em África).

⁷³ Exemplo de experimentalismo no nível narrativo: a primeira parte do romance estabelece com o tempo uma relação curiosa, na medida em que, no espaço de um único diálogo, por exemplo, indica-se uma passagem temporal pelo uso de tempos verbais contrastantes, procedimento que nos leva a questionar se se trata de uma interação entre os personagens no presente da história, ou de falas separadas no tempo, mas unidas no plano da narrativa ao serem justapostas em sequência.

se dedicam, uma vez aposentados de sua profissão. Abundante em citações⁷⁴ – que comporiam também, de modo exclusivo, a segunda parte do livro, da qual só se conhecem os rascunhos deixados por Flaubert –, a primeira parte registra os achados dos protagonistas, combinados às suas tentativas desastrosas e desastradas de aplicar na prática o conhecimento supostamente adquirido. É precisamente por essas características que Marco Codebò filia *BP* à sua categoria de “romance de arquivo”:

Flaubert foi o primeiro autor de romances de arquivo a compor uma obra cujos protagonistas são dois escrivães [*clerks*] [...]. Torná-los os heróis da história produz, contudo, um efeito paradoxal, ao provocar a implosão do romance. *Bouvard et Pécuchet* encerra o paradigma da legitimação porque mostra que o trunfo [*asset*] epistemológico mais valioso do arquivo, isto é, sua habilidade de garantir a autenticidade de documentos, na verdade, depende de suas ligações com o poder econômico e político. [...] [O] romance corrói o discurso arquivístico de dentro para fora, ao levar ao paroxismo duas práticas chave do arquivo: a cópia e a transferência de documentos [*records*]. As leitoras e os leitores de [*BP*] vivenciam o arquivo como uma desordem radical: uma vez copiados e levados de um local a outro, os documentos se tornam fragmentos alucinados, destituídos de sentido [...]. [*BP*] revela que o deslocamento [ao contrário do que diz o discurso legitimador da prática arquivística] é determinante para a perda decisiva de sentido, uma vez que isola o arquivo das elites sociais, representantes definitivas dos significantes armazenados⁷⁵ (2010, p. 101-102)

É certo que, vide os motivos apontados acima, *BP* tem, de fato, sua forma de romance “implodida”; mas essa implosão parece ser mais em consequência do exagero (proposital) de características típicas ao gênero do que por causa do arquivo em si. Este seria, na verdade, um instrumento para a contestação de uma forma, com o fim de manifestar desencantamento, ou, no caso de Flaubert, puro desprezo para com a sociedade burguesa, cuja ideologia é o alvo preferido do escritor normando. Para desafiar, portanto, a forma do romance, Flaubert parece atacar a questão dialética que, segundo Lukács (2000 [1965]), está no centro do próprio gênero: os personagens romanescos, ao contrário dos da narrativa épica, não vivem a totalidade de forma imediata e fechada; eles, como

⁷⁴ Muitas dessas citações não são explícitas textualmente, mas incorporadas às enunciações do narrador de forma quase imperceptível, em muito propiciada pelo discurso indireto livre. A maioria dessas citações consiste em clichês do pensamento dominante na época.

⁷⁵ “*Gustave Flaubert was the first writer of archival novels to compose a work where two actual clerks are the heroes [...]. Paradoxically, turning two clerks into the heroes [...] determines [the archival novel’s] implosion. Bouvard et Pécuchet bring the paradigm of legitimation to a close by showing that the archive’s most precious epistemic asset, i.e., its ability to vouch for the authenticity of its records, actually depends on its ties with political and economic power [...]. This allows the novel to corrode archival discourse from the inside by bringing two key practices in the archive, copying and transferring records, to their extreme consequences. Readers of Bouvard et Pécuchet experience the archive as radical disorder: once copied and shuffled from one location to another, records turn into unhinged verbal fragments that are destitute of sense [...]. Bouvard et Pécuchet shows that dislocation determines a decisive loss of meaning if the archive is isolated from the social elites that represent the ultimate signifier for the records it stores.*”

preunciado em romances como *Tristram Shandy*, habitando um mundo fragmentado, que fragmenta, por conseguinte, suas vidas, não podem mais acessar facilmente a totalidade, embora tampouco possam abrir mão dela. Levando em conta, pois, como essa questão repercute especificamente em *BP*, chegamos à conclusão de que, se é típico da psicologia do herói romanesco a busca por alguma coisa, Bouvard e Pécuchet buscam, nada mais, nada menos que o conhecimento da totalidade – daí, por exemplo, a conclusão do autor, se ele a tivesse conseguido completar: “[ils] copièrent... tout ce qui leur tomba sur la main...” (FLAUBERT, 2011 [1881], p. 400), “– « *Qu’allons-nous en faire ?* » – *Pas de réflexion ! copions ! Il faut que la page s’emplisse, que le « monument » se complète*”⁷⁶ (p. 401).

É claro que Codebò tem razão ao apontar que a “habilidade [do arquivo] de garantir a autenticidade de documentos [...] depende de suas ligações com o poder econômico e político”, do qual Bouvard e Pécuchet são desprovidos. Não se trata aqui de negar a questão dos interesses em conflito e em disputa na produção do conhecimento, nem tampouco em sua difusão. Trata-se, na verdade, de compreender que o problema de *BP* não é exatamente esse, mas sim o problema do método, que falta aos protagonistas em sua tentativa de apreender o real e constituir um tipo de saber⁷⁷. Dito de outro modo: sem se embasarem num método que lhes permita compreender a totalidade político-social, os dois amigos confundem o burocratismo a que se habituaram quando ainda eram funcionários com o rigor necessário para conhecer e compreender a realidade. Nada há de radical nos dois amigos, e prova disso é o plano do autor para o último capítulo, no qual os dois encontrariam, por acaso, uma carta escrita pelo médico da cidade ao prefeito, em resposta à indagação deste sobre um possível risco representado pelos protagonistas, chamados por ele de “loucos perigosos” [“*fous dangereux*”] (p. 401). Tranquilizando o prefeito, o médico diz tratar-se, ambos, de “imbecis inofensivos” [“*imbéciles innoifsifs*”] (p. 401). Bouvard e Pécuchet, ao fim e ao cabo, são tão transgressores e radicais quanto seus estudos são aprofundados, e suas análises, totalizantes.

⁷⁶ Traduções nossas: “Eles copiaram... tudo que lhes caiu nas mãos...”, “– O que vamos fazer agora? – Não há tempo para refletir! copiemos! É preciso que a página seja preenchida, que o ‘monumento’ se complete”.

⁷⁷ Do contrário, é como se Marco Codebò dissesse – o que, a princípio estaria de acordo com a abordagem pós-moderna – que qualquer tentativa de compreensão da realidade objetiva está fadada ao fracasso, se não partir dos agentes detentores de poder econômico, político ou militar. Isso equivale a dizer, portanto, que a produção de conhecimento em si é impossível e que todo saber é, necessariamente, imposto de cima para baixo, resultando em algo tão ilusório quanto Bouvard e Pécuchet dizem ser a sintaxe e a gramática da língua (p. 208).

A questão da autenticidade do documento, que o arquivo, segundo Codebò, seria o único a poder atestar, é secundária no romance flaubertiano, e insistir em colocá-la no centro, assim como determinar como ponto fulcral da obra qualquer questão relacionada ao funcionamento ou à operacionalização do arquivo, é, mais uma vez, desviar o foco do que realmente importa: a crise na produção e apreensão do saber na metade do século XIX. Em uma palavra: a estupidez do pensamento burguês, decorrente do estabelecimento da classe burguesa como dominante e da degradação societária que daí decorre. Retomemos a partir de agora o que expomos no início desta seção: a crise ideológica e historiográfica identificada por Lukács (2006 [1937]) a partir de, pelo menos, 1844 e agravada e agudizada em 1848.

De acordo com o filósofo húngaro, essa crise é consequência precisamente da necessidade da burguesia, instalada no poder, de frear o elã revolucionário dos trabalhadores, que tomavam para si as armas – para usar a metáfora marxiana – forjadas pela burguesia em sua trajetória de tomada do poder; armas que, consolidado oficialmente o Estado burguês, tendem, a princípio, a se apresentar como universais e de interesse público – para isso, basta lembrar Marx: “[as] ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes” (2007 [1932], p. 47). Ora, os ideais de liberdade e emancipação usados pela burguesia para se alçar ao poder não poderiam mais se colocar, agora que ela ali se instalara, como uma possibilidade para a sociedade em geral. Com o fim de impedir, portanto, sua realização, que tendia a compelir a ação dos trabalhadores, seria necessário modificá-los. Diante desse impasse na luta de classes instaurada, a burguesia muda sua concepção de história, trocando a influência hegeliana por um “evolutismo” e progressismo que encontram em Darwin e em Malthus⁷⁸ suas bases teóricas de elaboração (LUKÁCS, 2006 [1937]): deixa-se, portanto, de compreender a história de forma dialética, para reduzi-la a um curso de progressão linear e contínuo.

Um dos acontecimentos que vai de mãos dadas com esse empobrecimento (sendo-lhe, ao mesmo tempo, sintoma e agudização) é a eleição de Louis Bonaparte presidente⁷⁹,

⁷⁸ Um dos sintomas dessas mudanças pode ser percebido na teoria do Humanitismo, de Quincas Borba, lançada primeiro nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Machado de Assis, com muita argúcia e senso crítico, faz relevar em seu texto, por meio da ironia que se lhe espera, todos os piores aspectos (darwinismo social combinado a malthusianismo) de uma ideologia que, se na Europa era reacionária, num país periférico de economia dependente como o nosso, fosse no século XIX, fosse hoje, soa inteiramente perversa. Uma ideologia que, no entanto, continua viva entre a classe dominante nacional, fazendo, vez ou outra (para ser eufemística), aparições em editoriais da imprensa e agora, mais do que nunca, servindo de base para um projeto educacional privatista cuja maior expressão se tornou o currículo *coach* neoliberal plenamente instalado na rede pública.

⁷⁹ É claro que essa eleição se explica por outros fatores de ordem econômica e política da luta de classes.

ocorrida no mesmo ano da mais importante revolução popular desde 1793. A esse respeito, Marx resume as contradições das lutas de classes que desembocam na vitória do futuro ditador⁸⁰: “Para o *proletariado*, a eleição [...] representou [...] a renúncia do republicanismo burguês [...]. Para a *pequena burguesia*, [...] significou o domínio do devedor sobre o credor. Para a maioria da *grande burguesia*, [...] foi uma ruptura franca com a facção da qual ela teve de valer-se por um momento contra a revolução” (2012 [1850], p. 79, grifos do autor). Apesar desses interesses diversos e contraditórios, durante todo o governo de Napoleão III, quem reina definitivamente é a facção burguesa composta pelos “banqueiros, reis da bolsa, das ferrovias, donos das minas de carvão e de ferro e donos das florestas em conluio com uma parte da aristocracia proprietária de terras”⁸¹ (p. 37).

Traçado esse curtíssimo panorama, caberia dizer que, se, por um lado, num texto como a *Encyclopédie*, de Diderot e D’Alembert, introduzida pelo célebre *Discours préliminaire* (2011 [1751]) que explica o método científico usado pelos autores para compilar os conteúdos que a obra demanda, tem-se o início – naquele momento, de forma sublime – da elaboração ideológica que guiará a luta política do fim do século XVIII, orientando-a teórica e propagandisticamente, por outro lado, em *Bouvard et Pécuchet* não se trata tão somente do esgotamento dessa elaboração, mas de sua deturpação e inversão, deformando-a em algo absolutamente grotesco. A título de exemplo, propomos a breve análise de três momentos chave do romance, não coincidentemente, seguidos um do outro: os capítulos IV, V e VI, que retratam, respectivamente, as incursões dos protagonistas pela arqueologia e pela história; pela literatura; e pela política.

⁸⁰ “[P]ersonagem medíocre e grotesco [levado a] desempenhar o papel de herói” (MARX, 2011 [1896]).

⁸¹ Não à toa, a todos esses setores da burguesia, bem como aos segmentos da classe trabalhadora explorados por eles, Zola dedica um romance no ciclo dos Rougon-Macquart (*La Bête humaine*, *Germinal*, *L’Argent*, *Son Excellence Eugène Rougon*, *La Terre* etc.). O problema do naturalista, contudo, é cair na armadilha para cuja presença ele tenta chamar atenção: Zola elabora toda a sua crítica à burguesia e ao Segundo Império (talvez mais a este do que à outra) com base nas próprias inversões ideológicas impostas pela classe dominante. Assim, em vez de um olhar que lhe permita apreender a totalidade do fenômeno político-social, Zola incorre, em razão de seu projeto naturalista lastreado no darwinismo social, numa individualização dos problemas dos personagens, que os reduz a seus aspectos mais animais. Muito diferente, por exemplo, é a Comédia Humana balzaquiana, inspiradora do ciclo Rougon-Macquart e muito mais ousada e profunda do que este. Flaubert não cai na armadilha de Zola, mas o resultado de sua abordagem é um tom de desprezo que respinga, com frequência, sobre as classes exploradas (vide Félicité em “Um coração simples” e o próprio Charles em *Mme. Bovary*) e trata socialistas como oportunistas autoritários (vide Gorgu em *Bouvard et Pécuchet*, e Sénécral na *Educação sentimental*).

O interesse dos amigos pela arqueologia começa ao fim do cap. III⁸², quando o marceneiro Gorgu, cuja primeira aparição na história fora como vagabundo, dá-lhes de beber e os recebe em sua casa. Vendo ali uma arca da Renascença muito mal tratada, usada pelo dono para guardar aveia, os amigos reconhecem o valor do artefato e fazem um acordo com o homem: a arca, que Gorgu se dispõe a consertar⁸³, em troca de emprego para ele e sua companheira Mélie. Do fim do capítulo III até o início do IV, há uma elipse de seis meses, durante os quais muito parece acontecer, sem que se nos diga nada: “*Six mois plus tard, ils étaient devenus des archéologues ; – et leur maison ressemblait à un musée*”⁸⁴ (FLAUBERT, 2011 [1881], p. 154). Obviamente, a frase deve ser entendida em seu tom irônico: eles não se tornaram arqueólogos, e muito, se não quase tudo, do que se passou nesse período oculto é insignificante. Ainda assim, não deixa de ser significativa a elipse: para a arqueologia o processo de coleta de artefatos, a busca por vestígios, a visita a sítios arqueológicos, tudo isso lhe é imprescindível, sendo o acúmulo e a recolha num só lugar – um museu, por exemplo – do resultado das expedições apenas uma parte, não obstante importante, de complemento àquela primeira. A ironia do trecho, portanto, vai mais fundo do que se pode imaginar.

A essa frase de abertura se segue um inventário, feito pelo narrador, de tudo que contém a casa dos amigos: um inventário, a princípio, como deve haver em qualquer museu. Fechando a descrição e a enumeração, diz o narrador: “*Quantité de choses excitaient leurs convoitises, un pot d’étain, une boucle de strass, des indiennes à grands ramages. Le manque d’argent les retenait*”⁸⁵ (p. 158). Alguns elementos chamam nossa atenção de imediato nesse curto trecho: primeiro, a quinquilharia que os atrai; tudo não passa de objetos manufaturados, sintéticos, *kitsch* e de má qualidade, nada que, *a priori*, seria do interesse de um arqueólogo, na medida em que não fazem qualquer revelação sobre a história nem a pré-história humanas⁸⁶. Isso nos leva ao segundo ponto:

⁸² É sempre assim no romance, o fracasso de uma empreitada ao fim do capítulo que a aborda se encadeia no início de outra, já introduzida ali mesmo, embora desenvolvida apenas no capítulo seguinte, e assim sucessivamente, num tempo que não avança, preso a um eterno presente, sintomático da crise historiográfica apontada por Lukács.

⁸³ Antes do fim do capítulo IV, a arca será destruída da maneira mais esdrúxula e farsesca possível: enquanto ela secava ao ar livre, depois de uma demão de verniz, uma vaca solta a destrói (pelo menos, é isso o que conta Gorgu aos “dois patetas”).

⁸⁴ “Seis meses mais tarde tinham-se tornado arqueólogos; e a casa deles parecia um museu” (tradução de Pedro Tarnen, 1990, não paginado).

⁸⁵ “Uma quantidade de coisas lhes excitava a cobiça — um pote de estanho, uma fivela de *strass*, chitas de grandes ramagens. A falta de dinheiro os retinha” (tradução de Pedro Tarnen, 1990, não paginado).

⁸⁶ Talvez tenham valor histórico para arqueólogos de um futuro, esperemos, não capitalista, em busca de compreender nossa atual formação social – a fim de contrastá-la com a nova sociedade em que viverão –, bem como o processo histórico que terá possibilitado, definitivamente, a superação do capitalismo.

mercadorias que são, os objetos não são apreciados por seu valor de uso nem (muito menos) por sua importância histórica e científica; comprados para compor uma coleção, eles só servem para isto: ocupar espaço como mercadoria – e, não à toa, Flaubert, que não se sabe se ouvira falar de Marx ou de sua análise da forma mercadoria⁸⁷, usa a palavra “*convoitise*” para nomear a relação dos dois com os “artefatos”⁸⁸. O problema central não reside, portanto, numa atribuição de autoridade, que faltaria aos ex-copistas, para legitimar o arquivo: se o capitalismo torna tudo mercadoria, caberá à ideologia naturalizar essa transformação. Consequência disso é que os protagonistas, concebidos igualmente como mercadorias⁸⁹, não escapam a esse processo.

No capítulo V, após o fracasso da antropologia, os dois decidem se dedicar à literatura, e este talvez seja o momento mais autorreferencial de todo o livro. Os amigos começam suas explorações pelo romance histórico, lendo, principalmente, Walter Scott e Balzac. É bom dizer que, ainda no capítulo IV, a transição para a literatura acontece porque, tendo abandonado a arqueologia no meio do caminho, os dois decidem tornar-se historiadores (!) e biógrafos, para escrever sobre as vidas de homens notáveis. Diante da dificuldade da empreitada, decidem que precisam ler romances históricos: “*D’où ils conclurent que les faits extérieurs ne sont pas tout. Il faut les compléter par la psychologie. Sans l’imagination, l’Histoire est défectueuse. – Faisons venir quelques romans historiques !*”⁹⁰ (p. 189).

Falando em crise historiográfica, não é insignificante que, da dificuldade representada pela pesquisa histórica, os dois decidam passar à ficcionalização da história, sobretudo, porque, na medida em que o romance histórico, como vimos antes, é resultado da concepção de um novo processo de desenvolvimento da história e de visão inédita do homem como ser histórico, ele é produto da mudança qualitativa sofrida pelos acontecimentos históricos do século XVII em diante. Decidir abandonar, portanto, a história por sua ficcionalização já seria, por si só, sintomático de uma crise. Mas o estudo do romance histórico tampouco dura, e logo Bouvard e Pécuchet passam ao romance

⁸⁷ E, mesmo que Flaubert tivesse ouvido falar de Marx, este provavelmente não o teria agradado, haja vista sua opinião sobre os socialistas (pelo menos, sobre os utópicos). Como ele se sentiria em relação ao socialismo científico e aos comunistas são coisas a que não saberíamos responder; supomos que não os aprovaria, sendo ele, Flaubert, um liberal.

⁸⁸ “Artefatos” que estão mais para mercadológicos do que para arqueológicos.

⁸⁹ Mercadorias seja porque, quando trabalhavam, os dois vendiam a única mercadoria de que dispunham, sua força de trabalho, seja porque, vivendo da herança do tio de Bouvard, reduzem todas as relações sociais a relações de transação financeira – como elas, de fato, o são.

⁹⁰ “Donde concluíram que os fatos exteriores não são tudo. É preciso completá-los com a psicologia. Sem a imaginação, a História é imperfeita. — Vamos mandar vir alguns romances históricos!” (tradução de Pedro Tarnen, 1990, não paginado).

sentimental, ao psicológico, ao romance de aventuras, até chegarem ao teatro, e daí migrarem para a gramática.

Nada representa melhor a “implosão do romance”, aludida por Codebò, do que esse capítulo V; a ela só faríamos uma modificação: trata-se, em maior medida, da implosão da linguagem, em consequência da qual se afetam os gêneros literários. Vejamos por quê. Em primeiro lugar, à medida que vão abrindo caminho pelos mais diversos tipos de romances e pelo conjunto da obra dos mais variados autores (eles leem todo o Balzac, que um acha “um grande observador”, e o outro “quimérico”), tanto os protagonistas quanto o narrador, que frequentemente assume o ponto de vista dos amigos, vão tecendo comentários sobre as obras lidas. Nesse sentido, é impossível não pensar no próprio livro que se está lendo. O que dizer, por exemplo, desta descrição dos personagens de Dumas, em contraste com os personagens do romance flaubertiano: “*Ses personnages, alertes comme des singes, forts comme des bœufs, gais comme des pinsons, entrent et partent brusquement, sautent des toits sur le pavé, reçoivent d’affreuses blessures dont ils guérissent, sont crus morts et reparaissent*”⁹¹ (p. 191) ? Em segundo lugar, ao colar citações do teatro clássico (Racine e Molière) e do romântico (Victor Hugo) ao texto, pondo-as na boca dos personagens, que reencenam cenas de *Fedra*, *Tartufo* e *Hernani*, o narrador as reescreve ao estilo farsesco do romance, sem, contudo, modificar-lhes uma vírgula do texto. Ao escolher citar trechos, e fazer os protagonistas declamarem-nos na frente de um público, Flaubert esvazia-os de seus sentidos originais e de seu peso histórico e literário, assim como o romance histórico é esvaziado da própria História, e a língua de seu próprio uso e realidade concretos: “*Ils en conclurent que la syntaxe est une fantaisie et la grammaire une illusion*”⁹² (p. 208).

No capítulo VI, passa-se à política por um percurso não acidental e, ao mesmo tempo, sintomático, que vai da história à literatura e desta à revolução. Fevereiro de 1848 é mencionado nos três parágrafos de abertura e resumido a poucas sentenças:

*Dans la matinée du 25 février 1848, on apprit à Chavignolles, par un individu venant de Falaise, que Paris était couvert de barricades – et le lendemain, la proclamation de la République fut affichée sur la mairie
Ce grand événement stupéfia les bourgeois.
Mais quand on sut que la Cour de cassation, la Cour d’appel, la Cour des Comptes, le Tribunal de commerce, la Chambre des notaires, l’Ordre des*

⁹¹ “As suas personagens, vivas como macacos, fortes como bois, alegres como tentilhões, entram e partem bruscamente, saltam dos telhados para a calçada, recebem terríveis ferimentos de que se curam, são julgadas mortas e reaparecem” (tradução de Pedro Tarnen, 1990, não paginado).

⁹² “Daqui concluíram que a sintaxe é uma fantasia e a gramática uma ilusão” (tradução de Pedro Tarnen, 1990, não paginado).

*avocats, le Conseil d'État, l'Université, les généraux et M. de la Rochejacquelein lui-même donnaient leur adhésion au Gouvernement Provisoire, les poitrines se desserrèrent ; – et comme à Paris on plantait des arbres de la liberté, le Conseil municipal décida qu'il en fallait à Chavignolles*⁹³ (p. 217).

A Revolução não chega aos habitantes da cidadezinha normanda, Chavignolles, como experiência, mas como notícia, e, mesmo assim, uma notícia que não vem por jornal. A distância entre os moradores e os eventos políticos de nível nacional (e, no caso de 1848, mundial) não poderia ser maior – tanto maior, na verdade, quanto menor a concretude que esses eventos representam para os moradores; não por acaso, a épica da revolução é reduzida a algumas poucas sentenças separadas por um travessão que separa os dois principais meios de informação para os habitantes da cidade: o rumor que corre a boca miúda e a notificação da prefeitura. Ao mesmo tempo, o travessão marca um vazio reacional que só será preenchido após “instruções” vindas da capital sobre como devem se orientar e agir os “burgueses” locais, com base na reação dos burgueses nacionais (além de irônico, é significativo que, no parágrafo seguinte, o narrador enumere todas as instituições do aparato jurídico estatal como sendo legitimadoras da Revolução, fato que revela até que ponto a radicalidade do movimento foi esmagada, em benefício da conciliação que leva ao fracasso de junho). De forma similar a essa, é recebida a notícia, três anos depois (tudo no mesmo capítulo), do golpe de Estado de Napoleão III: “*La fusillade sur les boulevards eut l’approbation de Chavignolles. Pas de grâces aux vaincus, pas de pitié pour les victimes ! Dès qu’on se révolte on est un scélérat*”⁹⁴ (p. 249). Entre o anúncio da primeira revolução de 1848, abrindo o capítulo, e a notícia do golpe, situada na última página, Bouvard e Pécuchet estudam a economia política e o socialismo utópico, com destaque para Charles Fourier e Pierre Leroux. Apesar desses estudos, vazios e superficiais, como todas as demais empreitadas dos protagonistas, a voz dos protagonistas se mistura à do narrador na citação sobre o golpe: quando o narrador diz que “quem se revolta são os celerados”, ele, na verdade, dá a conhecer o pensamento

⁹³ “Na manhã de 25 de fevereiro de 1848 soube-se em Chavignolles, por um indivíduo que vinha de Falaise, que Paris estava coberta de barricadas — e no dia seguinte foi afixada a proclamação da República na Câmara.

“Este grande acontecimento deixou os burgueses estupefatos.

“Mas quando se soube que o Tribunal de Cassação, o Tribunal da Relação, o Tribunal de Contas, o Tribunal de Comércio, a Câmara dos Notários, a Ordem dos Advogados, o Conselho de Estado, a Universidade, os generais e o próprio Sr. de La Rochejacquelein davam a sua adesão ao Governo Provisório, os corações se desprimiram; e como em Paris se plantavam árvores da liberdade, o Conselho Municipal decidiu que era preciso fazê-lo em Chavignolles” (tradução de Pedro Tarnen, 1990, não paginado).

⁹⁴ “O tiroteio nos bulevares teve a aprovação de Chavignolles. Nenhuma misericórdia para com os vencidos, nenhuma piedade das vítimas! Quem se revolta é um celerado.” (tradução de Pedro Tarnen, 1990, não paginado).

dos dois amigos, que repetem o senso comum da cidade. Com efeito, de forma implícita ou explícita às falas seja do narrador, seja dos personagens, são incorporados todos os tipos de clichês, retirados ou não de livros, que desembocarão no famoso *Dictionnaire des idées reçues*, livro de citações que releva o ápice do vazio intelectual do pensamento e da moralidade burgueses⁹⁵.

Poucas vezes em sua obra, Marx tratou diretamente da ideologia: a primeira vez foi no livro de mesmo nome (*A ideologia alemã*), lançado apenas em 1932 e, antes disso, abandonado “à crítica roedora dos ratos” (2008 [1859], p. 51); a segunda foi no prefácio à *Contribuição à crítica da economia política*. Ali, lê-se, num trecho já bem famoso: “convém distinguir sempre a transformação material das condições econômicas de produção [...] e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas sob as quais os homens adquirem consciência desse conflito e o levam até o fim” (p. 50). Não é tão simples assim, portanto, a relação entre materialidade e ideologia: se esta tem como base aquela, isso não a impede de interferir diretamente na ação política coletiva. No romance *Bouvard et Pécuchet*, contudo, tem-se o sintoma de uma sociedade cujas contradições da vida material levaram a tal grau de degradação da consciência coletiva que a ação política de sujeitos históricos chega a ficar comprometida. Daí não apenas as confusões que fazem os personagens com os temas que estudam, mas a separação desses conteúdos em partes estanques, isoladas em capítulos independentes uns dos outros, quase descontínuos⁹⁶.

Mais do que um romance sobre o arquivo, *BP* é um romance sobre ideologia – a estupidez da ideologia dominante –, para cuja representação o arquivo não é mais que sintoma e figuração, muito útil e proveitosa, por sinal. Se há, em suma, em todos os romances vistos até aqui, uma preocupação com os mecanismos associados à prática arquivística, com os arquivistas e com os arquivos – locais de armazenamento em si –, é porque são eles parte das “formas ideológicas” que resultam das “transformações materiais das condições econômicas de produção”. Omitir esse fato, ou tentar invertê-lo,

⁹⁵ Na última parte deste capítulo, tratando dos livros de uma tradição que, não sendo arquivística, usam mesmo assim o livro como local de arquivamento e, nesse sentido, servem diretamente de inspiração à escrita erasmiana, mencionaremos brevemente, como referencial teórico à sua análise, a obra benjaminiana *Passagens*. Ora, poderíamos dizer que *Bouvard et Pécuchet*, considerando sua composição planejada, mas não concluída, seria uma espécie de anti-*Passagens*. Ou que *Passagens* seria uma espécie de anti-*Bouvard et Pécuchet*.

⁹⁶ Alguém comentou serem eles as gavetas de um vasto arquivo organizado por Flaubert. Além disso, as mudanças ocorridas em um capítulo (quase) não afetam os acontecimentos do seguinte; os protagonistas, que acompanhamos durante décadas, não envelhecem. Vivem, como dito antes, num presente eterno.

é ser cegado pela mesma estupidez que até Flaubert, do alto de seu liberalismo, tanto execrava.

*

Até aqui pudemos perceber que o romance de arquivo, enquanto manifestação possível e típica (em alusão à ideia de “tipo textual”) do romance em geral, é produto de uma sociabilidade fundadora das bases que levam a seu próprio questionamento. Isso significa que, para que se coloquem de forma eficaz e realmente desafiadora todas as problematizações suscitadas por Foucault, Derrida e outros teóricos pós-modernistas, a respeito da autoridade arquivística, das relações de poder envolvidas na produção de conhecimento e de discursos oficiais etc. – problematizações, de resto, muito importantes –, é preciso que se as ancorem na realidade material e histórica sobre a qual se ergue a produção cultural e artística (ambas manifestações ideológicas) que as enseja. Considerar como causa principal para a presença do arquivo, na literatura, a necessidade de conferir veracidade à narrativa romanesca, ou a tentativa de endossar ou desafiar saberes dominantes não basta para explicar por que, em determinado momento histórico, a forma arquivo se mostrou justamente a mais propícia para fazê-lo⁹⁷. Fazer isso, na verdade, resulta numa tautologia: a razão para a escolha do arquivo é o próprio arquivo.

Por isso nos dedicamos a passar por romances que, aparentemente, pouco ou nada têm que ver com o tema desta tese: não apenas porque todos são parte do *corpus* analítico usado por Codebò para sustentar sua teoria, mas porque cada um deles representa um ponto de inflexão no desenvolvimento do gênero romanesco (a propósito, ainda em curso), trazendo à tona, ao mesmo tempo, questões (o engatinhar da sociedade burguesa em Defoe; a invenção do indivíduo em Fielding; a crítica da burocracia estatal em vias de consolidação, em Balzac; a degradação da ideologia dominante numa sociedade pós-1848 em Flaubert) sem as quais não se pode esperar elaborar, de forma rigorosa e efetiva, reflexões a respeito daqueles mesmos questionamentos, compartilhados inclusive por pós-modernistas e que, citando a nós mesmas, no final da primeira seção do capítulo 1, repetimos aqui: “seria possível a fixação de uma origem única e definitiva para um documento? como proceder quando se tem diante de si um documento resultante de múltiplos contextos de produção? como lidar com os arquivos enquanto produtores e disseminadores de narrativas oficiais que não apenas apagam as violências e opressões

⁹⁷ Afinal, em épocas anteriores, essas mesmas preocupações já existiam, se bem que configuradas de outras maneiras.

que eles (os arquivos) judicial e burocraticamente legitimam, mas, por esse mesmo apagamento, ajudam a perpetuar? como preservar as memórias e histórias dos povos e grupos a cuja exploração ou extermínio os arquivos deram e dão aval? seria possível a disputa pelo controle do arquivo, isto é, seria desejável apropriar-se do arquivo como meio de preservar essas memórias e histórias, ou algo novo teria que ser construído? como construir algo novo num sistema que continua o mesmo?”

Na próxima seção, continuando na linha de análise que vimos traçando ao longo deste capítulo, exploraremos duas obras (*Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon, e *Nadja*, de André Breton) – não romanescas, mas impossíveis de ser concebidas sem o advento do romance – que, sendo inspiradoras do fazer literário ernausiano, uma delas, inclusive, citada mais de uma vez por Ernaux em seus livros, in-formam-lhe as maneiras de arquivar. É importante que passemos por esses dois textos antes de darmos início à análise da obra ernausiana propriamente dita, tema dos capítulos 3 e 4, para que reconheçamos o lastro literário dos procedimentos usados pela autora em seus escritos, mas também para que, por contraste, possamos entender como algumas das mesmas questões levantadas por Aragon e Breton na década de 1920 são tratadas, a partir de 1983, por Ernaux.

2.2. Arquivos de vanguarda: processos de arquivamento na tradição literária modernista

Narrativas anti-romanescas cuja existência, no entanto, depende das transformações que o romance trouxe à literatura, *Le Paysan de Paris* (doravante, *Le Paysan*) e *Nadja* misturam o estilo vanguardista do início do século XX ao *récit autobiographique*, inaugurando um novo gênero essencialmente urbano – como vimos ser o romance a partir do século XVII –, inspirado igualmente na imagética e poética baudelairiana dos “*Tableaux parisiens*”. Influenciada por essa forma modernista, Annie Ernaux, num de seus diários de escrita, cita a obra-prima de André Breton: “*S'impose assez comme structure le « fragment », les ruptures, à cause de Nadja aussi, que j'adore*”⁹⁸ (2011, 09 de out., não paginado). Essa imposição a que se refere a autora não se restringe apenas a uma de suas obras, mas é praticamente comum a todas, ainda que a relação mais óbvia com *Nadja* ocorra especificamente em *Journal du dehors* (ver capítulo 4). Ali a autora substitui o encontro fortuito que marca a obra de Breton por uma série de

⁹⁸ “Como estrutura [dos dois romances que a autora planeja escrever], se impõe bastante o ‘fragmento’, as rupturas, por causa de *Nadja*, que eu adoro” (tradução nossa).

encontros-instantâneos entre transeuntes na Paris do fim do século XX, na qual a massa não se desloca por galerias (*passages*), mercados de pulgas e grandes bulevares (estes raramente mencionados no *Journal*), mas por supermercados, trens RER e centros comerciais periféricos, situados nas *banlieues* parisienses⁹⁹.

Mas, a despeito das relações temáticas com a obra ernausiana, o que nos poderia leva a tratar de *Le Paysan* e de *Nadja* num capítulo sobre a constituição histórica do romance de arquivo (ou, se se quiser mais abrangente, sobre a figuração do arquivo na literatura)? À guisa de explicação, façamos nossas as palavras de Flávia Nascimento (1991), no prefácio de sua tradução do *Paysan*, e afirmemos que este livro, assim como *Nadja*, “tem o gosto da coleção¹⁰⁰, mas a coleção aberta, que nasce da descoberta inaugural do mundo, por isso é inventor, pioneiro, decifrador” (p. 5). As coleções postas em exposição tanto em Aragon quanto em Breton, além de naturezas distintas, adotam também diferentes formas: no *Paysan*, compila-se uma série de referências, majoritariamente reproduções gráficas de anúncios e outros textos que compõem a paisagem urbana, para colá-las à narrativa e montá-las umas em relação às outras; em *Nadja*, por sua vez, trata-se de fotografias, predominantemente, de objetos, mas também de pessoas e/ou personagens (a exemplo da vidente Mme. Sacco), mencionados na narrativa. O que têm em comum essas duas coleções entre si – algo que as põe em diálogo direto com tudo que foi visto até aqui, em obras anteriores – é o modo como ambas, além de produtos, são também reprodutoras de um tipo de sociabilidade que veio se transformando dos séculos XVII-XVIII, até o início do XX (e que perdura até hoje, bem

⁹⁹ Com efeito, é bem proveitosa essa relação entre o pós-Primeira Guerra Mundial e o fim do século XX. O fim da Primeira Guerra, ao qual se seguem eventos como a própria fundação do Surrealismo, é um momento não apenas de devastação, mas de profunda desilusão no continente europeu. É a guerra o escancaramento de todas as rachaduras que as grandes conquistas do século XIX, até aquele momento, ainda conseguiam encobrir – escancaramento levado a um paroxismo com a ascensão do nazifascismo e o que se segue a partir daí.

Conflito intercapitalista que era, a Primeira Guerra revela algo importantíssimo sobre a luta de classes no fim do século XIX e início do XX. Não à toa, um de seus desdobramentos diretos é a vitória da Revolução Russa, elemento de esperança e de energização da luta trabalhadora nos países (não apenas, mas também) da Europa Ocidental. Os próprios surrealistas, incluindo Breton e Aragon, manifestam em obras escritas à época, de um jeito que evidentemente lhes é bem particular, essa esperança revolucionária advinda da vitória de 1917.

No fim da década de 1980 e início da de 1990, contudo, ao mesmo tempo que se vive desilusão similar à de 1918, com um terreno propício inclusive ao fortalecimento de nova movimentação nazifascista – tudo isso causado pela ofensiva neoliberal, em reação aos defensivos anos do Estado de bem-estar social –, não há mais nem a esperança nem a energia de 1917. Ao contrário: o período de 1980-90 (quando Ernaux inaugura seu projeto literário e desponta como uma das principais autoras francesas da contemporaneidade) é o antípoda de 1917, justamente por representar o fim (com as consequências desastrosas que ele traz) da vitória revolucionária inaugurada naquele ano.

¹⁰⁰ No prefácio, ao tratar desse “gosto pela coleção”, Flávia Nascimento está falando do surrealismo em geral, e não especificamente de *Le Paysan*.

entendido, com outras particularidades, quiçá, em alguns casos, novas configurações). O que veremos a seguir é como a realidade social do pós-1918 se arquiva em cada livro. Começamos pela obra-prima de Aragon, por ser esta não apenas anterior à de Breton, mas por propor, sob certos aspectos, uma forma que, ao singularizar menos a figura do narrador-personagem, acaba permitindo que se trace um retrato total das bases sobre as quais se movimentarão, quatro anos mais tarde, os dois protagonistas de *Nadja*.

Le Paysan é formado por quatro capítulos, dos quais os dois iniciais prefaciam a obra, e os dois finais, intitulados, respectivamente, “*Le Passage de l’Opéra*” (“A passagem da Ópera”) e “*Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*” (“O sentimento da natureza no parque Buttes-Chaumont”) são os mais longos e propriamente narrativos. Segundo Nascimento (1991), “*Le Passage*”, de longe, o capítulo mais conhecido e citado, foi publicado em formato de folhetim pela primeira vez em 1924, dois anos antes, portanto, de o livro vir à luz em sua totalidade. Nesse capítulo, como o nome sugere, o narrador nos propõe um passeio pela Passagem da Ópera, destruída um ano após aquela primeira publicação de 1924. Local de encontro entre dadaístas e surrealistas, a passagem em questão foi demolida em 1925 para a ampliação do bulevar Haussmann, cujos trabalhos já estavam em curso quando da redação do texto por Aragon, que os menciona em mais de uma ocasião.

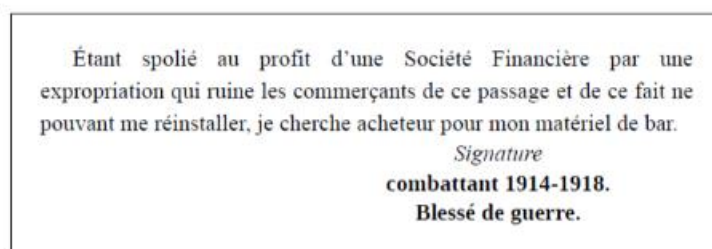
Dito tudo isso, parece-nos um bom momento para um desvio que nos permita explicar o que são exatamente as Passagens parisienses, das quais, não por coincidência, Walter Benjamin retira o título de uma de suas obras mais famosas (à qual voltaremos em momento oportuno). Conjunto de galerias cobertas, com vastas extensões de vidro nos tetos, além, é claro, das vitrines, as Passagens começam a ser construídas no fim do século XVIII e, com maior intensidade, ao longo de toda a primeira metade do XIX, bem como nos primeiros anos do Segundo Império. Seu objetivo inicial era atender às necessidades de consumo de uma clientela mais abastada. No decorrer da reforma urbana empreendida em Paris, entre 1853-70, pelo então prefeito da capital, o barão de Haussmann, muitas dessas Passagens, no entanto, acabaram demolidas, em decorrência da expansão de vias (construção dos grandes bulevares) e religação de ruas. O principal fator, ligado evidentemente à haussmanização do espaço público, responsável pelo declínio desses pontos comerciais – hoje mais turísticos do que qualquer outra coisa, embora o comércio de luxo ali se mantenha –, é a concorrência com os *Grands Magasins*, dos quais são elas (as Passagens) as grandes precursoras. Essas grandes lojas de departamento luxuosas, dentre as quais se conhece principalmente as Galerias Lafayette, são conseqüências,

tornadas posteriormente causas, dos processos de especulação imobiliária subjacentes à reforma haussmaniana. Processos estes que, ao expulsarem os pequenos lojistas daquelas galerias, constituíram certo monopólio sobre o comércio varejista de artigos de luxo. Ocorre então que, como prolongamento do processo específico de financeirização econômica por que passava a França do Segundo Império, realiza-se uma reforma urbana tão antipopular que chega a superar em escopo e em intensidade o mais alto grau de elitismo já previamente existente na capital. Depois de Haussmann, com efeito, a região conhecida como “escargot” deixa de ter zonas pobres como as que ali existiam em outros tempos¹⁰¹ (e das quais Balzac pinta uma paisagem no acima analisado *Coronel Chabert*).

São esses os antecedentes históricos da Paris que se conhece hoje – e que, desconhecidas as contradições de seu processo de formação, tanto fascina –; assim como são a especulação imobiliária e a situação de iminente decadência das Passagens na década de 1920 os primeiros elementos a serem arquivados em “*Le Passage de l’Opéra*”:

Figura 2: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera¹⁰²

cavalerie, s’il n’avait pas l’air si bonhomme. Il a affiché ce placard aux vitres du *Petit Grillon* :



Fonte: Aragon (2016 [1926], *Le Passage de l’Opéra*, não paginado).

¹⁰¹ Isso ocorre devido à expulsão dos trabalhadores residentes naquelas regiões. Sem condições de pagar os aluguéis mais caros ou forçados a aceitar a primeira oferta de compra para imóveis que eles já não conseguem manter, os trabalhadores são gradualmente expulsos para as *banlieues*, hoje alvo, elas também, das novas formas de especulação. É comum atualmente que se observe, em direção a certas regiões de *banlieue*, um deslocamento de famílias parisienses endinheiradas, desejosas de trocar a cidade por uma vida no “campo”. Por outro lado, há *banlieues*, como as do norte da região parisiense (as do famoso código postal 93, muito citado em letras de rap), que reúnem uma maioria de trabalhadores de origem imigrante, vinda principalmente das antigas colônias francesas, com destaque para magrebinos (em maior número, os argelinos), senegaleses e congolezes, mas vindas também de países europeus periféricos, como é o caso dos muitos portugueses que vivem na França. Resultado disso é uma segregação urbana ditada por raça e classe que determina a vida na capital e em outras grandes cidades do país.

¹⁰² Tradução de Flávia Nascimento (1991):

“Ele fixou essa plaqueta no vidro do Petit Grillon:

“Tendo sido espoliado em proveito duma sociedade financeira por uma desapropriação que arruína os comerciantes dessa galeria e não podendo, assim, instalar-me em outro lugar, procuro comprador para meu material de bar.

“Assinatura

“Combatente 1914/1918

“Ferido de guerra” (p. 44-5).

Figura 3: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera¹⁰³

on avait collé un article de journal, extrait, m'a-t-on dit, du *Bien Public* :

L'IMMOBILIÈRE DU BD HAUSSMANN

Plusieurs commerçants lésés au bénéfice de grosses firmes — telles les *Galerias Lafayette* — seraient sur le point de s'adresser aux autorités judiciaires compétentes. Mais il est certain que la Ville de Paris connaissait tous les trafics et toutes les tractations auxquelles a donné lieu l'histoire de l'*Immobilier du Boulevard Haussmann*.

Ce qu'il y a de certain, c'est que l'on aurait dû tout au moins répartir les indemnités de façon équitable. Mais la plupart des membres du Conseil Municipal — cela est de notoriété publique — ont, ainsi que nous l'avons démontré, l'habitude de la concussion, et ne se sont fait élire que dans ce but.

Ainsi donc, sous peu, nous apprendrons des choses intéressantes. Et, grâce à l'indignation légitime de ces commerçants lésés, sera soulevé le voile qui cache les manigances de nos édiles et de certains gros requins financiers.

Fonte: Aragon (2016 [1926], *Le Passage de l'Opéra*, não paginado).

¹⁰³ Tradução de Flávia Nascimento (1991):

“[...] haviam colocado um artigo de Jornal extraído, disseram-me, do *Bien Public*:

“A IMOBILIÁRIA DO BOULEVARD HAUSSMANN

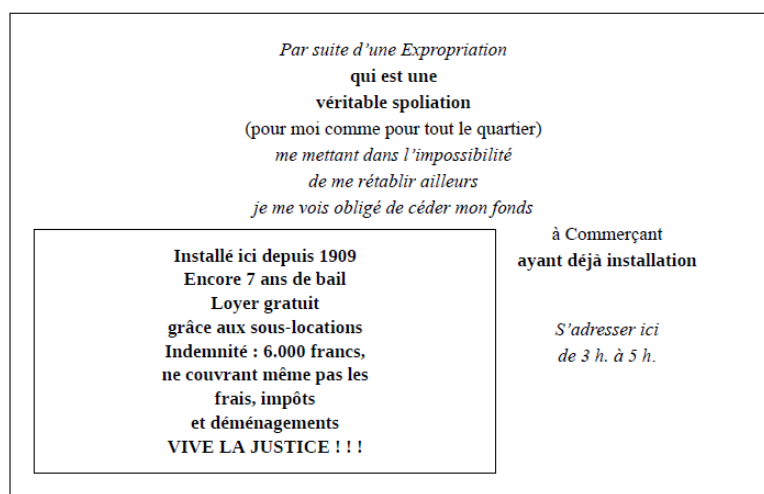
“Diversos comerciantes lesados em benefício de grandes firmas – tais como as Galerias Lafayette – estariam a ponto de se dirigir às autoridades judiciais competentes. Mas é certo que a cidade de Paris sabia de todos os tráficos e de todas as negociações a que deu lugar a história da Imobiliária do boulevard Haussmann.

“O certo é que deveriam ao menos ter repartido as indenizações de maneira justa. Mas a maioria dos membros da Câmara Municipal – isso é de notoriedade pública – tem o hábito da extorsão, como já demonstramos, e fazem-se eleger apenas com esse propósito.

“Portanto, assim aprendemos, com pouco, coisas interessantes. E graças à indignação legítima desses comerciantes lesados, será levantado o véu que oculta as tramóias [sic] de nossos vereadores e de certos gordos tubarões capitalistas” (p. 47).

Figura 4: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera¹⁰⁴

dorées, entre deux écriteaux qui donnent le tarif de solde de son champagne et de son porto, a placé la pancarte suivante :



Fonte: Aragon (2016 [1926], *Le Passage de l'Opéra*, não paginado).

¹⁰⁴ Tradução de Flávia Nascimento (1991):

“[...] colocou entre dois rótulos que dão o preço de liquidação do champanhe e do vinho do Porto, o cartaz seguinte:

“Em virtude de uma desapropriação que é uma verdadeira espoliação

“(tanto para mim quanto para o bairro)

“deixando-me na impossibilidade de restabelecer-me novamente em outro lugar

“vejo-me obrigado a ceder meu capital a comerciante que já tenha instalações

“Tratar aqui das 3:00 às 5:00 horas

“Instalado desde 1909

“Ainda com 7 anos de arrendamento

“Aluguel gratuito

“Graças às sub-locações

“Indenização: 6.000 francos que não cobrem sequer os gastos, impostos e despesas de mudanças

“VIVA A JUSTIÇA!” (p. 48).

Figura 5: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera¹⁰⁵

que bien rarement l'écho de cette surexcitation. Avec l'article du *Bien Public* que nous avons vu chez le marchand de timbres-poste, les expropriés ne peuvent guère citer qu'un article de *La Liberté* du dimanche 23 mars 1924 :

<p>tions de 27 à parts de 47 à uitschimiques ent la mieux re la fabrica- r où le public crier les béné- ser dans cette elle, les cours gresseront ra- l'affaissement du <i>Boléo</i> sont rticulièrément motifs sérieux de se prolonge forte réaction à Dabrowa est ntestablement t la puissance e très forte si- confiance en</p> <p>uels le rende- à 6 ou 6 3/4 % Une affaire de</p>	<p>LES RUINES DU BOULEVARD HAUSSMANN.</p> <p><i>Des commerçants parisiens se déclarent victimes d'un déni de justice.</i> — Les salles du Palais de Justice, d'ordinaire si calmes, ont été, l'autre jour, le théâtre d'un scandaleux vacarme. C'était à propos des opérations d'expropriation des locataires du dernier lot du Boulevard Haussmann. « Bandits! Voleurs! Vendus! » Telles étaient les moindres aménités lancées à la tête des jurés par une foule exaspérée. Le président affolé appela les gendarmes. Et depuis ce jour, les débats se poursuivent sous la surveillance d'une imposante garde.</p> <p>Mais depuis ce jour aussi l'émotion grandit dans ce quartier central de Paris où « l'incompétence du jury, nous dit un des intéressés, a provoqué déjà plus de ruines que n'en fera la pioche des démolisseurs ». Cela valait une enquête. Nous l'avons faite en toute impartialité. Il apparaît vraiment que les commerçants expropriés sont victimes d'une erreur. Cette erreur, si elle était maintenue, profiterait non à la ville, mais à la Société concessionnaire... etc...</p>	<p>SUCRERIES</p> <p>très forte est remèdes singu tant antérieur humain, trait manières de d tes, de toutes tières, faire le tificielles, l'or gomme assass meurtrier.</p> <p>Les prodige servation sur vénérienne. O sortes d'idées explique tous et l'antipathi muscade car p homme qui la femme. Il cro le simple aspe que la vermin tion, sans avo développer. L</p> <p>Les démons- ent point de et des buveurs</p>
--	--	--

Fonte: Aragon (2016 [1926], *Le Passage de l'Opéra*, não paginado).

¹⁰⁵ Tradução de Flávia Nascimento (1991):

“[...] os desapropriados quase não podem citar outro além de um artigo do *La Liberté*, de domingo, 23 de março de 1924:

“AS RUÍNAS DO BOULEVARD HAUSSMANN

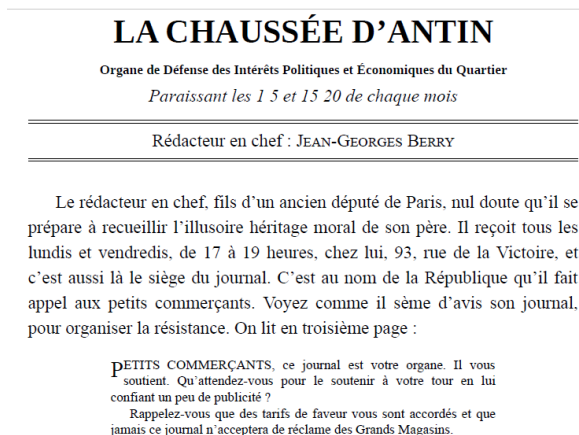
“Comerciantes parisienses declaram-se vítimas de uma recusa da Justiça

“As salas do Palácio de Justiça, comumente tão calmas, foram outro dia teatro de uma escandalosa algazarra. Foi a propósito das operações de desapropriação dos locadores do último lote do boulevard Haussmann. ‘Bandidos! Ladrões! Vendidos!’ Tais eram as menores amenidades dirigidas às cabeças dos jurados por uma multidão exasperada. O juiz, enlouquecido, apelou para os gendarmes. E desde esse dia, os debates transcorrem sob a vigilância de uma imponente guarda.

“Mas também desde então a emoção cresceu nesse bairro central de Paris, em que ‘a incompetência do júri, diz um dos interessados, já provocou mais ruínas do que provocará a picareta dos demolidores’. Isso merecia uma sindicância. Nós a fizemos com toda a imparcialidade. Realmente, parece que os comerciantes desapropriados são vítimas de um erro. Esse erro, caso seja mantido, trará proveitos não à cidade, mas à Sociedade concessionária...” (p. 50).

Figura 6: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera¹⁰⁶

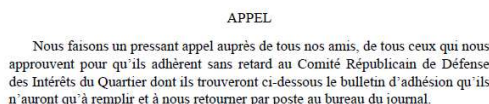
Le porte-parole officiel des protestataires est une feuille bimensuelle qui s'intitule :



Fonte: Aragon (2016 [1926], *Le Passage de l'Opéra*, não paginado).

Figura 7: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera¹⁰⁷

Et en quatrième page, au-dessous des « Maisons recommandées du quartier » :



Fonte: Aragon (2016 [1926], *Le Passage de l'Opéra*, não paginado).

Todos os textos contidos nas imagens acima, sob o risco de se tornarem repetitivos, tratam de um mesmo e único assunto: a pressão da especulação imobiliária

¹⁰⁶ Tradução de Flávia Nascimento (1991):

“O porta-voz oficial dos que protestam é uma folha quinzenal que se intitula:

“LA CHAUSSÉE D'ANTIN

“Órgão de Defesa dos Interesses Políticos e Econômicos do Bairro

“À venda entre os dias 1º e 5 e 15 e 20 de cada mês

“Chefe de redação: JEAN-GEORGES BERRY” (p. 51).

“Ninguém duvida de que o chefe de redação, filho de um antigo deputado de Paris, se prepara para receber a ilusória herança moral de seu pai. Ele atende todas as segundas e sextas-feiras, das 17 às 19 horas em sua residência, na rue de la Victoire nº 93, que é também a sede do jornal. É em nome da República que ele lança um apelo aos pequenos comerciantes. Vejam como semeia as opiniões em seu jornal, a fim de organizar a resistência. Lê-se na terceira página:

“PEQUENOS COMERCIANTES, esse jornal é seu órgão. Ele os sustenta. O que vocês esperam para sustentá-lo, confiando-lhe por sua vez um pouco de publicidade?

“Lembrem-se que tarifas especiais lhes são concedidas e que esse jornal jamais aceitará propaganda das grandes lojas” (p. 51-2).

¹⁰⁷ Tradução de Flávia Nascimento (1991):

“E na quarta página, abaixo das ‘Casas recomendadas do bairro’:

“APELO

“Fazemos um insistente apelo junto a nossos amigos e a todos aqueles que nos aprovam, no sentido de que venham aderir sem demora ao Comitê Republicano de Defesa dos Interesses do Bairro, cuja ficha de adesão encontrarão logo abaixo. Basta preenchê-la e devolvê-la pelo correio, ao escritório do jornal” (p. 52).

sobre os pequenos lojistas da Passagem da Ópera. O enquadre à questão é diferente, contudo, em cada caso, proveniente ora dos lojistas, ora de jornais, ora da política local, e vem sempre acompanhado de uma cena que o ilustra. Assim, nos anúncios ou comunicados presos às portas dos pequenos comerciantes, além da denúncia à “espoliação”, contam-se também a história pessoal do comerciante em questão (seu passado como combatente e ferido na Primeira Guerra; o tempo de atuação no pequeno varejo) e os episódios de suas lutas contra as ações especulativas (as tentativas de articulação política para barrá-las; o tumulto no tribunal). Esses anúncios, formalmente reproduzidos no *Paysan*, uma vez compilados e reunidos em rápida sequência, um após o outro, a poucas páginas do início do capítulo, servem assim para situar histórica e espacialmente a narrativa. Essa âncora na realidade é o que lhe dará conseqüentemente forma. Prova disso é um anúncio que se intercala aos de cima, sem, contudo, tratar da questão da especulação imobiliária:

Figura 8: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera¹⁰⁸

Grillon, et où mélancoliquement deux papiers successifs, l'un au-dessus de l'autre, racontent succinctement une brève histoire :

FERMÉ POUR CAUSE
DE MALADIE

et plus bas.

FERMÉ POUR CAUSE
DE DÉCÈS

Fonte: Aragon (2016 [1926], *Le Passage de l'Opéra*, não paginado)

Como se vê, aqui também ocorre uma narrativização por meio de um anúncio (“*deux papiers [...] racontent succinctement une brève histoire*”), possibilitada pela disposição dos dois avisos em sequência, formando, portanto, um único quadro “narrativo”. Se ambos, contudo, ao menos, nesse caso, são justapostos espacial e textualmente no livro, é porque o narrador tenta reproduzir visual e materialmente o que aparece na vida real. É como se, aí aplicado, o método da montagem fosse ditado pela própria realidade, na qual, cada vez mais naquele início de século, predominam

¹⁰⁸ Tradução de Flávia Nascimento (1991):

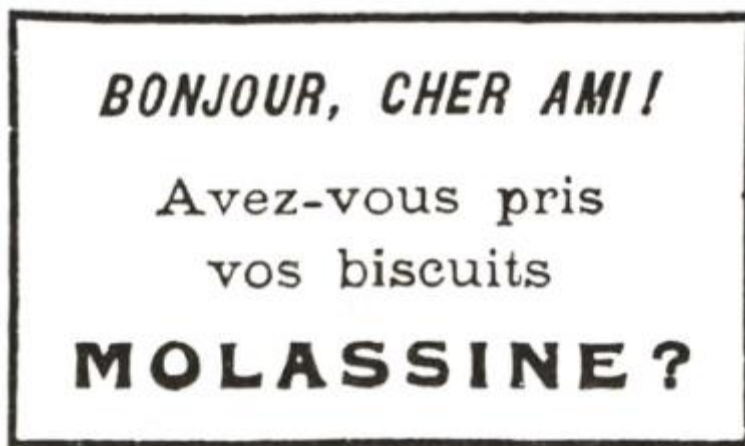
“FECHADO POR MOTIVO DE DOENÇA

“e mais abaixo:

“FECHADO POR MOTIVO DE LUTO” (p. 46).

linguagens com apelo visual¹⁰⁹. Do mesmo modo, são constantes em toda a obra a reprodução de cartazes e placas, estes sim provenientes diretamente do campo publicitário:

Figura 9: Reprodução de um anúncio de vendedor da Passagem da Ópera¹¹⁰



Fonte: Aragon (2016 [1926], *Le Passage de l'Opéra*, não paginado)

A figura acima é só uma dentre várias ilustrando um ponto de evolução da forma mercadoria que, embora não se restrinja à década de 1920, desponta naquele momento como o ápice de um processo contínuo, iniciado, pelo menos, desde a construção das primeiras Passagens. E, embora sejam as publicidades a trazer para a cena a mercadoria da maneira mais explícita, características associadas a ela vão se espalhando ao longo de toda a narrativa. Assim, em *Le Paysan* (mas também em *Nadja*), usa-se de forma reiterada a metáfora estendida da fantasmagoria, com evocações constantes de “*hantises*”, personagens “*hantés*”, “*lueurs glauques*” etc., fato para o qual já chamara atenção Walter Benjamin (2019 [1982]) naquela que, além de considerada sua obra-prima, é também inspirada pelas respectivas obras de Aragon e Breton.

¹⁰⁹ Flávia Nascimento (1991), no prefácio já citado, ressalta o apelo plástico de *Le Paysan*, ligado à poética imagética de Charles Baudelaire, de fato, bastante evidente ao longo de toda a narrativa. Walter Benjamin (2019 [1982]), inspirado em Aragon e em Breton, ao propor o conceito de “imagem dialética”, a que voltaremos no capítulo 4, relaciona-se com o advento de uma abordagem historiográfica materialista. Mas assim como convivem, tensionando-se, na narrativa de Aragon, a fantasmagoria da mercadoria com o resgate do valor de uso, em detrimento do de troca, também ali se acotovelam a imagem em sua dimensão radicalmente materialista com a visualidade ilusória a que se presta uma sociedade de consumo ainda incipiente. Não à toa, em mais de um momento, o narrador chama atenção para a estrutura de vidro que forma a Passagem da Ópera. Não é nosso objetivo nos estender nesse ponto, mas a menção ao vidro e à vitrine em *Le Paysan* compartilha conotação semelhante com aquela presente, por exemplo, em “*Les yeux des pauvres*”, do *Spleen de Paris*.

¹¹⁰ Tradução de Flávia Nascimento (1991):

“BOM DIA, CARO AMIGO!

“Você já comprou

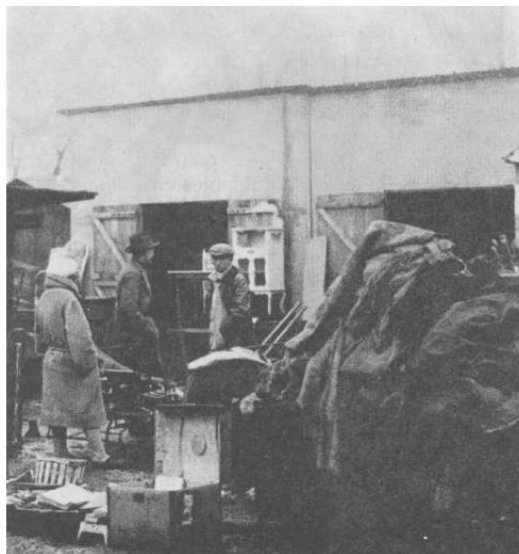
“seus biscoitos

“MOLASSINE?” (p. 121).

Para o filósofo alemão, a cultura no século XIX, reduzida à condição de mercadoria, se manifesta, assim como é próprio da forma mercadoria em si, fantasmagoricamente, subsumindo o valor de uso ao valor de troca (aliás, constantemente evocado nos anúncios de produtos colados ao texto de *Le Paysan*). Ao mesmo tempo, nas obras dos dois surrealistas, os assombros conotam o caráter onírico – sob o qual deve ser apreendida, segundo Aragon, a própria Passagem da Ópera, denominada por ele de “*Passage de l’Opéra onirique*” (2016 [1926], não paginado) – que irradia sobre os objetos (sobre as mercadorias, mas principalmente sobre os restos), cujo valor de uso é, desse modo, recuperado. A esse respeito, afirma Benjamin (1993 [1929]) que o surrealismo foi “o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los” (p. 25). Ao lidar com materiais dessa natureza, *Le Paysan*, *Nadja* e *As passagens* (benjaminianas), relevando-lhes o caráter fantasmagórico (mercantil e ilusório), para elevá-los à sua mais alta concretude, manifestam um determinado tipo de funcionamento social e econômico e expõem-lhe as contradições.

No caso específico de *Nadja*, a forma de arquivamento se dá unicamente pelo registro fotográfico de elementos os mais variados. Abaixo chamamos atenção para dois deles, que se complementam:

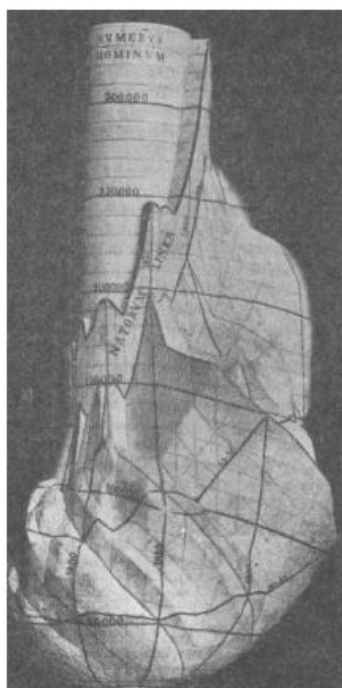
Figura 10: Reprodução fotográfica de *Nadja*¹¹¹



Comme je m'étais rendu au « marché aux puces » de Saint-Ouen... (p. 55).

Fonte: Breton (2003 [1964], *Nadja*, p. 55)

Figura 11: Reprodução fotográfica de *Nadja*¹¹²



Pervers enfin comme cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier... (p. 55).

Fonte: Breton (2003 [1964], *Nadja*, p. 55)

¹¹¹ Tradução de Ivo Barroso (2007): “Indo ao mercado das pulgas de Saint-Ouen” (p. 56).

¹¹² Tradução de Ivo Barroso (2007): “Perversos como essa espécie de cilindro branco, irregular...” (p. 56).

As imagens do mercado e do cilindro, objeto achado (*objet trouvé*), são um complemento à seguinte observação do narrador: “(j’y suis souvent, en quête de ces objets qu’on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l’entends et où je l’aime [...])” (p. 55)¹¹³. O mercado de pulgas, antípoda da loja de departamento luxuosa e, quando menos, das Passagens, subverte a lógica da mercadoria e do valor de troca no capitalismo. Ali o que se põe em jogo é precisamente o (re)uso dos objetos – um uso que ocorre até quando o uso já não é possível, quando o objeto é “*inutilisable*” –, aproximando, por conseguinte, como propunha Benjamin (2019 [1982]), as coisas dos sujeitos. A relação com os objetos se torna assim a mais concreta possível, no sentido hegeliano da palavra, na medida em que o deter-se sobre a forma do objeto, o ato de conhecê-lo, incluindo aí a apreensão das relações que ele mantém com a sociedade que o produz, o acompanhamento de seu *uso* – tudo isso faz que a consciência do sujeito “cresça com” o objeto e se desprenda do nível superficial da aparência.

Ao mesmo tempo, o ato de fotografar o objeto resgatado, antes descartado, retorna-lhe a fantasmagoria que a ele seria atribuída se ainda estivesse na vitrine (e, de fato, a moldura da foto pode nos fazer pensar no enquadre da vitrine, que figura, enquanto tal, numa quase *mise en abyme*, em outras fotografias de *Nadja*). O resultado disso é a re-desconcretização do objeto, em oposição à concretização que o reuso lhe conferira. Essa contradição em *Nadja* é particularmente interessante, na medida em que a fotografia do cilindro (Fig. 11), por exemplo, vem ainda acompanhada de sua descrição verbal, que Breton, como aponta Márcia Arbex-Enrico (1999), antes recusara, sob a justificativa de ser desnecessária. Na espécie de écfrase composta por Breton, o cilindro permanece fantasmagórico, pois quase irrealizável e definitivamente incompreensível em suas funções usuais: “[a] leitura minuciosa do objeto e a descoberta de sua função, não o torna [...] mais compreensível. Seu mistério, sua aparência de objeto que interroga ou que faz sonhar, permanece. Os objetos, mesmo banais e conhecidos, são importantes na medida em que, isolados de seu contexto, adquirem um poder até então desconhecido” (ARBEX-ENRICO, 1999, p. 86). A imagem, em particular, tal qual capturada na fotografia do cilindro, confere-lhe nova vida, o desconfigurando, pois o torna irreconhecível em suas características de cilindro, e reconfigurando, uma vez que ela quase o reanima, reenfatiza-

¹¹³ Tradução de Ivo Barroso (2007): “(sempre vou lá à procura desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos, enfim, no sentido que entendo e amo [...])” (p. 56).

lhe o fetiche. Assim, a fotografia não apenas chama atenção para o que se entende normalmente por fetiche da mercadoria, em termos grosseiros, a separação entre o objeto e as relações humanas necessárias para produzi-lo, mas, ao descontextualizá-lo, como coloca Arbex na citação anterior, do mercado em que foi encontrado e adquirido, transforma-o em outra coisa, que nada tem a ver com o realismo ainda presente na foto do mercado (Fig. 10); de certo modo, ao vermos as duas imagens justapostas, como o fizemos acima, é quase como se a segunda não pertencesse à mesma realidade da primeira.

Se em Benjamin é explícita a tentativa de criação de uma “filosofia material da história do século XIX” (TIEDEMANN, 2019 [1982], p. 14), em *Le Paysan* e em *Nadja*, ainda que não fosse essa a intenção, não deixa de ser essa “filosofia material” um efeito do trabalho literário empreendido pelos autores. Os métodos para que se a obtenha, sendo, de certo modo, arquivísticos, vão, entretanto, de encontro ao arquivo tal qual visto nos romances anteriores, pois se, por um lado, em *Bouvard et Pécuchet* (chamado aqui por nós de o anti-*Passagens*), os dois protagonistas, na condição de quase alegorias dos efeitos do domínio ideológico burguês, exercido sob condições extremamente contrarrevolucionárias, reduzem a história e todos os demais saberes à condição de mercadorias, descartando-os, portanto, tão facilmente quanto fariam com qualquer produto comprado em loja – tão facilmente quanto provavelmente fizeram com os artefatos arque-mercadológicos do capítulo IV –, por outro lado, nas três obras tratadas nesta seção, põe-se em jogo a necessidade de encontrar na história o que não foi resgatado por ela (TIEDEMAN, 2019 [1982], p. 36). Trata-se, em suma, de pôr as coisas em uso e em relação com os sujeitos.

*

Neste capítulo, pondo-nos em diálogo crítico com a obra de Marco Codebò (2010), foi possível, tomando emprestado um percurso histórico que já subjazia à obra do teórico italiano, demonstrar como as relações entre arquivo e literatura, embora não determinadas pela infraestrutura em que se produzem, são sim manifestações dela¹¹⁴.

¹¹⁴ Marx (2011 [1939]), em célebre fragmento belíssimo e, ao mesmo tempo, divertido, retirado dos *Grundrisse*, demonstra conceber a arte e, especificamente, a literatura de forma nem um pouco determinista: “Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua organização. P. ex., os gregos comparados com os modernos, ou mesmo Shakespeare. Para certas formas de arte, a epopeia, por exemplo, é até mesmo reconhecido que não podem ser produzidas em sua forma clássica, que fez época, tão logo entra em cena a produção artística enquanto tal; que,

Nesse sentido, pudemos entender que o tratamento do arquivo na literatura apenas como procedimento que confere verossimilhança ao texto ficcional ou que simplesmente questiona, e de maneira um tanto vaga, a autoridade arquivística é secundário à indagação do porquê (de quais circunstâncias históricas, na verdade) lhe foi possível realizar, sob as formas aqui comentadas, as funções apresentadas por Codebò como centrais ao tema. Acreditamos que cada problemática por que passamos, ao longo desse extenso percurso pelas obras acima estudadas, sinaliza para um aspecto importante não apenas do desenvolvimento do romance de arquivo, mas para a produção literária como um todo, inclusive a (auto)biográfica, da qual não se pode desassociar o processo de individuação possibilitado pela emergente sociedade burguesa do século XVIII, nem tampouco, embora de maneira menos evidente, a burocracia estatal da qual o arquivo institucional é apenas um braço – *O Coronel Chabert* não faz mais do que nos mostrar a importância do estado civil para a constituição ideológica da noção de indivíduo.

Ao fim deste capítulo, em contraste com a seção sobre o famoso romance de Flaubert, pudemos ter a dimensão de outros tipos de arquivamento, eles também, sinalizadores de uma realidade material específica, constituída pelo primado da mercadoria e pelo acirramento de processos de financeirização e industrialização da sociedade francesa, entre o fim do século XIX e início do XX, que têm consequências desastrosas no tecido social nacional. Esses tipos de arquivamento, que não constituem o

portanto, no domínio da própria arte, certas formas significativas da arte só são possíveis em um estágio pouco desenvolvido do desenvolvimento artístico. Se esse é o caso na relação dos diferentes gêneros artísticos no domínio da arte, não surpreende que seja também o caso na relação do domínio da arte como um todo com o desenvolvimento geral da sociedade. A dificuldade consiste simplesmente na compreensão geral dessas contradições. Tão logo são especificadas, são explicadas. Consideremos, p. ex., a relação da arte grega e, depois, a de Shakespeare, com a atualidade. Sabe-se que a mitologia grega foi não apenas o arsenal da arte grega, mas seu solo. A concepção da natureza e das relações sociais, que é a base da imaginação grega e, por isso, da [mitologia] grega, é possível com [máquinas de fiar automáticas, ferrovias, locomotivas e telégrafos elétricos? Como fica Vulcano diante de Roberts et Co., Júpiter diante do para-raios e Hermes diante do Crédit Mobilier? Toda mitologia supera, domina e plasma as forças da natureza na imaginação e pela imaginação; desaparece, por conseguinte, com o domínio efetivo daquelas forças. Em que se converte a Fama ao lado da Printing House Square? A arte grega pressupõe a mitologia grega, i.e., a natureza e as próprias formas sociais já elaboradas pela imaginação popular de maneira inconscientemente artística. Esse é seu material. Não uma mitologia qualquer, i.e., não qualquer elaboração artística inconsciente da natureza (incluído aqui tudo o que é objetivo, também a sociedade). A mitologia egípcia jamais poderia ser o solo ou o seio materno da arte grega. Mas, de todo modo, [pressupõe] uma mitologia. Por conseguinte, de modo algum um desenvolvimento social que exclua toda relação mitológica com a natureza, toda relação mitologizante com ela; que, por isso, exige do artista uma imaginação independente da mitologia.

“De outro lado: é possível Aquiles com pólvora e chumbo? Ou mesmo a *Iliada* com a imprensa ou, mais ainda, com a máquina de imprimir? Com a alavanca da prensa, não desaparecem necessariamente a canção, as lendas e a musa, não desaparecem, portanto, as condições necessárias da poesia épica?

“Mas a dificuldade não está em compreender que a arte e o *epos* gregos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade é que ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável” (p. 62-3).

arquivo propriamente dito, mas que podem fazer parte dele, servir até de instrumentos para sua composição, são o que permite aos sujeitos, ao se reconectarem com as coisas não em sua dimensão mercantil, mas em sua dimensão usual, se coisificarem menos. Ora, coisificar-se é exatamente o que ocorre com os personagens de Flaubert, que, com o avançar da história, vão se despersonalizando cada vez mais, devido a uma alienação em relação às coisas, encenada narrativamente por alguns dos mesmos procedimentos usados por Aragon, Breton e Benjamin. Estes, contudo, sobretudo o terceiro, ao “citarem a história”, põem em relação presente e passado com vistas a um futuro; Bouvard e Pécuchet, por sua vez, sem perspectivas de futuro, nem conexão com o passado, completamente alheios ao movimento histórico, vivem num eterno presente para o qual a cópia é fim em si mesma.

A obra de Annie Ernaux, como veremos nos capítulos 4 e 5, muito inspirada em forma e em temática por escritos como *Le Paysan de Paris* e *Nadja*, se coloca numa posição interessante em relação aos dois textos modernistas e ao alvo da crítica flaubertiana: inserida numa ordem em que o presentismo é uma realidade ideológica dominante, a autora/narradora se vê frente ao desafio de evitar tornar-se Bouvard e Pécuchet. Isso passará pelo recurso a certos procedimentos que, em obras como *Les années*, por exemplo, se equilibram bem em cima da linha que separa o resgate da materialidade histórica de seu esvaziamento.

Segunda parte: O arquivo da tradução

Capítulo 3:

As tensões entre a escrita autobiográfica e o fazer literário

*Si je ne les écris pas, les choses ne sont pas allées
jusqu'à leur terme, elles ont été seulement vécues.*
Annie Ernaux, *Le Jeune homme*

Após um panorama histórico do surgimento do arquivo como instituição, e após uma exposição dos conceitos de arquivo que dominam hoje em dia não apenas a Arquivologia, mas os estudos de arquivo com viés interdisciplinar, cabe a nós, agora, à luz do que foi dito nos capítulos 1 e 2, pensar a prática literária ernausiana. Começamos, neste capítulo, pela exploração de seu viés autobiográfico. Para nos concentrarmos no que as autobiografias de Annie Ernaux têm de relação com o arquivo, propomos dividir nossa análise em três momentos distintos: em primeiro lugar, faremos uma breve exposição dos estudos voltados para os arquivos pessoais; em segundo lugar, propomos uma recapitulação teórica de alguns dos textos mais importantes que exploram as tensões entre autobiografia e escrita literária; finalmente, pretendemos demonstrar, usando como estudo de caso o objeto de tradução desta tese, o livro *Mémoire de fille*, escolhido por constituir, de acordo com o que defendemos, uma reflexão sobre a origem da escrita literária ernausiana, de que modo se processa literariamente a figuração do pacto autobiográfico (por que procedimentos narrativos, formais, textuais) na obra de Annie Ernaux, e quais suas relações com a assim chamada “literatura de arquivo”.

*

A “virada arquivística” atinge os estudos literários, ao menos, de dois modos distintos: o primeiro – que é, inclusive, o campo de interesse desta tese – é o já visto no capítulo 2, marcado por estudos como aqueles praticados por Codebò, concentrados na análise da figuração do arquivo em textos literários já prontos e publicados. Aí não se trataria de uma investigação do processo da escrita, mas de uma análise formal do seu produto, que se diferencia, no entanto, de outros tipos de análise, ao buscar refletir sobre certas obras como exemplares de uma “poética do arquivo” [*“archival poetics”*] (KETELAAR, 2017, p. 235). Nesse tipo de análise, o conhecimento técnico da Arquivologia quase não entra em jogo, mas pode ser útil em determinados momentos. O segundo diz respeito aos métodos de análise textual baseados na pesquisa em arquivos de escritoras/es. A esse campo metodológico de estudos se chamou – e se chama – crítica

genética, voltada para objetos como os manuscritos, as anotações e quaisquer outros materiais arquivados, relacionados diretamente ao trabalho de escrita de determinada/o autor/a. A crítica genética, embora intensificada por esse momento de virada, não é inaugurada por ele e mantém relações fortes com a Arquivologia, na medida em que não deixa de ser um campo interdisciplinar, envolvendo alguns saberes específicos da teoria literária e outros derivados dos estudos de arquivo. Nesse sentido, a área das escritas de si, como não poderia deixar de ser, presta-se demasiadamente bem seja a estudos com viés genético, seja a estudos da “poética do arquivo”; é precisamente por isso que, sobretudo, nas últimas décadas, muito se escreveu sobre as relações entre textos (auto)biográficos, arquivo privado e constituição da imagem da/o escritor/a.

Com efeito, há uma querela em torno da validade dos arquivos pessoais e familiares como arquivos, ainda que eles estejam abrigados sob a mesma tutela a que estão submetidos os oficiais. O Estado francês já no século XIX, por exemplo, legislava sobre “os fundos de natureza privada de origem familiar”, embora o conceito de “arquivo privado” só venha mesmo a ser incorporado pela arquivística no século XX (FRAIZ, 1998, p. 61). Pesquisadores arquivistas das tradições estadunidense e australiana da década de 1950, por outro lado, “reforçavam a visão de arquivistas governamentais, [segundo os quais] arquivos pessoais e manuscritos históricos armazenados em/gerenciados pelos sistemas de biblioteca não eram arquivos”¹¹⁵ (MCKEMMISH, 2017, p. 131, tradução nossa). Apesar dessa querela histórica, mais candente nos séculos passados, tende-se hoje a um consenso¹¹⁶ que considera, de cara, os arquivos pessoais como arquivos, buscando, contudo, compreender em que medida os princípios arquivológicos – *respect des fonds*, por exemplo – podem contribuir para a lida com esse tipo de acervo, que coloca, de resto, problemas antes inexistentes – ou, ao menos, problemas que, se existentes, não tinham tanta importância ou poderiam ser encarados de outras formas. Um desses problemas é o fato de que o arquivo pessoal digno de estudo é quase sempre pertencente a uma pessoa – personalidade, melhor dizendo – notável. Outro ponto é o fato de que se selecionar, desde o interior desse arquivo, como objeto relevante não apenas à sua composição, mas à orientação da pesquisa que gira em torno do acervo em questão: seleciona-se tudo ou apenas o que for diretamente relevante para, digamos,

¹¹⁵ “[...] reinforced the view of government archivists that personal archives and historical manuscripts managed in library systems were not archives.”

¹¹⁶ Um consenso estimulado talvez, e aqui entramos no campo da especulação, pelo pós-modernismo, que em sua tendência geral a subsumir a ação histórica dos sujeitos ao campo discursivo, acaba sobrevalorizando o indivíduo?

a produção literária da/o escritor/a a que pertence o arquivo? e como definir o que é “diretamente relevante”? etc. Fato é que os documentos e objetos compondo o arquivo pessoal devem, assim como os componentes do público, “ficar ancorados ao contexto em que foram produzidos” (CAMARGO, 2009, p. 36).

A questão da seleção acima apontada é de fundamental importância para os estudos do arquivo, nos termos em que se os discute, porque, principalmente nos casos em que se trabalha com acervos privados de personalidades, esse processo e seu resultado, isto é, o acervo final constituído, tornado, a partir de então, público, ajudam a forjar uma imagem pública de sua ou seu proprietária/o. É possível, certo, que, antes mesmo de a/o pesquisador/a iniciar suas expedições por esse material, sua própria postura perante o acervo, a metodologia adotada, bem como as conclusões tiradas ao fim da investigação, sejam influenciadas por um trabalho prévio da/o proprietária/o na narrativização do material arquivado, isto é, em atos de classificação, reordenação, planejamento, cujo fim seria “[constituir] [...] estratégia [...] para produzir um sentido para a sua vida” (FRAIZ, 1998, p. 67). E é precisamente nesse ponto que se dá a maior interseção entre Arquivologia e escritas de si, tanto do ponto de vista de quem escreve, quanto do ponto de vista da/o crítica/o que analisa os escritos.

Nos próximos parágrafos, propomos uma recapitulação do que dizem alguns dos textos teóricos mais importantes sobre as escritas de si, destacando, mesmo no caso dos que não tratam da questão do arquivo, aquilo que eles podem nos elucidar sobre ela, a fim de oferecermos (i) uma reflexão sobre a publicação (no sentido de “disponibilizar à impressão” e “tornar público”) de partes do acervo ernausiano, composto por manuscritos, fotografias e correspondências; e (ii) uma análise da escrita autobiográfica ernausiana e suas relações com o arquivo em *Mémoire de fille*.

3.1. As escritas de si na “virada arquivística”: acervos pessoais e a imagem pública da/o escritor/a

Em se tratando de alguns dos mais importantes textos teóricos sobre escrita (auto)biográfica, o pensamento pós-modernista exerce um domínio inescapável, haja vista a polêmica em torno da figura do autor realizada na segunda metade do século passado por autores como Roland Barthes e Michel Foucault – cujas noções, respectivamente, de “morte do autor” e “função autor” vieram a exercer um papel importante na análise autobiográfica, inclusive, como modos de contestação do próprio

pacto lejeuniano. Em razão disso, sugerimos traçar um percurso histórico através de escritos teóricos e/ou ficcionais que trazem reflexões sobre o tema das escritas de si, adotem elas ou não um viés pós-modernista. Os textos de que escolhemos tratar, mesmo quando não tratam das relações entre autobiografia e arquivo pessoal – seja como fonte histórica, seja como figura a ser recriada no texto –, podem nos apontar caminhos de abordagem ou oferecer pontos de contestação propícios à elaboração de uma reflexão própria, o que faremos na última seção deste capítulo.

Começamos por Pierre Bourdieu, que, em 1986, propõe o conceito de “ilusão biográfica”, um contraponto a uma tendência narrativa das escritas (auto)biográficas, a partir da qual se concebe a vida como uma sequência de eventos que formam um todo com “começo, meio e fim”, isto é, como um “caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas” (2006 [1986], p. 183). Em contraponto a isso, Bourdieu chama atenção para a falta de causalidade aos acontecimentos da vida, vivenciados de forma fragmentária. Abarcada nessa definição, está a problematização da própria noção de “acontecimentos”, em seu uso aplicado à escrita (auto)biográfica, sintomático, segundo o sociólogo francês, da ilusão biográfica em si, ainda que releve o aspecto acidental ou casual (portanto, não causal) dos elementos que compõem uma vida. Em vez de pensar, portanto, em termos de “acontecimentos”, o teórico prefere designá-los como “*colocações e deslocamentos* no espaço social, [...] mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado” (p. 190, grifos do autor).

E, diante dessa definição, que emprega termos específicos do pensamento bourdieusiano (espaço social, campo etc.), o que poderia ela nos dizer, de forma mais geral e simples, sobre a narrativização da vida? De imediato, fica evidente que, para o teórico, a existência de determinado sujeito no interior de um mundo social, macrocosmo dos campos definidos por ele mesmo como pequenos mundos sociais estruturados, nos quais atuam diferentes grupos de dominados e dominadores, cujos embates podem transformar ou conservar dinâmicas de força, é o que não apenas permite, mas exige um processo de transposição narrativa. A cada um desses grupos atuantes no interior dos campos corresponde um *habitus*, ou um conjunto de disposições que influem nos gostos, nos comportamentos, nas práticas de lazer, de vestimenta, de alimentação de uma dada classe. Reconhecer essas dinâmicas e convenções, bem como o papel que elas exercem na constituição unitária e totalizante de uma vida, é reconhecer os mecanismos – que, sob o ponto de vista de Bourdieu, são da ordem do mundo social (o estado civil, o nome

próprio, as características comuns a uma classe) – que permitem produzir a “ilusão biográfica”.

Quase um século antes da criação do conceito bourdieusiano, Marcel Schwob, no prefácio de uma de suas obras mais conhecidas, *Vida imaginárias* – uma invenção da vida de vinte e duas pessoas reais –, não apenas põe em prática a criação de uma “ilusão biográfica”, mas se mostra consciente dos procedimentos necessários para tanto: “[a] arte do biógrafo consiste justamente na escolha. Ele não tem que se preocupar em ser verdadeiro; deve criar dentro de um caos de traços humanos. Leibniz diz que, para fazer o mundo, Deus escolheu o melhor entre os possíveis. O biógrafo, como uma divindade inferior, sabe escolher, entre os possíveis humanos, aquilo que é único” (1997 [1896], p. 22-23). Ao fazer essa escolha, condição da transformação da vida em narrativa, a/o biógrafa/o põe em marcha recursos que ajudam a atribuir um sentido *a posteriori* ao “caos de traços humanos”, que deixa, conseqüentemente, de ser “caos” e passa a se organizar numa relação em cadeia, como se um traço motivasse o outro, podendo, dessa forma, dizer algo de mais profundo sobre a existência de uma dada pessoa.

E, embora Schwob não enquadre suas considerações acerca do fazer biográfico sob uma moldura sociológica, como o faz Bourdieu, ele não deixa de chamar atenção para outros tipos de recursos, estes de natureza historiográfica e literária, que operam precisamente a “*mise en récit*”, sem a qual não há “ilusão biográfica”: “[d]emiurgos pacientes reuniram [...] ideias, movimentos de fisionomia, acontecimentos. A obra destes se encontra nas crônicas, memórias, correspondências e escólios. No meio dessa grosseira reunião, o biógrafo faz a triagem com a qual compõe uma forma que não se assemelha a nenhuma outra” (p. 23). Schwob destaca assim a existência de um arquivo previamente formado que é posto à disposição da/o biógrafa/o, convertida/o, por sua vez, em nova/o arquivista: ordenando, renovando e criando a partir do que fora registrado e arquivado antes.

Esse processo se torna ainda mais evidente se tomarmos como exemplo a obra de um outro autor, não por coincidência inspirado pelo escritor simbolista francês e por suas *Vidas imaginárias*, que, na construção de minibiografias ficcionalizadas de figuras históricas obscuras, vai buscar no arquivo a base para o trabalho inventivo: Jorge Luis Borges, em *História universal da infâmia*, utiliza citações, metalinguagem, construções enumerativas em relação de causalidade, diferentes tipos de nome próprio para designar um mesmo personagem – tudo isso com o objetivo de lançar luz sobre os artifícios literários de narrativização da vida, pois, se é verdade o que diz Borges a respeito da

“História”, que ela, “à semelhança de certo diretor cinematográfico, procede por imagens descontínuas” (2008 [1935], não paginado), é preciso que, como no cinema, essas imagens sejam montadas e sirvam, ainda que em fragmento, ao propósito de contar uma história (com “h” minúsculo), ficcional ou não, em sua totalidade.

Em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, Wolfgang Iser (2002 [1979]) recusa a relação dual e, até certo ponto dicotômica, entre ficção e realidade na literatura (“Os textos ‘ficcionalizados’ serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficção?” – p. 957), propondo que ela seja substituída por uma relação tríplice envolvendo o real, o fictício e o imaginário – todos os três como base do texto ficcional: “[c]omo o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componenete fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário” (p. 957). O que há de real no texto ficcional não é, pois, equivalente ao real vivido, mas manipulado e transformado pelos chamados “atos de fingir”, que compõem o fictício e se dividem em três: a seleção, definida como a triagem de elementos do contexto em que se escreve, transferidos para o texto ficcional; a combinação, isto é, a organização intratextual dos elementos selecionados, estabelecendo relações entre diferentes campos semânticos; e finalmente o desnudamento (auto-indicação), ou o processo pelo qual o texto ficcional se apresenta diferentemente da realidade, “como um fingido, não [...] idêntico ao que por ele se representa” (p. 972). É por esses meios que se elabora o “como se” do texto ficcional, permitindo à dimensão fictícia desrealizar o real e realizar o imaginário, que deixa de ser difuso e ganha concretude.

Mas o texto (auto)biográfico, ainda que pertença ao domínio literário, não é um texto ficcional no sentido inventivo do termo (ele, ao contrário, releva a *fictio* apenas no âmbito da elaboração formal). O que prevalece em textos dessa natureza é sua dimensão historiográfica, formulada por tropos da literatura. Esse fato, por si só, já cria um dilema à escrita (auto)biográfica que muitos vem tentando resolver. François Dosse (2009), por exemplo, no primeiro capítulo do livro *O desafio biográfico*, nos ajuda a refletir sobre esse problema, ao lembrar que a/o biógrafa/o, embora, “[à] maneira do cientista [...], [tenha] de cruzar suas fontes de informação, confrontá-las para se aproximar da verdade” (p. 59), recorre à ficção como elemento necessário para “restituir a riqueza e a complexidade da vida real” (p. 55). O resultado disso é um “meio-termo, evitando um ou outro escolho que levariam longe demais quer o uso da imaginação, quer o cuidado da erudição” (p. 63). A esse “meio-termo” destacado por Dosse, vêm complementar-se

algumas outras imagens similares, que expressam a localização liminar do fazer (auto)biográfico: Virginia Woolf (2012-2013 [1939]), por exemplo, classifica a/o biógrafa/o como um/a artífice, cujo trabalho corresponde a algo intermediário entre a arte e a documentação, o imaginativo e o fato; Paul de Man (2012 [1979]), por sua vez, situa a autobiografia “*em meio* a uma situação indecidível” (p. 3, grifos do autor) de confronto entre a ficção e o factual. A análise proposta por de Man é particularmente reveladora, já que trata a autobiografia nem como um gênero textual nem como um “ato de fala” que instaura uma relação pactual entre quem escreve e quem lê, mas antes como um conjunto de tropos, isto é, como figurações que mais produziriam uma vida do que seriam produzidas por ela.

Essa tensão entre fato e fabulação – que, poder-se-ia argumentar, é inevitável tão logo os eventos da realidade, depois de vividos e/ou observados, são transpostos para a linguagem, indo da categoria de vistos à categoria de descritos, com todas as mudanças de código que essa passagem forçosamente implica – talvez melhor se resuma por um trecho daquela obra que, segundo Philippe Lejeune (2008 [1975]), constitui a “certidão de nascimento” da autobiografia moderna: “[j]’*écris absolument de mémoire, sans monuments, sans matériaux qui puissent me la rappeler. Il y a des événements de ma vie qui me sont aussi présents que s’ils venaient d’arriver ; mais il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu’à l’aide de récits aussi confus que le souvenir qui m’en est resté*”¹¹⁷ (ROUSSEAU, 2012 [1782], p. 178). Nesse fragmento das *Confissões*, que encerra o Livro III, Jean-Jacques Rousseau, ao confirmar a fidelidade do seu relato e minimizar qualquer inexatidão que ele possa conter (“[j]’*ai donc pu faire des erreurs quelquefois, et j’en pourrai faire encore sur des bagatelles*”¹¹⁸ – p. 178), não apenas faz prova do que o diferencia dos demais seus semelhantes (o molde quebrado pela natureza etc.), mas inadvertidamente chama atenção para o potencial de invenção que sua escrita, enquanto *mise en récit* de lembranças passadas, pode revelar. A esse respeito, o uso do substantivo “*monument*” é particularmente significativo, pois, ainda que seja comum empregá-lo figurativamente no sentido de “[t]udo que consagra e manifesta, tudo que

¹¹⁷ “Eu escrevo absolutamente de memória, sem monumentos, sem materiais que ma possam evocar. Há eventos da minha vida que me são tão presentes quanto se houvessem acabado de acontecer; mas há lacunas e vazios que somente posso preencher com a ajuda de narrativas tão confusas quanto a lembrança que me ficou deles” (tradução nossa).

¹¹⁸ “Eu talvez tenha cometido erros às vezes, e é possível que cometa outros sobre bagatelas” (tradução nossa).

guarda as lembranças”¹¹⁹, seu primeiro sentido diz respeito a tudo aquilo que se ergue, em referência não apenas a edifícios, mas a obras artísticas e literárias.

Philippe Lejeune, o mais famoso teórico da autobiografia, também contribui para esse debate, embora o trate em outros termos. A autobiografia, assim definida no mais famoso livro do estudioso, “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008 [1975], p. 14), tem como diferencial em relação à biografia e, principalmente, ao romance as condições de identidade da/o autor/a e da/o narrador/a, assim como da/o narrador/a e da/o protagonista. Afirmar essa coincidência de identidade é o primeiro passo na constituição de um “ato de fala” – ao afirmar a coincidência de identidades entre autor/a, narrador/a e personagem, a pessoa que escreve transforma em ação, performatiza, essa tripla identidade – que une leitor/a e autor/a num pacto firmado pelo nome próprio (e pela assinatura) da/o segunda/o. Seria o nome então o “tema profundo da autobiografia” (p. 33).

Essa mesma questão do nome próprio, contudo, se colocada por outros teóricos, seja no contexto da (auto)biografia, seja fora dele, se complica mais do que a explicação oferecida por Lejeune: Bourdieu, como vimos acima, a trata como parte da “ilusão biográfica”; e Michel Foucault (2013 [1969]), em sua tradição pós-estruturalista, sem se referir à autobiografia, mas tratando, de modo geral, do que ele chama de “função autor”, com o fim de pensar o que ocorre com o espaço vazio deixado após a “morte do autor” (BARTHES, 1988 [1967]), defende que a indicação do nome próprio é a base do funcionamento da categoria “autor/a” na obra literária. Para Foucault, o nome da/o autor/a tem algumas características principais. Por não ser meramente uma referência, nem por se limitar a uma designação (um apontar de dedo), ele consiste também numa descrição que, se alterada, no caso de um sujeito X dotado de determinado nome, não afetaria o modo como se designa esse mesmo sujeito, mas que, no caso de um/a autor/a, acarreta necessariamente mudanças no modo como se compreende e se designa esta figura. Além disso, o nome próprio exerce papel no discurso, assumindo uma função classificatória que agrupa, delimita e/ou exclui textos atribuídos a um/a dada/o autor/a, e instaura certos tipos de discurso, bem como seus modos de circulação e funcionamento numa dada sociedade.

¹¹⁹ “*Tout ce qui consacre et manifeste, tout ce qui garde les souvenirs*”. Disponível em: <www.littre.org>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Assim, se transferirmos essas reflexões para o campo da elaboração literária que confere forma ao texto autobiográfico propriamente dito, seria ainda mais complicado estender a correspondência lejeuniana às entidades da/o narrador/a e da/o protagonista, que podem ou não ter seus nomes próprios indicados e repetidos (se se tratar formalmente do mesmo nome) na narrativa. Se pensarmos, ao contrário, numa narrativa autobiográfica em que o nome da/o autor/a, manifesto na capa, se repete, mas de forma diferente, no texto (apenas pela inicial, digamos), como tratar então a correspondência que, segundo Lejeune, é necessária ao pacto? Haveria ainda uma correspondência? E se refletíssemos a respeito dessa relação considerando-a não sob o prisma da correspondência, mas sob o prisma da produção de diferentes figuras e imagens da/o autor/a que assina o texto e da/o autor/a – o que mais me interessa aqui – que se representa no texto?

Essas figuras, ainda que produzidas com base na pessoa que escreve, com base em sua função como autor/a e no nome que instaura essa função, são do domínio da criação estética, na medida em que resultam, por meio da linguagem, da narrativização de uma vida, isto é, da transformação (ou produção) da vida em narrativa. Volto então ao ponto inicial da tensão entre ficção e acontecimentos factuais como condição de existência da narrativa autobiográfica. Nesse sentido, base desses dois polos de tensão é o registro arquivístico, a partir do qual se obtém a “estribada no verídico” (DOSSE, 2009, p. 59) e, por essa mesma via, se constrói a história da vida. Mas, antes mesmo de se narrativizar, o arquivo da/o escritor/a já é o construtor de uma ficção individual: “os diversos documentos do autor, como fotografias e cartas, mas também suas coleções de obras de artes visuais, seus objetos pessoais, dotados de aura biográfica” (MARQUES, 2012, p. 63), quando postos para uso público, ajudam a constituir uma imagem da/o escritor/a. Imagem resultante dos processos de curadoria empreendidos na constituição do arquivo:

[z]elar por sua imagem pública, pela integridade da obra torna-se então tarefa importante para o homem de letras, que tem na escrita de autobiografias e nos testemunhos biográficos de interlocutores mais próximos estratégias relevantes [...]: trata-se de se reinventar como personagens, viver diferentes papéis; de encenar-se ante a ilusão da presença (p. 69).

Essa encenação externa, ante os olhos do público, pode, contudo, passar às próprias páginas do livro, fazendo figurar no enredo o arquivo que lhe dá origem. É o que ocorre em quase todas as obras de Annie Ernaux, que emprega figuras do arquivo, com o fim, por exemplo, de operar uma rede de ligação entre os diferentes livros, dos quais se depreendem imagens distintas (mentais e, acima de tudo, fotográficas) do “eu”

enunciador, de sua ancestralidade, assim como da sociedade e da nação de que faz parte. Assim, na obra de Ernaux, em última instância, põem-se em jogo tensões entre a história dos livros e a História (“*avec sa grande hache*”, como diria Georges Perec¹²⁰) social em que se insere a narradora/personagem, de modo a relacionar diferentes temporalidades.

3.2. Os diários sobre escrita e os fotodiários ernausianos: publicação do acervo pessoal

Na produção literária de Annie Ernaux, destacam-se, além de seus livros autobiográficos, escritos sobre seu próprio fazer autobiográfico. Dois dos mais importantes são o diário de escrita *L’Atelier noir* [*O ateliê escuro*] e o mais recente *Cahier de l’Herne* [*Caderno de l’Herne*], publicado em 2022. Ambos, embora não devam funcionar como um manual, nem como qualquer outro tipo de prescrição para a leitura e crítica da obra ernausiana, nos mostram como a autora encara não apenas o seu fazer autobiográfico, mas a autobiografia no sentido mais amplo. Em termos de uma espécie de teorização sobre o trabalho da escrita, os livros nos ajudam a compreendê-la e, nesse sentido, a formular nossas próprias teorias sobre ela. Ademais, vão ao encontro da figuração arquivística que é característica marcante das obras de Ernaux: nesse caso, porém, em vez de apresentarem, em seu interior, procedimentos que transpõem para a escrita e para a forma narrativa a prática de arquivamento, eles se constituem como partes, componentes, quiçá documentos, de um arquivo em si: o arquivo pessoal da escritora. *L’Atelier noir*, por exemplo, em cujo prefácio a autora diz tratar-se da transcrição de planos e diários de escrita que podiam ou não evoluir para as obras eventualmente compostas, traz implícita no título a ideia de acervo, ao combinar duas figuras distintas, a do ateliê (a que voltaremos no capítulo 4) com a de *camara obscura*, uma em complemento à outra: à figura do ateliê subjaz a do acervo pessoal, na medida em que o primeiro pode ser pensado como local de armazenamento dos materiais necessários à produção das obras e como local de produção em si. A *camara obscura* (câmara escura), evocando a caixa em que se projeta, na mecânica do aparelho fotográfico, a imagem capturada, faz referência ao instantâneo e, nesse sentido, releva o caráter parcial e imediato (nos dois sentidos da palavra: sem demora e sem mediação) da transcrição do diário, que seria assim apenas um momento do longo processo de escrita; um momento,

¹²⁰ Ver: PEREC, Georges. *W ou le souvenir d’enfance*. Paris: Gallimard, 2007 [1975].

inclusive, no qual se gesta algo suscetível a modificações ou até ao descarte, se a ideia registrada no diário não “vingar” na forma de livro publicado.

Com efeito, a ilusão de *Atelier noir* como uma peça do acervo pessoal ernausiano é criada e reforçada desde o projeto gráfico do livro, que, tanto na versão física quanto na digital, traz em sua folha de guarda, o fac-símile de uma página manuscrita de um dos diários transcritos no livro (um diário de 2002, como esclarece a legenda, “*Extrait du journal de 2002*”):

Figura 12: folha de guarda do livro *L’Atelier noir*



Fonte: Ernaux, 2011, não paginado

Dando início a *L’Atelier*, Ernaux faz uma descrição material dos diários originais:

*Insensiblement au fil des années, le tas de feuilles s’est accru, environ deux cents aujourd’hui. Des feuilles volantes, de type A4 déjà utilisées au recto, selon une habitude qui tient moins à ma gêne ancienne de gaspiller du papier qu’à un besoin, pour me rassurer, d’ôter à l’écriture tout caractère solennel en la déposant au verso d’une autre, ordinaire : lettre inachevée, facture, prospectus. L’ensemble a tout d’un grimoire [...]*¹²¹ (2011, não paginado)

¹²¹ “Com o passar dos anos, sem perceber, montes de folhas se acumularam, mais ou menos, duzentas hoje. Folhas avulsas, em formato A4, escritas na frente, seguindo um costume adquirido menos pela minha relutância em gastar papel à toa, coisa antiga, da infância, do que pela necessidade, reconfortante, de despojar à escrita literária qualquer caráter solene, depositando-a no verso da escrita quotidiana: uma carta inacabada, contas a pagar, folhetos de propaganda. O todo tem um quê de livro de feitiços” (tradução nossa).

Muitas coisas chamam atenção nesse trecho e merecem, portanto, destaque. Antes de as detalharmos, poderíamos resumir toda a passagem a seu aspecto funcional, que parece ir ao encontro do fac-símile reproduzido acima: a necessidade de atestar, seja pela imagem, seja verbalmente, pela descrição (ecfrástica?), a materialidade das peças de arquivo, modo de confirmar-lhes a existência, mas também de restaurar-lhes, dentro dos limites possíveis do livro impresso, a materialidade. Mas esse aspecto funcional, por si só, constituindo mais forma do que fundo, deixa de fora todas as questões postas em jogo por cada colocação do texto. Vejamos uma a uma:

Além de descrever fisicamente o diário, a identificação do tipo de folha, bem como a exposição de sua funcionalidade primeira, nos diz algo sobre a escrita ernausiana de forma geral. Primeiro, ao atribuir como motivo – de menor importância, certo – para o reaproveitamento do papel a economia herdada da infância, a autora comprova serem os temas de suas obras, assim como o enfoque autosociobiográfico¹²² adotado para elas, verídicos na própria vida, fazendo assim, do diário de escrita, um prolongamento do pacto autobiográfico. Ao mesmo tempo, ela põe em relevo a materialidade dos objetos, reforçando-lhes a importância no seu fazer literário.

Este último aspecto, de imediato, nos leva à segunda questão: os objetos listados são todos não só “quotidianos”, como traduzimos “*ordinaires*”, mas ligados a uma vida urbana (os folhetos de propaganda); indicativos de sociabilidades num nível interpessoal (a carta por escrever)¹²³ e num nível político-econômico (a conta a pagar, as propagandas publicitárias); e relegados à condição de resto, objetos prontos para serem jogados no lixo, tão logo impressos (à exceção da carta, que, no entanto, por estar inacabada, não passa de papel para rascunho). Esta última característica é de extrema importância para nossa tese porque nos ajuda a comprovar o traço *chiffonnier* não apenas da escrita ernausiana, mas, se nossa hipótese estiver correta, de práticas arquivísticas contra-hegemônicas. De novo, a escrita não está apartada da vida social (se antes a autora

¹²² Autosociobiográficas é como Ernaux descreve as próprias obras, com o objetivo de mostrar que não se trata do modelo de autobiografia tradicional, focado predominantemente no indivíduo (auto)biografado. Trata-se antes de um modo de abordagem que, ao retratar sujeitos, os retrata como partes de realidades concretas nos âmbitos social, econômico e político. Essas realidades lhes são antecedentes, dadas no momento do nascimento, embora não imutáveis.

¹²³ Em 2011, época em que *L'Atelier noir* foi escrito, alguém ainda escrevia cartas? A menção à carta também não deixa de ser significativa por ser ela mesma um gênero autobiográfico de longa duração histórica. Note-se que a carta não poderia ser substituída por um e-mail, porque a materialidade deste não permite a sobre-inscrição a que a autora submete o papel usado. Isso nos mostra, de certo modo, que para Ernaux o arquivo centro da reflexão literária e autobiográfica é sempre analógico.

demonstrou o receio de gastar muito papel, aqui ela releva objetos do dia-a-dia da vida urbana), mas, acima de tudo, é um processo de compilação de restos.

O terceiro ponto, também decorrente dos dois anteriores, é o fato de, ao sobrepor a “*écriture*” do diário à escrita da vida quotidiana, a autora revelar o caráter de palimpsesto de sua escrita – algo que ela não aborda aqui unicamente¹²⁴, mas que nem por isso deixa de ter particular relevância. Esse palimpsesto em especial não poderia ser alegoria mais clara do trabalho e, por conseguinte, do tipo de autobiografia ernausianos (a autosociobiografia explicada em nota): por cima da vida em processo de ser vivida (as cartas, propagandas, contas), se escreve *sobre* a vida. Em outras palavras: o texto autobiográfico não se produz num vácuo social e, ao mesmo tempo, também confere forma à desordem da existência. Não à toa, a autora, mesmo falando da necessidade de “*ôter à l’écriture [son] caractère solennel*”, acaba diferenciando a sua “*écriture*”, que traduzimos em nota como “escrita literária”¹²⁵, da escrita “*ordinaire*”. Uma depende da outra, contudo – a literária bem mais que a ordinária –, e não poderia existir de forma independente; daí o uso do verbo “*déposer*”, traduzido por nós como “depositando”. Há um caráter sedimental na produção do palimpsesto que deve ser valorizado na escrita ernausiana (e ao qual retornaremos ao fim deste capítulo) e que se manifesta em metáforas estendidas ao longo das entradas de diário e dos textos literários: “[*c’est*] un journal d’avant-écriture, un journal de feuilles”¹²⁶ (não paginado).

¹²⁴ A imagem do palimpsesto voltará em outros livros e também num fotodiário, intitulado *Retour à Yvetot*, publicado dois anos depois de *L’Atelier noir*.

¹²⁵ Em vários momentos, debatemos se a tradução como “escritura”, não só aqui, mas no próprio texto de *Mémoire de fille*, seria adequada. Acabamos decidindo que não por dois motivos: primeiro, por uma identificação com a *escritura* barthesiana; segundo, pela associação com as escrituras bíblicas, que contribuiriam precisamente para a solenidade que a autora abomina. De qualquer modo, ambas trariam uma sacralidade ao texto ernausiano que não lhe faria jus.

¹²⁶ “[este] é um diário de ante-escrita, um diário de expedições [arqueológicas]” (tradução nossa).

Em outra entrada do diário: “O que me interessa nesse livro [sobre o qual Ernaux escreve a entrada de 25 de dez.]: é uma memória: ruínas – lembranças históricas, míticas (transmitidas), quadros, lembranças pessoais da infância e um amontoado de anotações sobre as funções do corpo, sobre sua velhice; sua degradação, da qual se ocasiona o fato de a existência humana fazer parte do movimento que leva embora as pedras. Escrita muito trabalhada.

“Escrita de nove capítulos que designam expedições [*feuilles*] etc. 1) O beco dos túmulos – 2) Inscrições – 3) Expedições [*Fouilles*] – 4) Pórticos – 5) Perspectiva etc., criptas, alinhamentos, troféus, sonatas. Uma espécie de trabalho arqueológico na memória coletiva e na memória individual” (tradução nossa).

[“Ce qui m’intéresse dans ce livre : c’est une ‘mémoire’ : ruines – souvenirs historiques, mythiques (transmis), tableaux, souvenirs d’enfance personnels et une multitude de notations sur les fonctions du corps, sa vieillesse ; ses atteintes, d’où il ressort que l’existence humaine fait partie de ce mouvement qui entraîne les pierres, etc. Écriture très travaillée.

“La structure est celle de 9 chapitres désignant des feuilles, etc. 1) L’allée des tombeaux – 2) Inscriptions – 3) Fouilles – 4) Portiques – 5) Prospective etc., cryptes, alignements, trophées, suites. Une sorte de travail archéologique dans la mémoire collective et la mémoire individuelle.”]

Por fim, resumindo todas as diferentes características das folhas usadas para escrever, coloca-se a imagem que as une todas e as transforma numa totalidade: o *grimoire*, livro de feitiços ou de magia, como queiram. A palavra, em francês, deriva de “*grammaire*”, “gramática”, e também, não tão paradoxalmente quanto parece, de “coisa indecifrável, enrolada”¹²⁷. Não paradoxal porque a gramática de que se trata é a latina, considerada indecifrável por todos aqueles que não sabiam ler, nem entendiam latim, isto é, pela maioria das pessoas na Idade Média. A metáfora do “grimório” se presta muito bem para resumir todo o processo de planejamento da escrita, bem como o de escrita propriamente dita, porque resgata tanto a dimensão da inteligibilidade – atribuída pela autora, no caso dos diários, à confusão das anotações rápidas, sobrepostas, palimpsésticas – quanto o aspecto de coletânea típico desses livros medievais – afinal, também no caso de Ernaux, trata-se de maços de folhas soltas, compiladas, organizadas para a formação de um todo, reestruturado posteriormente para a confecção do livro.

Essas questões todas, adiantadas no prefácio, dão o tom não só da escrita do diário, mas da escrita literária propriamente dita e, talvez o mais importante, relevam a tensão entre a abordagem documental, verídica, factual, da qual depende o próprio pacto autobiográfico, e a dimensão recriadora que lhe é igualmente inevitável, a partir do momento em que se decide conferir forma literária aos acontecimentos da vida. A esse respeito, já numa entrada de diário de 4 de novembro, a autora escreve: “*L’idée de Flaubert que chaque œuvre porte en soi sa poétique qu’il faut trouver, oui, mais cette poétique est dictée par l’inconscient, la vie de l’auteur*”¹²⁸ (não paginado). A vida dita a forma, que, uma vez transposta literariamente, também informa a vida. Ecoa Ernaux este impasse, em 8 de junho: “*Le problème, c’est le choix entre la représentation et la recherche [...]. La conciliation entre le document réel, le je authentique de l’auteur, et le*

¹²⁷ “*Chose indéchiffrable, embrouillée*”. Disponível em: <<https://www.cnrtl.fr/definition/grimoire>>. Acesso em: 30 nov. 2022.

¹²⁸ “A ideia de Flaubert de que cada obra traz em si mesma a poética que precisa ser encontrada, sim, mas essa poética é ditada pelo inconsciente, pela vida do autor” (tradução nossa).

No prefácio, repetindo a mesma coisa: “Como se eu acumulasse um saber prático do qual eu bebo com segurança ao longo da escrita. Constato, por exemplo, espantada, que a descrição de fotos, o ‘*nous*’ e o ‘*on*’, o princípio da autobiografia vazia, os almoços de dias de festa figuram todos neste diário, muito antes da redação de *Les années*. Com certeza, há por trás dessa tenacidade decifradora – ou desse excesso de escrúpulos – a crença de que, segundo Flaubert, ‘cada obra traz em si mesma a forma que é preciso encontrar’” (tradução nossa).

[“*Comme si j’accumulais là un savoir pratique dans lequel je puiserai avec sûreté au cours de l’écriture. Je constate par exemple, avec étonnement, que la description de photos, le « nous » et le « on », le principe d’autobiographie vide, le repas de fête, figurent dans ce journal très longtemps avant la rédaction des Années. Sans doute, il y a derrière cette ténacité à défricher – ou cet excès de scrupules – la croyance que, selon la phrase de Flaubert, « chaque œuvre porte en elle sa forme qu’il faut trouver »*”]

tableau, est-elle possible ?”¹²⁹ (não paginado). Ao mesmo, tempo o impasse não sinaliza para a romantização da história da vida: “*Il me paraît évident qu’une vie en narration romanesque est une imposture. Plus je pense à mon « histoire » plus elle est en « choses » extérieures (fond) et fragments (forme). Les romans nous font croire que la vie est dicible en roman. Rien n’est plus une illusion*”¹³⁰ (14 de maio, não paginado). Esta última citação nos faz voltar à primeira, reafirmando características que não são restritas ao próprio arquivo, mas são próprias da escrita ernausiana.

Coincide, em 2011, com o lançamento de *L’Atelier noir*, o lançamento da coleção *Quarto* Gallimard, que reúne algumas das principais obras publicadas por Ernaux até aquele momento. Além dos textos, há, logo no início da coleção, antecedendo todos os livros, um fotodiário formado por fotografias de um acervo pessoal – muitas delas correspondendo aos originais de écfrases já conhecidas dos livros. Dois anos depois, em 2013, um segundo fotodiário é publicado, intitulado *Retour à Yvetot*, e reunindo, desta feita, além de fotos, palestras proferidas pela autora quando de sua volta à cidade da infância depois de um longo período de ausência. Ao contrário da coleção *Quarto*, as fotos de *Retour* não estão concentradas no início, mas no meio do livro. Em todos os dois casos, elas são acompanhadas por passagens textuais que, na coletânea da Gallimard, correspondem a trechos inéditos de diários íntimos, cada entrada escrita no ano ou próximo ao ano da tomada da fotografia a que ele se associa, e em *Retour* são passagens dos livros mais consagrados – passagens que, se não fazem alusão diretamente à foto, o fazem ao momento em que ela foi tirada. Vê-se aí que há uma dupla função nesses fotodiários – o diário no nome do segundo se refere mais ao aspecto íntimo das fotos, originárias do acervo pessoal da escritora, do que ao texto que as acompanha em si, já que este foi simplesmente extraído de livros: atestar as imagens verbais, de natureza ecfrástica, dos livros, reforçando, de certo modo, o pacto autobiográfico; e marcar temporalmente os diversos momentos do avançar da vida. É curioso, no entanto, que os fotodiários acabem tendo o efeito inverso do projeto ernausiano de construção de uma autosociobiografia: se os livros da autora buscam socializar a experiência vivida, os fotodiários a individualizam, numa estratégia, sobretudo, no caso da Gallimard, de marketing e estímulo ao consumo. Quanto mais lucrativa se torna a venda da obra da

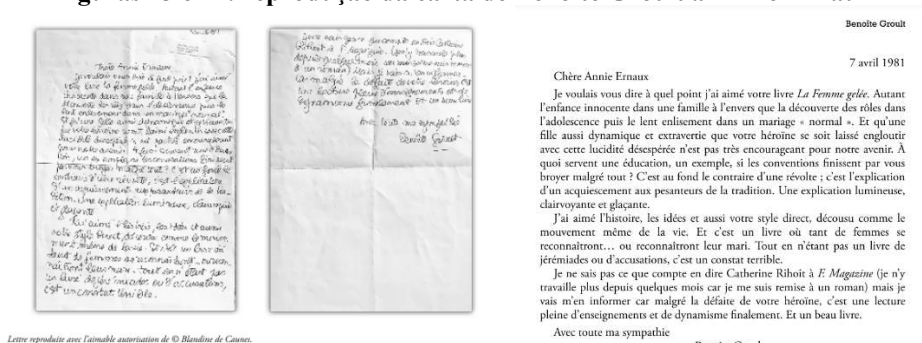
¹²⁹ “O problema é a escolha entre a representação e a pesquisa [...]. A conciliação entre o documento real e o eu autêntico do autor, será que ela é possível?” (tradução nossa).

¹³⁰ “Me parece evidente que uma vida narrada de forma romanesca é uma impostura. Quanto mais penso na minha ‘história’, mais ela me vem em ‘coisas’ exteriores (fundo) e em ‘fragmentos’ (forma). Os romances nos fazem crer que a vida é narrável em romance. Nada é mais ilusório” (tradução nossa).

autora¹³¹, mais seu projeto de escrita é individualizado e fetichizado (basta ver, por exemplo, que as obras de Ernaux chegam ao Brasil com fotos do acervo pessoal na capa, contrariando o próprio uso ecrástico no interior das obras).

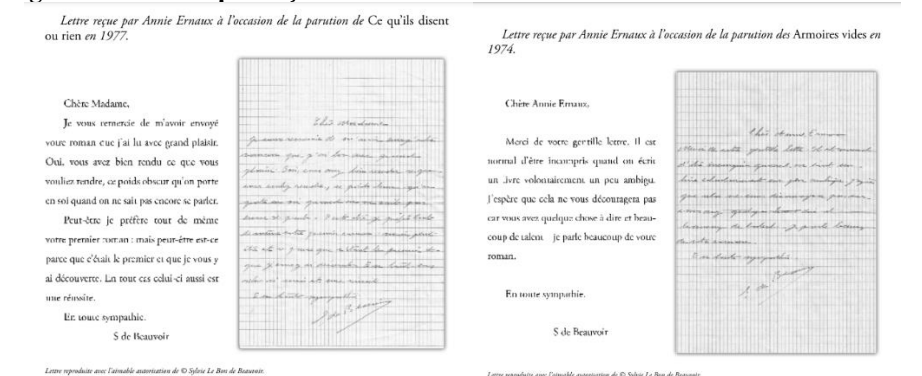
O último marco editorial, literário e comercial, nessa reprodução do acervo pessoal da autora para consumo é a edição de *L’Herne*, lançada em 2022, não por coincidência, ano da premiação do Nobel. Nesse livro, textos inéditos escritos por Ernaux – trechos de diários, conferências, artigos, entrevistas, cartas de agradecimento ou discursos de recepção de prêmios – são recolhidos junto a artigos de acadêmicos/as e artistas para os/as quais a obra ernausiana foi ou tem sido importante. Esses artigos vão de análises especializadas de determinados livros ou aspectos da obra, até produções criativas (tirinha em quadrinhos, poemas, relatos autobiográficos) executadas pelas/os colaboradoras/es convidadas/os. O que me interessa, porém, no *Cahier de L’Herne* dedicado a Ernaux são os objetos do acervo pessoal que ele reproduz ou reencena no espaço contido e limitado do livro. Abaixo, apresento algumas imagens:

Figuras 13 e 14: reprodução da carta de Benoîte Groult a Annie Ernaux



Fonte: Cahier de L’Herne (2022, não paginado).

Figuras 15 e 16: reprodução dos bilhetes de Simone de Beauvoir a Annie Ernaux



Fonte: Cahier de L’Herne (2022, não paginado).

¹³¹ Agora, com o prêmio Nobel, isso tende a se intensificar mais ainda.

Figura 17: Reprodução do cartão postal de Jean Roudaut a Annie Ernaux



Fonte: *Cahier de l'Herne* (2022, não paginado).

O conteúdo das correspondências nos importa menos aqui do que a reprodução dos documentos. Todos são escritos por figuras direta e indiretamente relacionadas à produção da autora: Simone de Beauvoir lhe é inspiração e fundamento teórico indispensável; Jean Roudaut é próximo dos *nouveaux romanciers* em seu trabalho de crítica literária; Benoîte Groult é outra escritora feminista, autora de autobiografias. Os três, de diferentes modos, tendo escrito cada uma das correspondências bem no início da carreira de Annie Ernaux, em resposta à publicação de seus primeiros romances, legitimam o seu trabalho, atestam sua qualidade, mas, principalmente, consolidam o processo de individualização e singularização da figura autoral, ao mesmo tempo, restaurando o “caráter solene” de que em *L'Atelier noir* Ernaux nos dizia querer se livrar. Acima de tudo, essas reproduções todas, de fotografias, fac-símiles de cartas e manuscritos, confirmam o poder da publicação (no sentido, de tornar público) do arquivo pessoal, com fins de mercantilização da figura da/o escritor/a.

Para a maioria do público, mesmo o acadêmico, o acesso ao acervo pessoal da autora virá apenas na forma de sua comercialização em partes. Poucas e poucos, que assim queiram fazê-lo, poderão ter contato com os manuscritos armazenados na BnF (Bibliothèque nationale de France). A nós só interessa essa dimensão na medida em que ela nos permite esclarecer a escrita da autora, não em seus aspectos genéticos, mas em seus aspectos formais e nas particularidades autobiográficas. Por essa razão, na próxima seção, propomos uma análise do livro objeto de tradução desta tese – não unicamente por se tratar do livro a ser traduzido, mas porque ele, que nós identificamos como um tipo de escrita órfica, nos oferece uma reflexão sobre a origem da escrita ernausiana.

3.3. *Mémoire de fille*: a origem da escrita e a reconfiguração do pacto autobiográfico

Mémoire de fille é um livro de 2016 que narra os acontecimentos vividos pela autora numa colônia de férias em 1958, quando ela tinha apenas dezoito anos. Naquele ano, após aprovação no *baccalauréat*, mas antes de ingressar no liceu, do qual ela sairia, primeiro, com destino ao ensino técnico (cursando a escola normal de *institutrice*) e, daí, ao superior (entrando na faculdade de Letras, à qual migraria depois de abandonar a Escola Normal), a menina Annie Duchesne, nome de solteira de Annie Ernaux (e a questão dos nomes, como veremos, é muito importante no livro), trabalharia durante todo o verão como monitora numa colônia de férias para crianças. O trabalho seria realizado junto a seus pares, jovens que, sem poder viajar durante o verão e precisando trabalhar, se inscreviam como monitores em colônias de férias – importante mecanismo pedagógico de integração nacional na França do pós-guerra – realizadas em todo o território metropolitano (ainda que no auge da guerra revolucionária de independência da Argélia, a França ainda mantinha intacto seu império colonial). Ali na colônia a menina Duchesne vive sua experiência de iniciação sexual de maneira extremamente traumática, que, embora não classificada pela autora/narradora como estupro, não passa longe disso. Após esse acontecimento e durante toda a estadia na colônia, as violências sexuais de que é alvo continuam, agora, perpetradas não apenas pelo primeiro agressor, mas por quase todos os outros jovens, meninos e meninas (mas principalmente meninos), que trabalhavam e conviviam com Annie. A narrativa se estende para além desse período, analisando a volta para a casa, a retomada dos estudos, o desenvolvimento de um distúrbio alimentar (a bulimia) e o impacto que a experiência violenta na colônia tem não só em todos esses aspectos da vida da personagem, mas no próprio trabalho literário da mulher Annie Ernaux, que situa o presente da escrita de *Mémoire* em 2014.

Levando todo o livro em consideração e diante das poucas linhas escritas há pouco para resumi-lo, constatamos ser ele muito mais do que isso. Com efeito, *Mémoire*, reflexão sobre a origem da escrita, exploração autorreflexiva do fazer autobiográfico, constatação das muitas formas de transpor literariamente o vivido, é, por excelência, a narrativa de travessia ernausiana, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. É a obra que, introduzindo a imagem órfica, mas também reaproveitando imagens anteriores, como a da *passseuse* e da trãnsfuga (cap. 4), consolida o projeto da autora, aprofundando-o horizontalmente, isto é, explorando e acrescentando-lhe novas camadas por meio dessa descida nas profundezas do trabalho de rememoração. Passemos então a uma análise que

visa ressaltar e destrinchar essas complexidades, com destaque especial para seu caráter de narrativa órfica e para suas reestruturações do pacto autobiográfico.

Começo esta tentativa de análise pela questão globalmente explorada no livro e melhor desenvolvida no capítulo quarto desta tese: a composição de um esquema de visualidade que, no caso de *Mémoire*, cinde a tríade autobiográfica (autora, narradora, personagem), de cuja unidade depende o pacto lejeuniano (LEJEUNE, 2008). Nessa cisão, Ernaux isola dos demais elementos o terceiro (i.e., a personagem), de modo a que o duo autora/narradora, por se extrair e se distinguir da protagonista, se posicione como observador em relação a ela. Note-se, contudo, que essa distinção não consiste em dissociar completamente o “eu” enunciador do objeto enunciado, nesse caso, a personagem identificada como “ela”, que, no desenrolar da história, também passará por processos de diferenciação, como veremos a seguir. “Eu” e “ela” em *Mémoire* continuam referindo-se a um mesmo sujeito histórico: a autora do livro. Por um processo de figuração, entretanto, esses dois entes podem operar de forma distinta no interior da narrativa, oferecendo-nos uma abertura para a complexificação da teoria do pacto autobiográfico.

Mas até aqui, nenhuma novidade: algo similar já se operara em *Les années/Os anos*, ao se conferir uma forma à escrita impessoal ernausiana, decompondo o “eu”/“je” autobiográfico em três referencialidades distintas e, ao mesmo tempo, imbricadas: (i) o “nous” coletivo, que compreende mas oculta o “je”; (ii) o “on” que exerce duas funções simultâneas, uma similar à do “nous”, e outra capaz de incorporar todas as pessoas, singular e plural, numa só forma, a fim de produzir um movimento duplo de pessoalização e impessoalização, subjetivação e objetivação da escrita; e (iii) o “elle” usado predominantemente como denominação da mulher Annie Ernaux, tal qual vista em fotografias e vídeos constituintes de um acervo pessoal que, além de ponto de partida, ou base para a escrita, é reproduzido, representado nela. Ora, em *Mémoire*, o “je” aparece explicitamente, e não apenas oculto ou compreendido por outras formas. O que muda é seu jogo de referenciação com “elle”: um jogo que eleva e expande o tipo de construção visual ainda tímida, mas já decorrente do uso do feminino singular em *Les années*. Com efeito, em *Mémoire*, atua na elaboração do que acima chamei de esquema de visualidade uma série de procedimentos e recursos formais que produzem precisamente um efeito iconotextual, ao qual voltaremos no capítulo 4. Não nos interessa aqui, contudo, explorar essa característica do livro sob a mesma perspectiva daquele capítulo, mas sim mostrar

como a criação dessa visualidade – e os recursos que contribuem para constituí-la – é estruturante da obra e consiste num traço, até então, inédito na escrita de Ernaux.

Em quase todos os escritos da autora, há um distanciamento entre a voz narradora e os acontecimentos narrados que não é exatamente estranho ao gênero autobiográfico, já que reflete um recuo entre o tempo presente da escrita e o tempo passado da experiência vivida. Parte do fazer (auto)biográfico consiste precisamente em conferir forma a esse recuo, algo a que poderíamos chamar de uma forma da vida: se o vivido é fragmentado, desordenado, multifacetado, como afirma Bourdieu em “A ilusão biográfica” (2006 [1986]), cabe à literatura, por processos de seleção, hierarquização, ordenação – em suma, de formalização –, tornar coeso e unido o que é, na realidade, disperso. No conjunto da obra ernausiana, em particular, há alguns procedimentos que, a um só tempo, dão conta do recuo temporal e encenam-no literariamente, de modo a que as vozes narrativas, mesmo se posicionando à distância, como observadoras, sejam capazes de estabelecer nexos entre o vivido e o narrado. Dentre os principais procedimentos, destacam-se: a “*écriture plate*”, como nomeada e elaborada pela autora (cap. 5); o uso de imagens fotográficas e a transformação de cenas da memória (imagens mentais, portanto) em imagens escritas; a forma visualmente fragmentada, mas globalmente unificada pela montagem; a adesão a um tipo de escrita crítica, autorreflexiva, que constantemente põe em questão (às vezes, até em causa) seu modo de exposição (cap. 4).

Em *Mémoire*, tudo isso continua presente, embora de modo explicitamente intencional: por se tratar de um livro sobre a origem do desejo e da prática da escrita na vida da autora, que se transforma então em escritora, ele se apresenta como uma reflexão consciente de todos aqueles procedimentos enumerados acima. Nesse livro, a dimensão crítica da escrita não se restringe a comentários esparsos entremeando a narrativa. Ela é antes a moldura que delimita e encerra os acontecimentos, intervindo neles. Se quisermos entender isso melhor, tomando como escala o conjunto da obra ernausiana, é como se, em *Mémoire*, se sobrepusesse ao ato de “escrever a vida” (para tomar emprestado o título da coletânea *Quarto*), preponderante de *La place* a *Les années*, o ato de escrever *sobre* a escrita da vida. Isso significa mostrar-se consciente das diferenças entre o vivido e a forma literária que narra o vivido.

Em *Mémoire*, por exemplo, destaca-se um par de frases que, lidas em sequência, ilustram bem esse processo de diferenciação:

“*Il n’y a de bonheur réel que celui dont on se rend compte quand on en jouit*
(Alexandre Dumas, *filis*)” (p. 35, 63).

“[...] *C'est bête de ne pas savoir à quel moment on serait le plus heureux*”
(p. 125).

A primeira, como se vê acima, de autoria atribuída a Dumas, filho, foi escrita pela protagonista numa agenda em 1958; a segunda, retirada de uma carta escrita por Ernaux em 1959 a uma amiga. Ambas compartilham, no contexto de sua produção, seja como recorte citacional, seja como escrita epistolar, uma imediatez ligada ao presente de seu registro: a carta à amiga, por exemplo, como forma de comunicação à distância, expressa o que a enunciadora sente no momento em que escreve/diz; já a citação, como é típico da ex-citação (COMPAGNON, 1996) desencadeadora do interesse por determinado excerto, é resultado instantâneo da leitura. Trata-se, portanto, de produções espontâneas, com maior caráter de imediatismo, na medida em que são elas, tanto as citações quanto as cartas, produtos da vida em seu estar-sendo vivida e que, por isso mesmo, ainda não se configuraram inteiramente como literatura. Ao serem, contudo, reapropriados pela e na narrativa, com a função de pintar um retrato da protagonista, indicando seus gostos, crenças e sentimentos, convertem-se em traços de uma vida já passada, não obstante guardem, em certa medida, a presença do que não é mais – uma presença engendrada pela forma literária do texto que os incorpora.

Da mesma maneira, no plano do conteúdo, as duas frases também se aproximam, ambas como constatações do que significa “viver bem” a vida: a primeira, na medida em que define a “felicidade real”, apresenta-se também como aspiração à consciência necessária para obtê-la, consciência cuja impossibilidade é percebida, em tom de frustração, pela segunda frase. O que fica, portanto, das duas é a insuficiência do tempo presente: vivê-lo resulta numa sensação de incompletude, devida justamente ao caos da multiplicidade de experiências – uma sensação a que só o recuo resultante da passagem do tempo poderá conferir sentido e forma. Resumindo-se tudo isso em outra frase, esta retirada do livro mais recente da autora, ao qual ela serve de epígrafe: a escrita é, no fim das contas, o estágio final do processo de realização (no duplo sentido de tornar real e dar forma) das experiências vividas: “*Si je ne les écris pas, les choses ne sont pas allées jusqu'à leur terme, elles ont été seulement vécues*”¹³² (2022, não paginado).

Chegamos assim à dimensão crítica da escrita. Uma vez que, como dissemos acima, as intervenções diretas da autora na narrativa, suas reflexões sobre o processo de composição da história, são mais do que pontuais – são, na verdade, a moldura que

¹³² “Se eu não as escrevo, as coisas não chegaram a seu término, foram apenas vividas” (tradução nossa).

delimita a história –, o encerramento de *Mémoire* se dá precisamente a partir do que, à primeira vista, soa como uma *mise en cause* do trabalho literário empreendido até ali:

Déjà le souvenir de ce que j'ai écrit s'efface. Je ne sais pas ce qu'est ce texte. Même ce que je poursuivais en écrivant le livre s'est dissous. J'ai retrouvé dans mes papiers une sorte de note d'intention : Explorer le gouffre entre l'effarante réalité de ce qui arrive, au moment où ça arrive et l'étrange réalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé" (2020 [2016], p. 165).

Como se vê pelo trecho acima, uma das principais questões suscitadas em *Mémoire* é a tensão que diferencia e distancia o passado em que ocorrem os acontecimentos do olhar futuro – no momento da escrita, presente – que os converte em literatura. E, de fato, no livro, o tempo da escrita, isto é, o tempo em que a autora se volta para o próprio trabalho, comentando-o, se apresenta tanto como acúmulo de presentes quanto como tempo transcorrido, de modo a seguir o tempo da narrativa. Isso faz que a história e o ato autorreflexivo de contá-la nunca se separem completamente, mesmo quando a narração é interrompida para que se intervenha nela.

Por outro lado, ao funcionarem simultaneamente como introdução e conclusão da obra e evocarem, portanto, um tempo cíclico, que remete de volta ao início, os dois parágrafos finais parecem negar tudo que veio antes, não apenas porque dão ao esquecimento, à dissolução, a última palavra num livro sobre a memória, mas porque, não sem ironia, tiram da escrita a própria capacidade de fixar o vivido. Essa ironia final acabaria minando a própria possibilidade de uma configuração literária – como se entre os elementos que constituem a matéria do passado (lembranças, documentos, objetos etc.) e que, portanto, atestam-na, não se pudessem estabelecer relações capazes de engendrar a totalidade da obra –, não fosse o fato de a autora poetizar a memória, organizando-a. Parte dessa organização exige precisamente aquilo que já mencionáramos acima: um colocar-se à distância da experiência vivida; não apenas ter consciência do abismo, *le gouffre*, da frase final, mas figurá-lo no texto. Colocar-se à distância implica tornar-se observadora. Mas não, como veremos, uma observadora que observa apenas por observar.

*

É curioso pensar, por exemplo, que, de *La place* até aqui, o único livro a explicitar, desde o título, a dimensão autobiográfica do texto é *Mémoire de fille*. Até então, a maioria dos títulos, de estrutura muito similar, quase sempre formados por um artigo, em geral, definido, e um substantivo concreto, trazia um nome que encapsulasse o tema principal da obra em questão, além da forma e do objeto da história narrada: é assim, por exemplo,

com *Une femme* [Uma mulher], cuja protagonista é a mãe de Ernaux, e com *Les années*, cuja estrutura, por uma série de recursos e procedimentos formais e linguageiros, reflete a passagem do tempo sugerida no título. E, no entanto, mesmo o título que, *a priori*, soa como exceção faz eco aos demais, na medida em que só se anuncia como narrativa autobiográfica porque é esta a forma que o livro assume: a forma da memória. Uma memória que tanto pode ser compreendida como a memória da menina protagonista da história – ou melhor, como a memória que a narradora tem da protagonista, a qual viveu os fatos antes que eles pudessem ser rememorados – quanto a memória de uma menina, indefinida pela ausência de qualquer pronome que a defina e, por isso mesmo, generalizada quase a ponto de se elevar a categoria sociológica.

É justamente para dar forma literária à memória que o elemento da visualidade se torna tão importante. Repitamos: não se trata de observar apenas por observar: trata-se de observar para formular e atribuir sentidos; para realizar o irrealizável da imagem mental, tal qual ela se apresenta quando apenas evocada pela lembrança, ou para realizar na literatura, por meio das palavras, o real que, tão somente vivido, não tem significação: “*Ni soumission ni consentement, seulement l’effarement du réel qui fait tout juste se dire « qu’est-ce qui m’arrive » ou « c’est à moi que ça arrive »*” (p. 11). Neste trecho, a perplexidade expressa por quem vive o chamado “espanto do real” é justamente resultado da observação passiva do momento. Note-se que, no preâmbulo do livro, do qual retiramos a citação anterior, a cena descrita é marcada por uma vagueza e generalidade; a narradora parece falar direto com o público leitor, interpelando-o por meio da segunda pessoa “*vous*” (aspecto a que voltaremos nesta análise), sem nunca explicitar do que se trata exatamente esse domínio de um “Mestre” sobre um “Outro”. A única informação mais específica e, mesmo assim, descontextualizada, como que suspensa de forma confusa e misteriosa em meio à descrição, é esta: “*Il vous abandonne avec le réel, par exemple une culotte souillée*” (p. 12). A “calcinha suja” aparece precisamente como resultado da ação indeterminada sofrida. Como expressão de uma realidade, se ela funciona como índice de alguma presença, é apenas como índice de abjeção. Sua existência, no momento em que se vive a ação, reduz-se apenas à materialidade que, no entanto, enquanto não for pensada, refletida e, posteriormente, escrita – convertida, pois, em outra forma de materialidade – não pode ser apreendida. Assim, mais adiante: “*Elle n’est pas sortie de la stupeur, en proie aussi à l’ébriété de l’événement qui a besoin d’être énoncé, formulé pour devenir réel*” (p. 49). Trata-se aí de uma recriação do real justamente para que se o complete, para que seja vivido plenamente.

Essa recriação passa, mais aqui do que em qualquer outro livro, por um processo de narração das/por imagens. Narração que, pontualmente, pode tomar a forma de écfrases (seis ao longo de todo o livro – ver cap. 4), mas que, no mais das vezes, consiste em tornar imagem escrita o que era imagem apenas na memória¹³³. O desenrolar desse processo de conversão de imagens mentais, com o fim de concebê-las como narrativas, pode ser compreendido por esta citação:

La suite chronologique, je ne peux l'écrire qu'en sautant d'une image à l'autre, d'une scène à l'autre, des scènes dont la durée réelle n'a pas dû souvent excéder quelques minutes, voire secondes, mais qui a été démesurément distendue dans la mémoire, comme si celle-ci en rajoutait un peu plus à chaque passage. Et, comme dans le jeu Un deux trois soleil, où celui qui est collé au mur ne saisit, quand il se retourne, que des joueurs arrêtés dans leur progression, l'avancée de la vie entre deux images m'est depuis longtemps invisible (p. 51).

Aqui vemos que a rematerialização do real, na qual vimos insistindo desde o início desta análise, não produz, por razões óbvias, uma coincidência inevitável de duração entre o vivido e o rememorado. O afastamento entre um e outro se dá, no exemplo acima, sobretudo, pelas diferenças dos tempos (o dos acontecimentos e o da escrita, ou do texto), que, ao longo de todo o livro, assumem movimentos distintos: ou o tempo da vida engole o da escrita – leia-se: o tempo de produção da escrita –, ou ambos se correspondem, na medida em que a duração de um determinado evento pode ser a mesma exigida para transpô-lo textualmente; ou, por fim, o tempo do texto – não mais o tempo de sua produção, mas o tempo do texto em si, ou seja, o tempo estruturado narrativa e literariamente – tenta refletir, por procedimentos formais, o tempo da vida. Mas além dos tempos da escrita e dos acontecimentos, entra em jogo um terceiro: o da memória, bem como o fato de ele modificar o tempo vivido a partir das impressões deixadas pela passagem deste. Quanto mais intensas as impressões e sensações, mais longo parece o acontecimento na lembrança. Nesse sentido, cabe à literatura representá-lo, evocá-lo formalmente. O tempo da escrita se coloca assim como rememoração do tempo da memória.

¹³³ Essa narração por imagens já ocorrera pontualmente em outros livros. No capítulo 4, veremos um exemplo de como ela se dá em *L'événement*, no trecho em que o apartamento da “fazedora de anjos” que realiza o aborto na autora/narradora/personagem é descrito como uma pintura. A questão é que em *Mémoire* é assim, *grosso modo*, que o livro é construído; não se trata de uma ocorrência eventual. E tampouco é fortuita essa ligação entre *Mémoire* e *L'événement*: o primeiro, em mais de um momento, faz alusão direta ou indireta ao segundo, colocando-se, cronologicamente, como seu predecessor e, sob o ponto de vista da forma, como seu sucessor. Há, em suma, uma relação de continuidade entre os dois a que pretendo retornar em breve.

É também no trecho acima (e em outras passagens do livro) que Ernaux confirma que o procedimento escolhido para realizar a organização dos fragmentos textuais, sobretudo, das imagens escritas, é a montagem literária (um dos temas do capítulo 4). O que a citação contém de novidade, contudo, é o fato de a autora/narradora atribuir à própria memória um funcionamento por montagem. Funcionamento que justificaria, portanto, o próprio uso da montagem no texto, já que este deve assumir não apenas a “forma da vida”, aludida no início desta análise, mas a forma da memória. Tal como o livro, a memória é composta por uma multiplicidade de fragmentos, aos quais (e entre os quais) é preciso conferir coesão. A montagem, de um lado, como procedimento estético e narrativo e, de outro, como procedimento mental, permite juntar esses fragmentos, sem, contudo, eliminar o vazio (“*l’avancée de la vie*”, tornado, segundo citação acima, *invisible*) que se coloca entre eles. Ao contrário: ela lança sobre o espaço em branco uma luz que nos possibilita pensá-lo de formas distintas, mas complementares: como a passagem de um tempo já esquecido e como parte do movimento de estruturação da narrativa, que não apenas reflete visualmente esse esquecimento, mas assinala as costuras do texto.

Como parte do processo de distensão da imagem mental, aludido na citação, vai-se construindo a narrativa de um jeito que retoma uma tendência iniciada em *L'événement*, não obstante, complexificada e estendida aqui. No livro de 2000, a autora se limitava a converter algumas cenas estáticas da memória, sobretudo, cenários, em imagens escritas. O principal exemplo disso é o que veremos no capítulo 4, uma *écfrase*, presente no livro *L'événement*, que recria ou revisualiza, à moda do gênero pictórico do “ateliê de artista”, a lembrança que a narradora carrega do apartamento da “fazedora de anjos”. Em *Mémoire*, a autora vai além não apenas porque constrói a maior parte do livro emoldurando imagens da memória, mas porque o faz imprimindo-lhes movimento. Com efeito, a voz narradora se posiciona como observadora e produtora da imagem de si, fazendo que, além das *écfrases* que figuram na obra, toda a narrativa seja formulada no interior da moldura aludida no início desta análise – fato este que, por si só, permite-nos pensar as relações descrição/narração de modo ligeiramente distinto daquele predominante em livros anteriores. Assim, a pintura ou a fotografia já não são mais os (únicos) meios de visualização possíveis: recorre-se também ao cinema, cuja dimensão visual-auditiva (mas, sobretudo, visual), não pode ser, de modo geral, divorciada de seu potencial narrativo.

Vejamos abaixo um exemplo de como a hibridização dos meios fotográfico e cinematográfico se dá no texto escrito:

Même sans photo, je la vois, Annie Duchesne, quand elle débarque à S du train de Rouen en début d'après-midi, le 14 août. Ses cheveux sont tirés en un chignon vertical à l'arrière de la tête. Elle porte ses lunettes de myope qui lui rapetissent les yeux mais sans lesquelles elle se meut dans le brouillard. Elle est vêtue d'un trois-quarts marine – son manteau en loden beige d'il y a deux ans coupé et teint – d'une jupe droite en tweed épais – retailée aussi dans une autre – d'un pull marin à rayures. À la main une valise grise – neuve il y a six ans pour un voyage à Lourdes avec son père et qui n'a jamais resservi depuis – et un sac en plastique bleu et blanc en forme de seau, acheté la semaine précédente sur le marché d'Yvetot.

La pluie qui a battu les vitres du compartiment durant tout le trajet s'est arrêtée. Il y a du soleil. Elle a trop chaud dans son trois-quarts en loden, son épaisse jupe d'hiver. Je vois une provinciale de classe moyenne, grande et robuste, d'apparence studieuse, habillée en « fait main » dans des tissus solides et cossus.

À côté je vois la silhouette plus petite, carrée, d'une femme dans la cinquantaine, qui « présente bien », tailleur, cheveux permanentés roux, un port de tête autoritaire. Je vois ma mère, son air, mélange d'anxiété, de soupçon et de mécontentement, son air habituel de mère qui « veille au grain ».
[...].

Je la vois, je ne l'entends pas. Il n'existe aucun enregistrement de ma voix de 1958 et la mémoire retranscrit sous une forme muette les paroles qu'on a prononcées soi-même. Impossible de dire si j'avais encore les intonations traînantes des Normands, cet accent dont je devais pourtant me croire débarrassée par comparaison avec tous mes ascendants.

Qu'est-ce que je peux dire de cette fille, juste avant que le chauffeur de la colonie n'arrête sa voiture devant la gare, qu'elle s'y précipite après avoir embrassé rapidement sa mère pour prévenir sa volonté manifeste de monter aussi, laissant celle-ci décontenancée sur le trottoir, le navrement répandu sur sa figure dépoudrée par le voyage ? (p. 24-26).

É muito evidente, pela leitura do longo trecho acima, a distância e separação entre o sujeito enunciadador e o objeto (sujeito) enunciado, a começar pela diferença nominal que indica registro civil: Annie Duchesne não é Annie Ernaux, embora aquela esteja contida nesta e seja, ao mesmo tempo, sua origem. A separação entre as duas figuras (pois a narradora também constitui uma imagem de si e, desse modo, acaba *figurando* no texto) se dá, em parte, pelas posições e ações assumidas por cada uma: Ernaux é a observadora cujo olhar está sempre voltado para Duchesne, a qual, por sua vez, constitui objeto da observação, não de todo desprovido, ao menos em certos momentos, da capacidade de olhar – num determinado trecho, por exemplo, ao nos informar que “*La fille sur le lit assiste à ce qui lui arrive*” (p. 47), a narradora forma um encadeamento de sujeitos espectadores que, no entanto, quase nunca se observam mutuamente, uma vez que são

raras as relações especulares no livro¹³⁴. Da mesma forma: não é só porque Ernaux, ao narrar, se limita a observar as ações da protagonista que sua observação é gesto totalmente passivo: ela é, ao contrário, observadora participante e participativa, cujo gesto de olhar resulta na composição literária.

Não exatamente como num filme mudo, já que a menção à estação de trem e ao desembarque, à chuva batendo nos vidros etc., tem o poder de evocar os sons ambientes, os parágrafos formam um plano sequência de uma cena sem diálogos (“*Je la vois, je ne l’entends pas*”), com a câmera, contígua ao olhar, ora se aproximando de certos detalhes – e, nesses momentos, congelando a imagem –, ora se afastando para focalizar o todo e, assim, capturar o movimento, a sequência de ações que vai do desembarque à entrada no carro que leva à colônia. Em suma, produz-se ali o retrato da protagonista no momento que antecede a ação principal da narrativa. E, obviamente, em se tratando de um retrato, não se pode eliminar-lhe a descrição, modo predominante em quase todos os parágrafos. É importante, contudo, examinar em que medida a descrição funciona a serviço da narrativa. Concentremo-nos, para começar, no primeiro parágrafo. A concessão feita pela narradora, “*Même sans photo*”, alude ao comentário anterior sobre a ausência de fotografias da protagonista no verão de 1958 (“*Il n’y a aucune photo d’elle l’été 1958*” – p. 15). Uma ausência que, no entanto, não interdita a história, mas, ao contrário, possibilita sua narração. Com efeito, se compararmos *Mémoire* com os demais livros de Annie Ernaux, ele talvez seja o que apresenta maior predomínio do estilo narrativo em comparação com o relato, dominante nos outros textos. Assim, se em livros como *La place/O lugar* ou *Les années/Os anos*, por exemplo, as fotografias servem para evocar quer cenas mais amplas e coletivas de uma realidade de classe, quer hábitos e traços mais genéricos da vida e personalidade do sujeito retratado fotograficamente, em *Mémoire*, a fotografia inexistente precisa ser substituída por imagens a serem criadas a partir da memória – imagens a serem narradas, que dão forma, portanto, à própria história. Não por coincidência, sempre que uma fotografia pré-existente é descrita em *Mémoire* (por exemplo, algumas páginas antes do trecho acima transcrito), a narradora recorre ao estilo tradicional, evocativo de *Les années*, com a imagem sendo transposta sob uma lente quase

¹³⁴ Uma das poucas vezes em que a menina de 1958 olha de volta para o “eu” enunciatador é no início do livro (“Quanto mais eu encaro a menina da foto, mais parece que é ela que me olha” – ERNAUX, 2020 [2016], p. 20). Esse olhar retribuído, no entanto, é um olhar morto, um olhar de alguém que não está mais ali e que, portanto, não pode indagar de volta.

sociológica, construindo o texto, inclusive, por meio de listas e outras construções enumerativas.

O sintagma “*je vois*”, imediatamente posterior à concessão, não apenas sinaliza o ponto de vista e enquadra a cena, mas consiste no elemento desencadeador da narrativa: é a memória que a narradora tem da menina que lhe permite vê-la e assim recriar a cena, de modo a que, ao menos, naquele primeiro parágrafo, cada elemento descritivo remeta a algo que ou será importante para a ação principal, ou servirá de contraste para as futuras imagens da menina na colônia. Assim, a menção aos “*cheveux tirés en un chignon vertical à l’arrière de la tête*”, aos óculos de míope e à roupa reaproveitada a partir de peças mais antigas é importante para demarcar a relação entre a protagonista e os acontecimentos e coisas a seu redor. Não se trata assim de inventariar¹³⁵ apenas para compor um quadro completo e objetivo, esgotando, em todos os seus elementos mais acidentais e casuais, a cena descrita: trata-se antes de mostrar em que medida os elementos listados/descritos são também parte do conflito da história, pois é com eles que a protagonista convive, é no interior deles e das instituições ou convenções a que estão associados que a protagonista se move.

Apesar do predomínio do modo narrativo em *Mémoire*, é preciso levar em conta a dupla distância temporal da narração: distância em relação à memória e em relação ao vivido. Se, de acordo com Benjamin (1993 [1936]), no romance moderno, prevalece o domínio da rememoração, em contraste com as grandes narrativas do passado, anteriores à tradição burguesa, nas quais prevalecia a atuação da memória, perpetuadora e transmissora de muitas histórias difusas de uma só vez, o processo de rememoração que tem lugar no livro ernausiano vai recolhendo vestígios de um passado, tornado presente na narrativa. Com efeito, para Ernaux, lembrar algo significa necessariamente escrever sobre algo: “*J’ai voulu l’oublier aussi cette fille. L’oublier vraiment, c’est-à-dire ne plus avoir envie d’écrire sur elle*” (p. 17). Ainda assim, o imperativo da lembrança oscila com o risco do seu apagamento, e, nesse trecho, não à toa, o “eu” autobiográfico aparece, pela primeira vez em todo o livro, como sujeito de um esquecimento voluntário. Esquecimento esse que, uma vez escrita a história, contudo, se tornará efetivo: “*Déjà le souvenir de ce*

¹³⁵ Mesmo nos casos das listas que se espalham pela narrativa (“*Plus je fixe la fille de la photo, plus il me semble que c’est elle qui me regarde. Est-ce qu’elle est moi, cette fille ? Suis-je elle ? Pour que je sois elle, il faudrait que [...] je lise le roman complet inséré dans les pages des Bonnes soirées toutes les semaines // je rêve d’aller enfin en « sur-pat » [...] // je sente les yeux gris de ma mère me suivre partout*” – p. 20).

que j'ai écrit s'efface. Je ne sais pas ce qu'est ce texte. Même ce que je poursuivais en écrivant le livre s'est dissous" (p. 165).

A constatação final do esquecimento dialoga diretamente com outra frase da narradora, pronunciada ao final da empreitada literária: "*J'ai avancé dans l'écriture de ce texte sans me retourner*"¹³⁶ (p. 165). A alusão a Orfeu, seja ela intencional ou não, é clara não só pela menção ao retorno, mas por sua localização estratégica, faltando apenas uma página para o fim da história. Virar-se, como reza o mito, poderia significar a perda de tudo o que foi feito, da forma como foi feito. Poderia, mas não acontece: virar-se significa constatar o convívio de diversas possibilidades de representação, que, conforme fossem usadas, confeririam novos sentidos ao vivido: "*Il me vient l'impression que tout cela aurait pu être écrit autrement*" (p. 165). E aí, precisamente, nessa diferenciação do mito, consiste também uma primeira semelhança: Orfeu, personagem mítico que desce aos infernos para resgatar a amada, sugere a estratificação em que consiste tanto a construção formal da narrativa de *Mémoire* quanto a rememoração que a engendra. Assim como é necessário passar por diferentes níveis e atravessar os diversos caminhos para se chegar ao reino dos mortos, a narradora vai cruzando limiares ("*Je n'ai pas encore franchi le porche de la colonie*", "*Cette fois, elle est entrée [à la colonie]*", "*Cette fois [...], je quitte la colonie pour de bon. Tant que je n'y étais pas entrée de nouveau par l'écriture*"¹³⁷ – p. 32, 41 e 85, respectivamente) e compondo um texto em camadas, que, uma encaixada na outra, vão formando uma projeção em abismo complexificadora da dimensão autorreflexiva do texto.

Projeção e estratificação essas, aliás, que também se observam na memória, indo nesse sentido, ao encontro da imagem órfica. Se, como afirma Benjamin (2013), "[q]uem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava" (não paginado), podemos pensar que a descida às profundezas realizada por Orfeu exige trabalho similar de retirada de sedimentos e de busca (no sentido arqueológico) pelos vestígios de um caminho que leve ao destino final. Pensar, portanto, sobre esse caminho enquanto se o percorre, como faz Ernaux, refletindo e escrevendo sobre a escrita à medida que escreve, é parte dessa investigação arqueológica que envolve a memória – matéria e meio de produção do seu trabalho literário.

¹³⁶ "Eu avancei na escrita deste texto sem me virar para trás" (tradução nossa).

¹³⁷ E muitas outras passagens mais. De fato, o uso dos verbos "*entrer*" e "*franchir*" são muito significativos em *Mémoire*. A imagem da menina entrando num cômodo, em geral, num quarto, é retomada ao longo de todo o texto, uma vez tratar-se de momento decisivo na história. Também o ato de "*franchir*" um limite, em sentido literal ou figurado, é recorrente na obra, como já o fora em outros livros (ver caps. 4 e 5).

E, de fato, não é estranho à escrita autobiográfica, de modo geral, esse debruçar-se sobre si mesma, esse olhar voltado para o próprio processo. Em *Mémoire*, em particular, são recorrentes, para além da passagem “*J’ai avancé dans l’écriture de ce texte sans me retourner*”, destacada acima, trechos em que a narradora alude ao ato de voltar-se para trás. Referindo-se a uma primeira tentativa (fracassada) de escrever sobre os acontecimentos de 1958, por exemplo, Ernaux a identifica como “*écriture anniversaire*” (p. 18), já que o ano em que ela tentou empreendê-la, 2003, tinha o mesmo calendário, dia por dia, do de 1958. Intencionalmente, contudo, e de forma muito sintomática, essa “escrita aniversário”, remetendo ao próprio quadro de Dorothea Tanning (ver Introdução), compreende o aspecto do re-torno, daquilo que volta. E, assim como Orfeu se volta não para Eurídice, mas para o que ele acreditava ser o vazio que tinha às costas, duvidando da presença da noiva, escrever sobre o passado – e fazê-lo ao modo autobiográfico – requer tornar-se em direção ao ausente, em direção aos vestígios e traços, quando não ruínas, do que não é mais. Da mesma forma, em outros momentos de *Mémoire*, trata-se de “*revenir en arrière*” (p. 47), voltar aos lugares do passado ou aos diferentes arquivos por meio dos quais se buscam as pessoas com que se conviveu. No fim das contas, a maior diferença entre esses dois diferentes tipos de retorno, aquele a que nos obriga a escrita e o retorno órfico, é que, se este ocorre apenas ao final, resultando em perda irreversível, aquele se produz reiteradamente, do início ao fim do processo, sob o risco da constatação da perda, mas com a obtenção, elaboração do novo a partir do passado: a realização por imagens, por exemplo, do que já não existe como realidade material no presente.

E ainda pensando em Orfeu como mito originário e como figura símbolo da composição poética, podemos considerar *Mémoire* como uma história de origem: a história de como a menina Duchesne se torna a escritora Ernaux. Nesse sentido, cabe deter-nos brevemente na rede referencial, formada por pronomes pessoais e nomes próprios, que ajuda a construir a imagem da protagonista em relação à narradora e à autora. Vejamos: *Mémoire* é o primeiro livro ernausiano a fazer uso da segunda pessoa:

Puis l’Autre s’en va, vous avez cessé de lui plaire, il ne vous trouve plus d’intérêt. Il vous abandonne avec le réel, par exemple une culotte souillée. Il ne s’occupe plus que de son temps à lui. Vous êtes seul avec votre habitude, déjà, d’obéir. Seul dans un temps sans maître

D’autres ont beau jeu alors de vous circonvenir, de se précipiter dans votre vide, vous ne leur refusez rien, vous les sentez à peine. Vous attendez le Maître, qu’il vous fasse la grâce de vous toucher au moins une fois. Il le fait, une nuit, avec les pleins pouvoirs sur vous que tout votre être a suppliés. Le lendemain

il n'est plus là. Peu importe, l'espérance de le retrouver est devenue votre raison de vivre, de vous habiller, de vous cultiver, de réussir vos examens. Il reviendra et vous serez digne de lui, plus même, vous l'éblouirez de votre différence en beauté, savoir, assurance, avec l'être indistinct que vous étiez auparavant.

Tout ce que vous faites est pour le Maître que vous vous êtes donné en secret. Mais, sans vous en rendre compte, en travaillant à votre propre valeur vous vous éloignez inexorablement de lui. Vous mesurez votre folie, vous ne voulez plus le revoir jamais. Vous vous jurez d'oublier tout et de ne jamais en parler à personne (p. 12).

A interpelação do que, à primeira vista, parece ser a/o leitor/a se dá logo após as epígrafes, numa espécie de preâmbulo ou prefácio da obra. Ela descreve, em termos vagos e gerais, o principal objeto da narração. A reformulação, em apenas alguns parágrafos, do acontecimento marcante, que tem impacto na vida da menina que o sofre e na vida da mulher que o conta, está longe, no entanto, de abarcar todas as principais questões abordadas no livro. Ela apenas reforça a centralidade daquele que é o ponto de referência temporal e estruturante de tudo que vem antes e depois. Em seu uso da segunda pessoa do plural, contudo, o preâmbulo oferece uma interessante reflexão sobre a construção do sujeito enunciador e do objeto enunciado em *Mémoire*. Em ordem de aparição no texto, temos: a segunda pessoa “vous”, em aparente referência ao público leitor; a terceira pessoa “elle” como primeira evocação da protagonista, não identificada imediatamente como a “menina de 58”; a primeira pessoa “je”, pela qual enuncia a narradora. De modo geral, como parte do fenômeno de nominalização, tal qual compreendido por Wilhelm von Humboldt (1991 [1827]), parte da dualidade da língua consiste na divisão entre “eu” e “tu” que marca a interlocução e sem a qual não há expressão do pensamento; uma divisão que só pode se concretizar no convívio social e a partir das relações mesmo/outro. Apesar das diferenças entre “eu” e “tu” – marcado como “não eu” –, nenhum dos dois está tão distante um do outro quanto ambos estão de “ele”, mais genérico e externo, porque, além de não (se) enunciar, só pode *ser* enunciado, tornando-se conseqüentemente, e a um só tempo, um “não eu” e um “não tu” (p. 159). Como um terceiro elemento externo, ele nunca faz parte exatamente da interação, mas tampouco está completamente fora dela.

Não seria mais ou menos assim que *Mémoire* nos leva a (literalmente) ver a “menina de 58”? O “vous”, tal como enunciado no longo trecho anterior, é ao mesmo tempo objeto e sujeito: na voz de um “je” implícito, que só se revelará algumas páginas depois, justamente na condição de ser de memória e esquecimento simultaneamente, a segunda pessoa continua sendo objeto, sem, contudo, deixar de ser dotada de agência, já que participante da interação. Nesse sentido, acaba funcionando mais como um

prolongamento do “eu”: como se ao sujeito enunciador fosse possível maior identificação com o público leitor do que com a protagonista. Esta, por outro lado, cuja visibilidade, inclusive, é *a priori* interdita (“*aucune photo d’elle l’été 1958*” – p. 15), mesmo sendo parte do “eu” – visto tratar-se de um mesmo e único sujeito histórico, não obstante, em épocas diferentes de sua existência e com registros civis distintos –, encontra-se separada deste porque só pode ser acessada na e pela memória. Assim, embora autora, narradora e protagonista sejam uma só pessoa e se constituam, portanto, como um mesmo e uno objeto (quando vista exteriormente) e sujeito (quando falando por si própria), é a literatura, por meio da memória e, acima de tudo, por tentar reproduzir a forma da memória, que permite dialeticamente à totalidade ser cisão, e à cisão ser totalidade. Tudo mostra que a coincidência lejeuniana necessária ao pacto autobiográfico deve ser encarada de maneira mais complexa, admitindo que todos os elementos que a compõem representam totalidades em si mesmos, ainda que também se constituam como partes.

O objeto (e não exatamente sujeito, porque visto externamente) para o qual apontam os muitos referentes que o nomeiam no texto (“menina de 58”, “menina de S”, “menina de Londres”, “Annie Duchesne” etc.), evidentemente não pode ser transformado meramente pela linguagem. É ela, ao contrário, que representa e indica as mudanças sofridas pelo objeto em movimento na realidade (vivendo no tempo e no espaço). É ela que vai revelando, aos poucos no decorrer da narrativa, as diversas características que ele (objeto), sob determinadas condições reais de existência, vai adquirindo com o passar dos anos. É a linguagem, em suma, que evidencia sua formação compósita, cujas partes podem ser linguisticamente isoladas umas das outras, contribuindo para os simultâneos efeitos de distinguir e equalizar: Annie Duchesne = e ≠ Annie Ernaux. Esta, inclusive, só virá a se constituir – e, mesmo assim, não completamente – ao final da narrativa: “*L’été 1963, celui de mes vingt-trois ans, dans la chambre au plafond de bois d’un petit hôtel-restaurant [...], la preuve de ma virginité biologique a été indubitable. Je ne connaissais que son prénom, Philippe. Dans la première lettre qu’il m’a écrite, j’ai lu son nom, Ernaux*” (p. 164). Sem aparecer inteiramente como Annie Ernaux, a não ser, detalhe importante (!), na capa, e sintomaticamente por via do homem que lhe confere o nome, nasce então a autora.

*

Anteriores ou simultâneos à mudança de registro civil sob a qual se cria a figura da autora, três acontecimentos violentos marcam profundamente e, de maneira geral, a existência feminina numa sociedade burguesa e patriarcal: a violência sexual, o aborto

clandestino, a exploração do trabalho doméstico como reprodução das condições básicas de existência e sobrevivência no contexto da família. A cada um desses acontecimentos, um livro: *Mémoire de fille* (2016), *L'événement* (2000), *La Femme gelée* (1981). Entre eles, formam-se relações explícitas ou implícitas, espalhadas ao longo de todo o texto de *Mémoire*, seja pela menção ao nome do futuro marido, seja por trechos como estes: “*Leurs noms et prénoms [...] figurent l'un au-dessous de l'autre dans [...] un petit agenda, celui [...] que j'ai utilisé pour écrire L'événement*” (p. 66), “« *Entre la chambre de S et la chambre de l'avorteuse rue Cardinet il y a une absolue continuité. Je passe d'une chambre à l'autre et ce qu'il y a entre les deux est effacé* »” (p. 86). Esta última metáfora, sobretudo, escrita num diário em 2001 e autocitada no livro de 2016, inevitavelmente remete àquela transcrita aqui alguns parágrafos acima, em alusão ao intervalo entre as imagens fixadas na memória. Juntas, elas não só elucidam, mais uma vez, algumas das mais importantes características da escrita ernausiana vistas até aqui (da montagem à exploração do tema do cruzamento de limites e fronteiras), mas sinalizam para uma intratextualidade, que reproduz literária e textualmente, entre as diferentes obras, o próprio avançar da vida, conferindo-lhe sentido e forma. O quadro de Tanning, nesse caso, em vez de representar apenas o tempo vivido, nas palavras da própria Ernaux, pode ser interpretado como *ars poetica* de sua literatura.

Dentre os três livros há pouco citados, *Mémoire*, *L'événement* e *La Femme gelée*, o primeiro, de publicação, todavia, mais recente, narra acontecimentos que antecedem cronologicamente as histórias dos outros dois. Além disso, mesmo quando visto sob o prisma do conjunto total das obras, incluindo aquelas cujos eventos se passam antes de 1958, situa-se retrospectivamente na base do trabalho da escrita ernausiana, por narrar precisamente seu momento de origem. De maneiras similar e distinta das obras que a antecedem, ele se constrói, conforme vimos há pouco, como um texto sobre o despertar da escrita e as condições que o possibilitam. Despido de julgamentos morais sobre os acontecimentos vividos, estes nem por isso perdem o peso da violência com que acometem aqueles que os sofrem ou infligem. Relatos de vida ancorados em realidades históricas, sociais, políticas e econômicas, não é sob uma perspectiva individualista nem idealizada que eles nos são apresentados. Os livros de Ernaux, aliás, parecem estar conscientes disso ao se debruçarem sobre a questão do sentido e da forma da vida, e não sobre a exemplaridade ou ineditismo do relato que transmitem. Apesar disso, a tensão entre o coletivo e o individual permanece ali, explorando o sujeito como parte de um todo.

A respeito dessa perda de experiência, afirma a autora em outra ocasião: “*Je me demande si, comme je le fais, ne pas séparer sa vie de l’écriture ne consiste pas à transformer spontanément l’expérience en description*”¹³⁸ (2019 [2005], p. 112). Mas a descrição que ela produz não implica necessariamente uma postura passiva de contemplação: trata-se antes de viver os acontecimentos e, depois, com o fim de narrá-los, colocar-se como observadora participante. As imagens que resultam dessa postura, criadas textualmente, retratam, em suma, os personagens da história vivida como sujeitos históricos, em relação com os elementos e demais sujeitos que os acompanham e com que convivem. Nesse sentido, expor, em *Mémoire*, o método e os procedimentos estéticos de que resultam a imagem, com o fim de produzir um livro sobre a origem da escrita na vida da narradora/personagem, consiste num modo de temporizar as imagens narradas, elucidando o processo histórico a que estão sujeitas. No fim das contas, trata-se de, por meio da montagem, repensar a relação dialética entre parte e todo, operada tanto no livro quanto na memória, e possibilitar que o pensamento seja materializado como arte: um pensamento formado por imagens (“imagens do pensamento”, para tomar emprestada a expressão do livro homônimo de Walter Benjamin) em que se fazem recortes, posteriormente, reagrupados, por efeitos de contraste ou afinidade.

¹³⁸ “Pergunto-me se o fato de eu não separar a minha vida da escrita não consiste em transformar espontaneamente a experiência em descrição” (tradução nossa).

Capítulo 4:

A escritora em seu ateliê: uma análise em três movimentos

*Ce savoir [...] s'arrête à moi qui
n'en suis plus que l'archiviste
Annie Ernaux, Une femme*

4.1. Tendências gerais da escrita ernausiana

Antes de dar início àquele que se tornaria seu projeto de escrita autosociobiográfica, Ernaux lança, entre meados da década de 1970 e início da de 1980, os já mencionados romances autobiográficos *Les Armoires vides*, de 1974; *Ce qu'ils disent ou rien*, de 1977; e *La Femme gelée*, de 1981. Há quem argumente tratar-se de uma fase completamente apartada daquela inaugurada em 1983, com *La place*. Apesar das evidentes diferenças entre as duas fases, propomos abaixo um breve comentário sobre a primeira, com particular atenção para *La femme gelé*, romance de transição, a fim de mostrar que muito do que veio a caracterizar a escrita ernausiana já se fazia presente, *mutatis mutandis*, naqueles escritos inaugurais.

Os temas abordados em cada um dos três livros são, respectivamente, a experiência do aborto – ficcionalizada no livro inaugural e, mais tarde, em 2000, retomada autobiograficamente em *L'événement [O acontecimento]* –, a adolescência e a iniciação sexual – às quais Ernaux retorna em *Mémoire de fille* – e, finalmente, o início da vida adulta, com destaque para a mudança de classe social (da classe trabalhadora para a pequena-burguesia), proporcionada pelo casamento e pelo início da carreira profissional, após a aprovação na *agrégation*. Talvez de todos esses três livros, o único cuja história ainda não foi retomada ou recontada no modo autobiográfico seja precisamente o último, antecessor da inauguração, em 1983, do projeto literário ernausiano que persiste até hoje. Em todo caso, não deixa de ser curioso pensar que, se os três romances, juntos, constituem a história de formação de uma mulher numa sociedade burguesa do centro do capitalismo, é com a experiência do aborto, e não com a experiência da iniciação sexual, por exemplo, que Ernaux inaugura sua obra. É algo a se pensar – e, de fato, já pensado muitas vezes¹³⁹ – sobre a importância da experiência do aborto na obra da autora.

¹³⁹ Trata-se de uma problemática de análise frequentemente abordada em trabalhos acadêmicos no Brasil e no exterior. No rol das produções nacionais, por exemplo, destaca-se uma dissertação de mestrado sobre a experiência do aborto em *L'événement* (ver Pontes, 2017). No exterior, são muito mais numerosos os

Como padrão comparativo, para que entendamos em que medida a “trilogia” inicial se difere e, ao mesmo tempo, se aproxima do projeto iniciado por *La place*, destacamos um trecho de *La Femme gelée*, romance de transição, já que, embora ainda muito similar aos textos que o precedem – o estilo, por exemplo, é o mesmo nos três romances, com uma narrativa em primeira pessoa na qual predomina o discurso indireto livre, numa forma que, frequentemente, chega a se aproximar do monólogo interior e do fluxo de consciência (*stream of consciousness*) –, já começa a manifestar os modos autorreflexivo e metalinguístico que marcarão as obras ernausianas seguintes (e aos quais dedicamos uma seção neste capítulo).

Os trechos¹⁴⁰ transcritos abaixo foram retirados de diferentes partes do romance: os três primeiros, do início e do meio, retratam momentos da infância e da adolescência da narradora personagem, os dois últimos dizem respeito à sua vida adulta e, acima de tudo, à sua vida de “mulher casada”, cujos novos valores e costumes contrastam violentamente com os aprendizados da infância, vivida na classe trabalhadora, entre um meio camponês e um meio que começava a se urbanizar, convivendo com mulheres que sempre trabalharam, fosse no campo, fosse nas fábricas ou em pequenos comércios, e que dividiam com os homens as tarefas de reprodução social¹⁴¹:

La tante Caroline, celle des dimanches d'été, on se rend chez elle à vélo à travers des chemins cahoteux remplis de boue à la moindre averse, le bout du monde, deux ou trois fermes au ras des herbages dans une plaine. On clenche à la porte sans conviction, jamais chez elle Caroline, il faudra partir aux nouvelles dans les maisons à côté. On la trouvait en train de botteuler des oignons ou d'aider un vélage. Elle rentrait, fourgonnait sa cuisinière, cassait de la boiserie pour le feu, nous préparait la collation soupante, œufs mollets, pain et beurre, liqueur d'angélique. On la regardait avec admiration « tu pètes toujours par la sente, Caroline ! Tu t'ennuies pas ? »¹⁴² (2001 [1981], p. 10, tradução nossa).

trabalhos sobre esse tema. Citemos apenas um, em língua inglesa, que, embora não trate exclusivamente do aborto em Ernaux, faz uma análise completa da obra da autora, detendo-se no último livro até aquele momento publicado, *L'événement* (ver McIlvanney, 2001).

¹⁴⁰ Se lidos na totalidade do livro, o que fica claro entre os trechos é que indicam uma gradação em que a protagonista, presa à vida conjugal e à maternidade – como vividas por uma mulher de classe média numa sociedade patriarcal –, vai aos poucos se dissolvendo até não se reconhecer mais a si mesma, suprimindo-se completamente e transformando-se na “mulher gelada” do título.

¹⁴¹ A narradora personagem retrata o pai como o responsável pela maioria das tarefas domésticas e como um sujeito, sob vários aspectos, muito mais “maternal” – por falta de uma palavra melhor – do que a própria mãe, interessada, por sua vez, em estimular o desenvolvimento intelectual da filha e não em envolvê-la no trabalho de casa.

¹⁴² “A tia Caroline, a dos domingos de verão, a gente vai para casa dela de bicicleta, por uma estrada acidentada, qualquer enxurrada enche de lama, o fim do mundo, duas ou três fazendas no nível do pasto numa planície. A gente vira a maçaneta sem esperança, nunca tá em casa a Caroline, vai ser preciso ir perguntar por ela na casa dos vizinhos. A gente se deparava com ela amarrando cebola ou ajudando no parto de uma vaca. Ela chegava em casa, atiçava as brasas do fogão, partia lenha para o fogo, fazia para gente o lanche da tarde, ovo cozido com gema mole, pão e manteiga, licor de angélica. A gente olhava para ela com admiração ‘sempre ocupada, né, Caroline! Você não cansa?’” (tradução nossa).

*Maman fait le ménage soigneusement, elle époussette, deux t verbes en eter, avec un plumeau. Quel ménage, quel plumeau, chez moi le ménage c'est le cataclysme du samedi, l'odeur d'eau de Javel, les chaises du café perchées sur les tables*¹⁴³ (p. 21).

*Je ferais n'importe quoi, si tu me le demandais, Piaf a raison*¹⁴⁴ (p. 80).

*Sisyphé et son rocher qu'il remonte sans cesse, ça au moins quelle gueule, un homme sur une montagne qui se découpe dans le ciel, une femme dans sa cuisine jetant trois cent soixante-cinq fois par an du beurre dans la poêle, ni beau ni absurde, la vie Julie*¹⁴⁵ (p. 155)

« *papa, c'est le chef, le héros, c'est lui qui commande c'est normal, c'est le plus grand, c'est le plus fort, c'est lui qui conduit la voiture qui va si vite. Maman, c'est la fée, celle qui berce, console, sourit, celle qui donne à manger et à boire. Elle est toujours là quand on l'appelle* », page quatre cent vingt-cinq¹⁴⁶ (p. 157)

Cada um dos trechos acima já antecipa tendências que virão nos próximos livros e que acabarão se tornando marcas típicas da escrita ernausiana:

- (i) a produção de diferentes imagens e retratos (nesse caso, retratos de mulheres) concretos, reais, ou imaginários, gerados, por sua vez, a partir de cenas ou de imagens do cotidiano, propagandas publicitárias, livros etc.; alguns desses retratos formados por contraste com outros: a dona de casa perfeita x a mulher que não é nem deseja ser dona de casa; Sísifo, como metáfora do “homem absurdo” (e é importante que se destaque “homem” nessa frase) x a mulher cujo trabalho e exploração são vistos como naturais até por um homem de esquerda (como o é o marido da protagonista).
- (ii) a incorporação de citações que podem se misturar com a voz da própria narradora, como ocorre na transcrição de um verso de Piaf, que só se percebe ser da cantora por causa do comentário subsequente, separado apenas por vírgula do trecho citado¹⁴⁷.

¹⁴³ “A mamãe faz a faxina com cuidado, ela enxagua, com x não com ch, usa balde e rodo. Que faxina, que balde-rodo, na minha casa a faxina é o cataclisma do sábado, o cheiro de água sanitária, as cadeiras do bar viradas em cima das mesas” (tradução nossa).

¹⁴⁴ “Eu faria o que fosse, se você me pedisse, ela tá certa a Piaf” (tradução nossa).

¹⁴⁵ “Sísifo e sua pedra, que ele arrasta montanha acima sem parar, mas que bonito né, um homem numa montanha cortada pelo céu, uma mulher na cozinha derretendo trezentos e sessenta e cinco vezes por ano manteiga numa panela, nem belo nem absurdo, é a vida filha” (tradução nossa).

¹⁴⁶ “o papai é o chefe, o herói, é ele que comanda, é normal, ele é o mais alto, o mais forte, é ele que dirige o carro que anda tão rápido. A mamãe é a fada, a que põe para ninar, consola, dá de comer e de beber. Vem sempre que a gente chama”, página quatrocentos e vinte e cinco” (tradução nossa).

¹⁴⁷ Por outro lado, no último trecho, as aspas delimitando a citação servem não apenas para demarcar um enunciado do outro, ressaltando as diferenças entre eles, mas também para ressaltar o ridículo do enunciado citado, que o comentário posterior (o número da página por extenso), em tom seco e factual, só agrava.

- (iii) a polifonia de vozes possivelmente obtida pelas citações, mas que, no exemplo acima, se torna mais evidente pelo discurso indireto livre, como no caso do primeiro trecho, que mistura a voz da narradora às vozes de um “*on*” coletivo e indeterminado; à voz, em suma, da “gente”. Uma polifonia muito marcada, igualmente, desde um ponto de vista sociolinguístico, pelo uso de variedades de menor prestígio, provenientes do interior da Normandia – uso esse que é mais predominante nos três livros iniciais, mas que também acaba se misturando, mesmos nestas três obras, com outros usos mais eruditos e acadêmicos (sobretudo, em *La Femme gelée*, com alusões ao *Segundo sexo*).

No fim das contas, a principal diferença entre os três primeiros livros e os que se seguem a eles reside, sobretudo, na aderência a um outro tipo de linguagem, a tal “*écriture plate*”; à forma organizativa, que, de *La place* em diante, se dá pelo recurso à montagem de fragmentos; ao uso de outros documentos, nomeadamente a fotografia, a qual, transformada em *écfrase* é quase ubíqua no conjunto da obra ernausiana; ao reajuste polifônico do texto, que passa a diferenciar com mais evidência a voz narrativa das demais vozes características da comunidade social em que cresceu a autora/narradora/personagem; à ligeira modificação do uso de citações. Pontos esses, sem exceção, a serem tratados na tese que ora se apresenta

*

No conjunto da obra de Annie Ernaux, o arquivamento se opera, a princípio, fora de uma lógica individualista: ao arquivar a si mesma e à própria família, a autora propõe o arquivamento de uma classe, originária de um processo de divisão do trabalho e marcada por características, costumes, por um *habitus* (no sentido bourdieusiano já visto aqui) que se produzem e se reproduzem justo no meio familiar. Se uma das consequências da composição de um arquivo (literário ou não) e de sua figuração literária é a tensão entre o público e o privado, na obra de Ernaux, é na medida em que o público (tanto aquilo que é exposto ao público quanto o público, a audiência ela mesma) se reconhece no “eu” enunciador, um “eu” originário da classe trabalhadora, que essa mesma entidade enunciativa se constitui como sujeito histórico e social. É, em suma, montando um arquivo da própria vida e da vida de uma sociedade nacional e internacional, de 1940 em diante, que Ernaux lida com as contradições da origem em sua obra e se propõe a pensar o tempo individual e o tempo histórico e social.

Para montar esse arquivo, ela se serve, prioritariamente, de certos procedimentos e tropos. Nas seções que se seguem, pretendemos, num primeiro momento, nos debruçar

sobre o aspecto visual das narrativas ernaussianas, que não apenas incorporam a si mesmas écfrases fotográficas e, em alguns casos, fotografias *in præsentia*, mas que têm seu aspecto imagético particularmente ressaltado, sendo quase transformadas em quadros que, ao serem contemplados pela narradora, nos são igualmente narrados/descritos por ela. Num segundo momento, exploraremos o caráter citacional dos livros, decorrente, em parte, de uma estrutura narrativa em inventário, mas também devedor de processos de montagem que, argumentaremos, se manifestam em diferentes momentos da obra da autora. Por fim, tentaremos nos servir do conceito de escrita laboratorial (LADDAGA, 2013), para analisar a irrupção de reflexões sobre o fazer literário que, ao interromper a narrativa ernausiana, estabelece um ritmo constante de entrada e de saída da história.

4.2. Primeiro movimento: produzir imagens

No texto de abertura da coletânea de ensaios *Transactions photolittéraires*, Jean-Pierre Montier (2015) propõe que a relação entre literatura e fotografia seja compreendida não de um ponto de vista comparativo, mas desde um território de análise identificado pelo conceito da “fotoliteratura” [“*photolittérature*”]. Segundo o teórico, há algum tempo, observa-se uma contiguidade entre os dois campos abarcados pela fotoliteratura que impede uma separação estrita. Justamente por essa mudança conceitual, faz-se necessário um método analítico capaz de superar a crença de que entre imagem e escrita podem ser traçados apenas paralelos: diante do “vai e vem” entre os campos literário e fotográfico, é mais adequado pensar em termos de “diagonais” (p. 16). Dessa forma, seria possível traçar pontos de encontro entre as duas dimensões que compõem a fotoliteratura, sem que uma se submetesse à outra. Mas o convite à adoção de uma perspectiva analítica diagonal é apenas um primeiro passo proposto por Montier para o desenvolvimento dos estudos fotoliterários. Novos paradigmas e uma metalinguagem própria à crítica desse território ainda precisam ser criados com o objetivo de aprofundar ainda mais as questões postas em jogo por esse conceito, que, não obstante sua criação recente, descreve uma questão há muito engendrada por diferentes práticas artísticas. Mas enquanto continuam a se desenvolver os estudos das relações entre fotografia e texto, alguns conceitos do vasto campo intermediário ainda são úteis para análises do uso de fotografias na literatura. Um deles é o de “écfrase” [“*ekphrasis*”], considerada pelo teórico Leo H. Hoek (2006 [1995]) como um dos muitos tipos de processo de transmediação entre imagem e texto verbal, cuja produção e análise crítica compreendem uma série de critérios, variando da

temporalidade – se simultânea ou sucessiva – do objeto representado e da representação até à primazia de um em relação ao outro.

Do ponto de vista histórico, os usos da écfrase remontam à Antiguidade, com definições e aplicações bem distintas do que se convenciou chamar “écfrase” do século XIX em diante. Segundo Ruth Webb (2015 [1999]), a “écfrase” pode ser pensada como um gênero ou tropo (figura de linguagem) cujos usos na Antiguidade desafiam as definições de autores como James Heffernan (2013 [1991]), que, em seu texto clássico, propõe pensá-la simplesmente enquanto “*a representação verbal da representação visual*”¹⁴⁸ (p. 299, grifos do autor, tradução nossa). Ora, de imediato, esta definição nos põe um problema, já que, como mostra Webb no mesmo artigo referido poucas linhas acima, a écfrase tal qual produzida nos contextos da Grécia antiga era usada para descrever – ou representar verbalmente, como coloca Heffernan – não apenas imagens, mas eventos e figuras históricas, épocas, animais, plantas etc. Webb afirma que, na qualidade de tropo, a écfrase foi definida por retóricos da Antiguidade como “um discurso que guia uma pessoa (*periegematikos*), pondo diante dos seus olhos, vividamente (*enargos*), o tema ou assunto”¹⁴⁹ (TEONE *et al.*, *apud* WEBB, 2015 [1999], p. 11, tradução nossa).

A écfrase, portanto, além de não se restringir, em “tema ou assunto”, a um grupo de objetos dignos de representação (como acontece a partir do século XIX, quando a écfrase passa a ser definida como a descrição de objetos de arte) ou a objetos que são, por si só, representação gráfica de outros, como na já apontada definição de Heffernan, tampouco diz respeito apenas à descrição. E esta última característica é óbvia, pois, se objetos, coisas, seres são temas suscetíveis de descrição, como pode uma batalha histórica, por exemplo, ser descrita? A princípio, um evento, uma ação, supostamente, só poderiam ser narrados. Nesse sentido, mais do que abarcar as práticas narrativas e descritivas, a écfrase, como compreendida e realizada pelos antigos, nos leva a questionar a própria separação dicotômica entre narração e descrição¹⁵⁰ (WEBB, 2015 [1999]), interessando-se mais diretamente pelo impacto (pela vividez) da imagem mental criada

¹⁴⁸ “[...] *verbal representation of graphic representation*”.

¹⁴⁹ “*a speech which leads one around (periegematikos), bringing the subject matter vividly (enargos) before the eyes*”.

¹⁵⁰ Separação esta que também é posta em dúvida por Michel Riffaterre (2016 [1986]), segundo o qual ambas, narração e descrição, são “modos complementares do discurso literário” [“*complementary modes of literary discourse*”] (p. 281).

pela produção ecfrástica do que pela fonte da produção em si, qualquer que seja sua natureza.

Apesar da mudança paradigmática que faz com que passemos de uma concepção antiga a uma concepção moderna, mais restritiva, de écfrase, abordagens mais recentes têm suscitado questões importantes na análise desse tipo de transposição intermediática. Simon Goldhill (2014 [2007]), no ensaio “*What is ekphrasis for?*” [“Para que serve a écfrase?”], aponta que, em textos literários em que se manifestam produções ecfrásticas, “o que é dramatizado [...] é o momento do olhar *como* prática de interpretação, de leitura – um modo de ver significado”¹⁵¹ (p. 2, grifo do autor, tradução nossa). Nesse sentido, o trabalho de descrição se subordina ao trabalho de análise pelo qual se filtra a produção ecfrástica, permitindo a formação de espectadores [“*viewers*”], atentos não só ao que veem, mas para *como* veem e para o que têm a dizer sobre o que veem. Assim, a écfrase, para além da representação de objetos de arte, como a define limitadamente Suzanne Keen (2003), pode ser compreendida finalmente como a arte de representação de qualquer objeto – ou, se se quiser manter fiel à definição antiga, de qualquer objeto, pessoa, tempo, acontecimento, planta, animal... E é, de fato, importante que o escopo do que pode ser transformado pela écfrase continue amplo, uma vez que, no caso da fotografia, esta nem sempre foi considerada objeto de arte e, mesmo hoje, não é toda foto que pode ser considerada artística.

Quando a fotografia surge, em meados do século XIX, descrevê-la é o que frequentemente permite a um público mais amplo tomar contato com as imagens produzidas por ela, cuja reprodução ainda não atingira – mas certamente já caminhava para lá – o ápice da “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1993 [1935]). Segundo Emmanuel Hermange (2000), a primeira “écfrase fotográfica” nasce precisamente no contexto de uma carta escrita por Joseph Nicéphore Niépce, em 1816, a seu irmão Claude, com o fim de relatar-lhe seus experimentos pré-fotográficos. À carta, Niépce anexa uma das imagens obtidas, a qual, não muito distinta e visível (Fig. 18), se acompanha de uma descrição que, com muitos marcadores dêiticos, indicações de cores, construções predicativas do tipo “essa massa [...] é...”, “essa sombra [...] é...”¹⁵² (*apud* HERMANGE, 2000, p. 9), ajudaria o destinatário a *revelar* com mais precisão o que aparecia na imagem – como se o processo de revelação química só se completasse, de fato, na leitura. Anos

¹⁵¹ “[...] *what is dramatized [...] is the moment of looking as a practice of interpreting, of reading – a way of seeing meaning*”.

¹⁵² “*Cette masse [...] est [...]*”, “*Cette ombre [...] est [...]*”.

depois, mas ainda no século XIX, revistas dedicadas à fotografia, fazendo as vezes das Exposições Universais, das quais as fotos ainda estavam banidas, também traziam descrições fotográficas, no lugar dos objetos em si, justamente pela impossibilidade de impressão e reprodução em larga escala das imagens.

Figura 18: Primeira fotografia obtida por Joseph Nicéphore Niépce (1816)



Fonte: Hermange, 2000.

A ausência do objeto (evento, ser etc.) fonte da éfrase, como ponto de referência (*point de repère*) para a produção efrástica final, não é algo que data da descrição fotográfica e, por razões óbvias (cuja explicitação certamente soa tola, embora nos sintamos, mesmo assim, compelidas a fazê-la), a representação vívida de uma batalha capaz de produzir uma imagem mental poderosa em quem a ouvisse ou lesse, não vinha acompanhada da batalha. A éfrase é, pois, frequentemente marcada pela ausência do que ela “traz diante de/perante os olhos” e, em alguns casos, pela completa inexistência e invenção dessa mesma coisa. Ao tipo de éfrase que reúne essas duas características, John Hollander (2013 [1988]) dá o nome, em “*The Poetics of Ekphrasis*” [“A poética da éfrase”], de “éfrase nocional”. Outras/os autoras/es, mais tarde, como Véronique Montémont (2015), chamarão de éfrase nocional qualquer uma que não seja acompanhada da reprodução fotográfica que lhe serve de fonte, e de “éfrase completiva” [“*complétive*”] àquela que justapõe imagem e texto. No caso da obra de Annie Ernaux, veremos que predominam as éfrases nocionais, embora, vez ou outra, deparemo-nos com casos de éfrases completivas¹⁵³. De modo geral, contudo, com ou sem fotografias

¹⁵³ Em dois livros apenas, as fotografias se fazem materialmente presentes, *L'Usage de la photo* e *L'Autre fille*, ainda que apenas no primeiro elas se acompanhem de éfrases. Além disso, há duas compilações

presentes, é quase sempre a imagem que antecede a escrita; é esta que se produz a partir daquela, à exceção das écfrases inventadas, nas quais a imagem se produz por meio da escrita.

Por fim, de volta a Hoek (2006 [1995]), a transposição deve levar em conta a funcionalidade do produto de mídia criado a partir do produto precedente. Em vista disso, ele elabora uma classificação mais específica, levando em conta a produção e a recepção das obras produzidas a partir de transmediação. Aplicando, de modo geral, os argumentos de Hoek aos trechos sobre os quais vamos nos debruçar mais adiante, veremos que o critério de sucessividade se aplica a todos eles, o que significa que, em nenhum dos casos a serem estudados, é simultânea a produção do texto verbal e do texto visual; há, ao contrário, sempre um que antecede o outro. No conjunto da obra de Ernaux, esse texto precedente é quase sempre a imagem, a partir da qual se produz a escrita. Para Hoek, isso implica uma primazia da imagem sobre o texto, ainda que ambos, como condição mesma da manutenção do estatuto de produto transmedial, sejam autossuficientes. Enquanto obras transmediais, as produções em que a imagem prima sobre a escrita – no caso específico do nosso objeto de estudo, essas produções são quase todas ecfrásticas – podem adquirir a função de (i) comentar a imagem em que se baseiam; (ii) “transpor (poetizar) uma imagem pela escrita” (p. 172); (iii) “relatar uma imagem, inserindo em um texto narrativo a descrição de uma obra de arte” (p. 174). Esta última função implica ainda algumas sub-funções assumidas pelo texto verbal no interior da narrativa em que se insere – funções retiradas por Hoek do ensaio de Sophie Bertho (2015 [1990]) sobre as

fotográficas – uma reunida no livro *Retour à Yvetot* (2013), que transcreve conferências dadas por Ernaux durante eventos literários organizados na cidade de sua juventude, e a outra reunida na edição *Écrire la vie* (2011) da editora Gallimard, na coleção *Quarto*, que compila a maioria das obras da autora em volume único – que servem de paratexto às obras da autora e que, segundo Fabien Arribert-Narce (2017), constituem “o ‘espaço-autobiográfico’ ernausiano” (p. 2), numa clara referência a Philippe Lejeune (2008), que compreende esse espaço a partir das relações entre o romance e a autobiografia. Leonor Arfuch (2010) também fala de “espaço autobiográfico” como “um espaço comum de inteligência [das] narrativas [autobiográficas] diversas” (p. 37), o que inclui os mais diferentes gêneros autobiográficos, das confissões às correspondências. Por essa concepção, os “fotodiários” [*photojournaux*] compilados nessas duas obras integram o “espaço autobiográfico”, uma vez que constituem gêneros diferentes no interior de um mesmo *continuum*. Estão presentes em cada um desses fotodiários fotografias que figuram apenas como descrição em alguns livros de Ernaux, o que permite à/ao leitor/a ter acesso a elas e compará-las com as écfrases nocionais – das quais a representação imagética se faz ausente – presentes nas obras. A essas fotografias dos fotodiários são inseridas “legendas”, seja com trechos das obras publicadas de Ernaux, seja com trechos de seus não publicados diários íntimos. As legendas, nesse caso, ecoam a indagação meio obscura de Walter Benjamin no ensaio “Pequena história da fotografia” (e mais tarde repetida no “Autor como produtor”): “[j]á se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?” (1993 [1931], p. 107).

representações pictóricas na obra de Marcel Proust –, a saber, as sub-funções psicológica, estrutural, retórica e ontológica.

*

Em *La Chambre claire* [*A câmara clara*], Roland Barthes (1980) afirma que “[...] a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (p. 25). “Espectadora emancipada”¹⁵⁴ de si mesma e do mundo, Annie Ernaux opera essa dissociação fotográfica entre o eu e seu duplo de várias formas diferentes: em *Les années* e em *Mémoire de fille*, por exemplo, a dissociação passa por um processo de impessoalização em que um “eu” enuncia sobre uma entidade separada, uma “ela”, que figura nas fotografias ausentes, mas verbalmente representadas. Nas demais obras, embora não haja essa separação nítida entre a primeira e a terceira pessoa – respectivamente, a pessoa que vê e a pessoa que é vista –, ocorre uma impessoalização (e, acrescentaríamos, uma despersonalização) semelhante, na medida em que as fotografias, também ausentes, permitem às/aos leitoras/es *imaginar* uma cena não informada pela imagem original. Nesse sentido, a impessoalização contribui para uma reimpessoalização operada coletivamente, conforme o próprio projeto de escrita da autora, que, ao escrever a história individual, busca inseri-la numa história coletiva de classe, gênero, nação e mundo.

O primeiro exemplar efrástico sobre o qual lançaremos luz¹⁵⁵ está presente no livro *La place*¹⁵⁶, de 1983, que, como dito acima, inaugura o projeto literário da autora,

¹⁵⁴ A expressão “espectador emancipado” é cunhada por Jacques Rancière (2014 [2008]) no já famoso ensaio de mesmo nome. Ela surge para problematizar a concepção segundo a qual o espectador seria, natural e inevitavelmente, uma figura passiva. Rancière usa como quadro de análise duas teorias do teatro – a brechtiana e a artaudiana –, formuladas precisamente em torno desse pressuposto de passividade, com o fim de combatê-lo. São nos aspectos propositivos que ambas se diferem, já que cada uma defende e pratica um combate à passividade diferente. Rancière atua no sentido de contestar essas teorias. Embasado num paradigma pedagógico de “emancipação intelectual” desenvolvido por Joseph Jacotot no início do século XIX, o filósofo marxista atua não de modo a derrotar a passividade, substituindo-a pela atividade, mas de modo a compreender a passividade como um ato em si, que, portanto, não deve ser eliminado. Classificar como passiva e contrária à ação a figura do espectador seria ignorar todo o processo – emancipatório – envolvido na contemplação e observação do mundo. Para Rancière, o espectador não é passivo, na medida em que realiza uma série de operações no ato de (se me for permitido o neologismo) “espectar”: ele “seleciona, compara, interpreta” (p. 17) e, ao fazê-lo, acaba abarcando-as numa operação maior, de cunho pedagógico: ele traduz. Nesse sentido, a atuação do espectador se assemelha também à de um arquivista, que coleta, tria, seleciona e produz sentido a partir de documentos, postos, em seguida, uma vez montado o arquivo, à vista de outros observadores, os que consultam o arquivo. Chamar Ernaux de “espectadora emancipada”, como o fizemos acima, significa, portanto, atribuir-lhe todas as práticas subjacentes à observação e, ao mesmo tempo, indicar o recuo da autora em relação ao que é representado.

¹⁵⁵ Para a análise, vamos obedecer a uma ordem cronológica de publicação das obras, de modo a obter uma amostra diacrônica e de longa duração da representação visual feita por meio da escrita.

¹⁵⁶ Neste capítulo, nos serviremos da edição de bolso francesa de *La place*, publicada na coleção Folio da editora Gallimard. Qualquer citação direta a esse ou a qualquer outro livro da autora, neste capítulo,

sendo o primeiro a fazer uso de fotografias (ainda que *in absentia*) na construção narrativa. *La place* conta a história do pai da autora, a começar por sua morte, passando, imediatamente depois, aos seus anos de infância, juventude e velhice. O livro ecoa a colocação de Dominique Viart (2009) sobre o resgate e a narração da ancestralidade à guisa de desvio para tratar do próprio “eu”. É também nesse texto que a autora põe em prática, pela primeira vez, a forma literária que, com algumas modificações nos livros seguintes, vem predominando, até agora, em seu trabalho de escrita: *La place* constitui, por exemplo, a primeira tentativa de elaboração de uma “*écriture plate*”, a qual, nas palavras da própria autora, “[inventa] uma língua que [é], a um só tempo, herdeira da língua clássica literária, ou seja, espoliada, sem metáforas, sem grandes descrições, uma língua de análise, e [...] integra as palavras e as expressões em uso nas classes populares, às vezes, até mesmo palavras de *patois*”¹⁵⁷ (2013, p. 33, tradução nossa). Esse estilo é elegido pela autora, segundo explicação retirada de *La place*, como reprodução da linguagem usada por ela para escrever no passado cartas aos pais, contando-lhes sua vida fora de casa, na universidade e, depois, no casamento (2010 [1983], p. 24). Ao mesmo tempo, esse tipo de escrita é uma tentativa de catalogar, como quase tudo no trabalho de Ernaux, não apenas diferentes modos de falar, mas os elementos materiais e simbólicos, praticamente transformados em artefatos na obra, que constituem uma vida: “[j]e rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d’une existence que j’ai aussi partagée”¹⁵⁸ (2010 [1983], p. 24).

Ao todo, são as descrições verbais de cinco fotografias¹⁵⁹, nem todas tendo como referente apenas o pai, que ajudam a compor, como documentos, a história dele (e,

aparecerá no francês original, com tradução para o português, em nota, realizada por nós. No quinto capítulo, trataremos das recentes edições brasileiras de *La place* e *Les années*, publicadas, respectivamente, sob os títulos *O lugar* e *Os anos*, ambas traduzidas pela poeta Marília Garcia.

¹⁵⁷ “[...] inventer une langue qui soit à la fois héritière de la langue classique littéraire, c’est-à-dire dépouillée, sans métaphores, sans grandes descriptions, une langue d’analyse, et qui, en même temps, intègre les mots et les expressions en usage dans les classes populaires, parfois quelques mots de *patois*”.

¹⁵⁸ “Eu reunirei as palavras, os gestos, os gostos do meu pai, os fatos marcantes de sua vida, todos os sinais objetivos de uma existência que eu também compartilhei” (tradução nossa).

¹⁵⁹ Há também elementos não-fotográficos que conferem à narrativa um caráter pictórico, como, por exemplo, neste trecho: “No pátio, no inverno, ele [o pai] cuspi e espirrava com prazer. / Esse retrato, eu o poderia ter feito no passado, na aula de redação da escola, se a descrição do que eu conhecia não fosse proibida. Um dia, uma menina [...] fez o caderno sair voando com um esplêndido atchim. A professora, escrevendo no quadro, se virou para ela: ‘Mas quanta educação, hein?!’” (2010 [1983], p. 69, tradução nossa, grifo nosso). Nesse trecho, a descrição das duas imagens, a do pai cuspiendo e espirrando e a da colega de turma espirrando estrondosamente, são justapostas e enquadradas como algo que poderia constituir o tema de um retrato representando o cotidiano e o meio social da autora. Embora esse exemplo já antecipe diferentes modos, para além do uso de fotografias, pelos quais os textos de Ernaux se constituem como iconotextos (LOUVEL, 2011), consideramos que, em obras futuras, há trechos mais emblemáticos e interessantes a serem explorados. Por isso, no que concerne à análise da écfrase em *La place*, tentaremos nos concentrar apenas nas fotografias.

consequentemente, a da autora, de sua família e do meio social em que viviam). Dessas cinco descrições, selecionamos apenas duas, nas quais nos concentraremos abaixo, a começar pela primeira, situada na primeira parte do livro, quando são narrados o dia da morte do pai e os dias que se sucederam a esse acontecimento, abarcando a preparação do velório e a partida da autora da casa dos pais. Esta descrição não trata apenas do conteúdo de uma fotografia, mas também do conteúdo de um recorte de jornal:

*Dans son veston de tous les jours [...], j'ai trouvé son portefeuille. Dedans, il y avait un peu d'argent, le permis de conduire et, dans la partie qui se replie, une photo glissée à l'intérieur d'une coupure de journal. La photo, ancienne, avec des bords dentelés, montrait un groupe d'ouvriers alignés sur trois rangs, regardant l'objectif, tous en casquette. Photo typique des livres d'histoire pour « illustrer » une grève ou le Front populaire. J'ai reconnu mon père au dernier rang, l'air sérieux, presque inquiet. Beaucoup rien. La coupure de journal donnait les résultats, par ordre de mérite, du concours d'entrée des bacheliers à l'école normale d'institutrices. Le deuxième nom, c'était moi*¹⁶⁰ (2010 [1983], p. 22).

O trecho acima, como parte de uma totalidade narrativa, da qual se encontram ausentes as fotografias que o originam, busca transpor, inclusive materialmente (“*La photo, ancienne, avec des bords dentelés*”) mas por meios verbais, as características do meio precedente. A perspectiva, embora mantida na terceira pessoa da voz narrativa (que se refere à foto externamente), coincide com a perspectiva do próprio fotógrafo por trás da “objetiva” mencionada no texto. Fotógrafo esse que se alterna tanto como a autora quanto como as/os leitoras/es, que se põem por trás da lente textual. Os documentos, ou, nesse caso específico, a fotografia, não se transpõem apenas como produtos para o texto literário, mas também como processo: descrever a foto no presente é reiterar a tomada da foto no passado.

Além disso, retomando as classificações propostas por Bertho (2015 [1990]) e mencionadas por Hoek (2006 [1995]), o excerto em destaque cumpre duas funções principais. Em primeiro lugar, ele assume uma “função psicológica” de apresentação do “personagem” principal: por meio da fotografia dos operários, nos são dadas a conhecer as origens do pai na classe trabalhadora, bem como traços de sua personalidade, explicitada pelo contraste entre os operários que riem e a imagem do pai, sério. Em

¹⁶⁰ “No casaco dele do dia a dia [...], encontrei sua carteira. Nela, tinha um pouco de dinheiro, a carteira de motorista e, na parte da dobra, uma foto dentro de um recorte de jornal. A foto, antiga, com as bordas dentadas, mostrava um grupo de operários alinhados em três fileiras, encarando a objetiva, todos de boina. Foto típica dos livros de história para ‘ilustrar’ uma greve ou a Frente Popular. Reconheci meu pai na última fileira, com um ar sério, quase inquieto. Muitos estão rindo. O recorte de jornal trazia os resultados, em ordem de mérito, do concurso de ingresso das bacharelas na Escola Normal de Magistério. O segundo nome era o meu” (tradução nossa).

segundo lugar, opera-se uma “função ontológica”, na medida em que a descrição “simboliza o sentido da própria obra” (BERTHO, 2015 [1990], p. 121). Assim, não se pode deixar de pensar a justaposição (e até sobreposição, uma vez que a fotografia se encontra no interior do – encoberta pelo – recorte de jornal) dos dois documentos descritos, sendo que cada um deles representa, tematicamente, a antítese do outro – antítese esta que se coloca no centro da história, como o motivo da distância entre pai e filha: a separação entre um segmento da classe trabalhadora e um meio intelectual.

Ao mesmo tempo que se estabelece essa relação antitética entre a foto e o jornal, há uma relação de afinidade entre a foto e outras fotografias similares, como se a foto do pai, retratando a imagem de indivíduos específicos, se ecoasse, ou se refletisse, em outras (as dos livros de história e as de movimentos políticos), formando quase um gênero específico de fotografias. Essa ligação de imagens individuais e pessoais da autora e de sua família às imagens de outras pessoas, com o fim de criar uma classe (nos dois sentidos da palavra, referindo-se a uma categoria qualquer e à divisão societária segundo critérios sócio-econômicos e políticos) de imagens, se repete em outras écfrases do livro, fazendo constantemente que a autora incorpore à imagem descrita novas imagens: à imagem da filha, acompanhada do pai, na primeira bicicleta, por exemplo, equivale a imagem generalizada de pessoas ao lado do carro novo (ERNAUX, 2010 [1983], p. 55-56).

O segundo trecho que gostaríamos de destacar, ainda em *La place*, consiste na última écfrase apresentada no livro. Nela, a única figura corporeamente presente na foto é a da filha; a presença do pai se faz apenas na posição de fotógrafo, que deixa, entretanto, uma impressão física na própria foto: a sombra projetada no chão:

Une photo de moi, prise seule, au-dehors, avec à ma droite la rangée de remises, les anciennes accolées aux neiges. Sans doute n'ai-je pas encore de notions esthétiques. Je sais toutefois paraître à mon avantage : tournée de trois quarts pour estomper les hanches moulées dans une jupe étroite, faire ressortir la poitrine, une mèche de cheveux balayant le front. Je souris pour me faire l'air doux. J'ai seize ans. Dans le bas, l'ombre portée du buste de mon père qui a pris la photo¹⁶¹ (p. 78).

O trecho acima deixa manifesta a separação entre pai e filha, bem como a focalização sobre a imagem da autora (uma “imagem de si”) que vai se tornando mais pronunciada à medida que a imagem do pai vai desaparecendo. É o que permite, por

¹⁶¹ “Uma foto tirada de mim, sozinha, do lado de fora, com uma fileira de barracões à minha direita, os velhos colados aos novos. Obviamente ainda não tenho noção de estética. Já sei, no entanto, evidenciar meus pontos fortes: quase de perfil para disfarçar os quadris marcados por uma saia justa, com o peito para frente e uma mecha de cabelos na testa. Eu sorrio para parecer meiga. Tenho dezesseis anos. Embaixo, a sombra do torso do meu pai, que tirou a foto” (tradução nossa).

exemplo, que se chegue ao fim do livro, tendo já passado por todo o desvio narrativo da história paterna, com a representação de uma fotografia em que só figura a autora; o pai é apenas um fantasma¹⁶². Nesse sentido, o trecho pode também cumprir uma função estrutural que, segundo Bertho (2015 [1990]), “reflete, resume de forma emblemática certos aspectos da história” (p. 115). Assim, a presença do pai apenas como sombra reflete um processo de impessoalização que o próprio uso de fotografias materialmente ausentes, como comentado no início desta seção, implica. Essa impessoalização também é operada, num nível mais amplo, pela decomposição de um indivíduo a partir do que compõe sua imagem: a linguagem, os hábitos, as leituras, as canções ouvidas, as crenças etc. A sombra como índice da presença do pai se reflete, pois, na fotografia como índice de presença do que é fotografado (índice de algo que, nas palavras de Barthes (1980), “[atesta] que o que eu vejo, de fato, foi”¹⁶³ – não paginado); e a fotografia, por sua vez, se reflete num movimento mais amplo de coleta de índices e rastros de uma vida passada para formar a imagem maior de um sujeito e de uma comunidade no presente.

Há ainda, no conjunto da obra de Ernaux, fotografias retomadas de um livro para outro que acabam sendo, nesse processo de remissão entre textos, reconstituídas. Um exemplo disso é a fotografia do casamento dos pais. Esta é inserida no fotodiário, já discutido aqui, da edição de obras reunidas sob o título *Écrire la vie*, publicada pela primeira vez em 2011:

Figura 19: Foto do casamento dos pais de Ernaux

¹⁶² Nesse ponto, seria interessante evocar a classificação de “imagem fantasma” [*image fantôme*] proposta por Hervé Guibert (2014 [1981]) como sendo a imagem verbalmente representada que existe sem a imagem em si – ou a despeito da imagem em si. Em outras palavras, como o “desespero da imagem” (não paginado). No exemplo acima, temos uma “imagem fantasma” – uma imagem que é só texto –, retratando em seu interior uma espécie de fantasma, isto é, a sombra espectral do pai.

¹⁶³ “[...] *attester que cela que je vois a bien été*”.



Fonte: *Écrire la vie* (2011)

A *revelação* da foto ocorre vinte e oito anos após sua primeira representação em *La place*, na edição de 1983, e vinte e quatro anos depois de sua retomada em *Une Femme* [*Uma mulher*], livro lançado em 1987 que conta a história de vida da mãe, num processo semelhante à escrita da vida do pai. Abaixo, transcrevemos as *écfrases* fotográficas da cena do casamento tais quais elas aparecem, respectivamente, em *La place* e em *Une femme*:

Sur la photo du mariage, on lui voit les genoux. Elle fixe durement l'objectif sous le voile qui lui enserre le front jusqu'au-dessus des yeux. Elle ressemble à Sarah Bernhardt. Mon père se tient debout à côté d'elle, une petite moustache et le « col à manger de la tarte ». Ils ne sourient ni l'un ni l'autre¹⁶⁴ (ERNAUX, 2010 [1983], p. 37).

Sur la photo de mariage, elle a un visage régulier de madone, pâle, avec deux mèches en accroche-cœur, sous un voile qui enserre la tête et descend jusqu'aux yeux. Forte des seins et des hanches, de jolies jambes (la robe ne couvre pas les genoux). Pas de sourire, une expression tranquille, quelque chose d'amusé, de curieux dans le regard. Lui, petite moustache et nœud papillon, paraît beaucoup plus vieux. Il fronçe les sourcils, l'air anxieux, dans

¹⁶⁴ “Na foto do casamento, dá para ver os seus joelhos. Ela encara duramente a objetiva sob o véu ao redor da testa que cai até a altura dos olhos. Parece a Sarah Bernhardt. Meu pai está de pé, ao lado dela, de bigodinho e com o colarinho engomado ‘da roupa de domingo’. Nenhum dos dois está sorrindo” (tradução nossa).

la crainte peut-être que la photo ne soit mal prise. Il la tient par la taille et elle lui a posé la main sur l'épaule. Ils sont dans un chemin, au bord d'une cour avec de l'herbe haute. Derrière eux, les feuillages de deux pommiers qui se rejoignent leur font un dôme. Au fond, la façade d'une maison basse. C'est une scène que j'arrive à sentir, la terre sèche du chemin, les cailloux affleurant, l'odeur de la campagne au début de l'été. Mais ce n'est pas ma mère. J'ai beau fixer la photo longtemps, jusqu'à l'hallucinante impression de croire que les visages bougent, je ne vois qu'une jeune femme lisse, un peu empruntée dans un costume de film des années vingt. Seules, sa main large serrant les gants, une façon de porter haut la tête, me disent que c'est elle¹⁶⁵ (2007 [1989], p. 37).

Entre as duas descrições há um processo de reescritura que repete, modifica e amplia. Ambas se introduzem em momentos similares de seus respectivos livros. A descrição de *La place* ocorre logo quando a personagem da mãe é apresentada como uma mulher, operária de fábrica, que se diferencia em personalidade e em aparência das outras mulheres de sua classe, principalmente, das irmãs do futuro marido, que não a aceitam bem. Da mesma forma, a descrição de *Une femme* surge imediatamente após a aparição da figura do pai, com o fim de, mais uma vez, distinguir a mãe das cunhadas. Assim, nos dois casos, são nas características que tornam a mãe uma figura marcante e, sob certos aspectos, desafiadora (vide o foco no vestido que mostra os joelhos) que a autora se concentra. A imagem do pai se altera ligeiramente nos dois trechos, embora ambos se complementem: em *La place* a menção à vestimenta do pai, com o colarinho “à manger de la tarte”, ou seja, com um colarinho tão engomado e rígido que pode equilibrar uma tortinha, não só toma emprestado da linguagem popular para caracterizar o personagem, mas o insere no meio popular de que a própria linguagem – i.e., a expressão idiomática – faz parte. Trata-se, em suma, de mais um, dentre muitos outros, marcadores de classe no livro.

Na segunda éfrase, o desconforto também vai ao encontro do que fora anteriormente apresentado sobre o pai: seu medo de aparecer, até mesmo na foto, *déplacé* ao olhar alheio. No que concerne à caracterização da mãe, são particularmente

¹⁶⁵ “Na foto do casamento, ela aparece com um rosto regular de madona, pálida, com um cacho de cada lado do rosto, sob um véu ao redor da testa que cai até os olhos. Com seios grandes e quadris largos, belas pernas (o vestido não cobre os joelhos). Nenhum sorriso, uma expressão tranquila, um brilho de divertimento e curiosidade no olhar. Ele, de bigodinho e gravata borboleta, parece muito mais velho. Franze as sobrancelhas, parece ansioso, talvez com medo de que a foto seja mal batida. Ele a abraça pela cintura, e ela pôs a mão no ombro dele. Os dois estão num caminho, à beira de um pátio onde a grama cresce alta. Atrás deles, as folhagens de duas macieiras que se juntam formando um domo. Ao fundo, a fachada de uma casa térrea. É uma cena que eu consigo sentir, a terra seca do caminho, as pedras no chão, o cheiro do campo no início do verão. Mas aquela não é a minha mãe. Por mais que eu encare a foto por muito tempo, até começar a alucinar que os rostos estão se mexendo, só vejo uma mulher impenetrável, desconfortável numa fantasia dos anos vinte. Só a mão grande segurando as luvas, um jeito de erguer a cabeça me dizem que é ela” (tradução nossa).

contrastantes a referência por aproximação à figura da atriz Sarah Bernhardt na primeira e a comparação com a madona na segunda: ainda que a palavra “madona” possa ter aqui o sentido de mulher de extrema beleza, é inevitável o eco à figura sagrada da Virgem. Passa-se assim, de um trecho ao outro, de uma iconicidade mundana a uma iconicidade sacra. O mais importante, contudo, é nos atentarmos para o fato de que essa iconicidade, qualquer que seja sua natureza, se acrescenta a uma produção ecfrástica que, por sua própria natureza já é icônica. Dito de outro modo, à construção imagética feita em cada trecho, se incluem ainda mais referências imagéticas (as fotos de Sarah Bernhardt, tiradas, por exemplo, por Nadar, e inevitavelmente as pinturas de grandes artistas, como Da Vinci e Rafael, representando a “madona”). Há um nível de superposição de imagens na obra de Ernaux que acaba resultando numa saturação visual das descrições.

A reescrita de uma descrição imagética a partir de outra, sendo que ambas são, por sua vez, descrições de uma mesma imagem, permite, graças a uma rede intertextual entre as diferentes obras, a “sobrevivência”, no sentido benjaminiano do termo (2018 [1923]), não só da foto em si, que, nesse caso, funciona como a obra original a ser recriada, mas da própria lembrança. Uma lembrança que sequer pertence à autora, pois se constitui como lembrança de um passado anterior à vida dela, isto é, como uma lembrança “autenticada” (BARTHES, 1980) pela fotografia e *imagi*-nada pela écfrase. Nesse sentido, quebra-se uma dicotomia segundo a qual o original se constitui como criador e as produções feitas a partir dele (écfrases, traduções, adaptações etc.), como meras reprodutoras. Nessas diferentes écfrases que a autora faz de uma mesma imagem, novas interpretações lhe são conferidas, permitindo-lhe assim perdurar, continuar a sobreviver in-formada por outras representações. Essa sobrevivência, contudo, não se dá de forma tranquila: depois de, num primeiro momento, no trecho contido em *La place*, a autora transformar em matéria vivida o índice registrado fotograficamente, num segundo momento, no trecho de *Une femme*, ela o retransforma, apresentando os componentes da imagem de maneira, mais ou menos, truncada e construindo, às vezes, frases sem verbo ou ricas em enumerações de sintagmas nominais (“*Pas de sourire, une expression tranquille, quelque chose d’amusé, de curieux dans le regard*”). Essa tentativa de esmiuçar e nomear o máximo possível de elementos talvez seja diretamente proporcional à incapacidade de reconhecer, na fotografia, uma imagem passada e desconhecida da mãe. A écfrase, portanto, na medida em que fabrica a lembrança, se coloca amplamente em seu caráter artificial, isto é, como artifício que transforma um artefato, nesse caso, a fotografia, em outro, i.e., o texto verbal documentado.

Seguindo ainda uma ordem cronológica, damos um salto para 2005, ano da publicação de *L'Usage de la photo* [*O uso da fotografia*], livro escrito em co-autoria com Marc Marie, num dos poucos exemplos, no trabalho de Ernaux, do confronto entre fotografia e *écfrase*. Antes disso, porém, uma explicação sobre o livro: *L'Usage de la photo*, assim como os outros trabalhos da autora, é uma autobiografia que registra, num período de alguns anos, dois fatos marcantes que se intersectam: o tratamento para um câncer de mama por que passava Ernaux e o encontro e posterior início do relacionamento amoroso entre ela e o co-autor do livro. *L'Usage de la photo* se coloca assim, em parte, como o lugar do erotismo, pois é dos aspectos sexuais desse relacionamento que ele trata – inclusive em todas as fotos figuram as roupas dos co-autores, despidas do corpo e jogadas no chão momentos antes do ato sexual –, e, em parte, como o lugar da doença. Ao todo, são quatorze fotografias *in praesentia* espalhadas por todo o livro, acompanhadas todas elas de *écfrases* completivas, além de duas *écfrases* nocionais: uma na abertura e outra, baseada numa fotografia inventada, no final. Só esse percurso já pode nos dizer alguma coisa sobre “o uso da foto” na obra. Vejamos: a primeira *écfrase* omite a foto, a princípio, por seu caráter pornográfico. A escrita, contudo, não deixa de recriá-la, nomeando o que, obviamente, se visto, seria mais chocante:

Sur la photo, on ne voit de M., debout, que la partie du corps comprise entre le bas de son pull gris, à larges côtes torsadées, tombant au ras de la toison rousse, et le milieu des cuisses sur lesquelles est baissé son slip, un boxer noir avec la marque Dim en grosses lettres blanches. Le sexe de profil est en érection. La lumière du flash éclaire les veines et fait briller une goutte de sperme au bout du gland, comme une perle. L'ombre du sexe dressé se projette sur les livres de la bibliothèque qui occupe toute la partie droite de la photo. On peut lire les noms d'auteurs et les titres écrits en gros caractères : Lévi-Strauss, Martin Walser, Cassandre, L'âge des extrêmes. Un trou est repérable au bas du pull¹⁶⁶ (ERNAUX, 2017 [2006], p. 19).

Segundo Barthes (1980), a foto pornográfica, por ser uma fotografia “unária” [“*unaire*”], elimina o *punctum* da fotografia, concentra todas as atenções sobre o sexo e, ao fazê-lo, se torna uma imagem entediante. Ora, o que a descrição da foto, no exemplo anterior, consegue operar, e que talvez a fotografia em si não conseguiria, é suprimir precisamente o dito caráter “unário”, direcionando nosso olhar para a cena como um todo

¹⁶⁶ “Na foto, a única coisa que se vê de M., em pé, é a parte do corpo entre a barra do pulôver cinza, com padrões largos entrelaçados, caindo por cima dos pelos loiros, e o meio das coxas sobre as quais está abaixada a cueca, do tipo boxer, preta, com o nome da marca Dim escrito em grandes letras brancas. O sexo de perfil está ereto. A luz do flash clareia as veias e faz brilhar uma gota de esperma na ponta da glândula, como uma pérola. A sombra do sexo erguido se projeta nos livros da biblioteca, a qual ocupa toda a parte direita da foto. Dá para ler os nomes de autores e títulos escritos em caracteres grandes: Lévi-Strauss, Martin Walser, *Cassandra, Era dos extremos*. Um buraco é visível na barra do pulôver” (tradução nossa).

e para possíveis metamorfoses no interior de um quadro, por si só, já metamorfoseado. Assim, a substância que se veria na foto, ao ser transposta para a escrita, se converte em “esperma”, que, no interior dessa mesma escrita, torna-se uma “pérola”. Da mesma forma, é irônica a visão da sombra do pênis projetada sobre os livros¹⁶⁷, assim como é particularmente significativo o *zoom* nos detalhes das roupas gastas, pois, no livro, o uso das roupas está diretamente relacionado com o uso da fotografia¹⁶⁸.

Das demais fotografias, estas sim impressas no livro, o corpo se encontra completamente ausente, talvez para poupar o que já foi amplamente fotografado, investigado e invadido no contexto da intervenção médica, mas também para reformular o título do livro com uma pergunta: para que serve uma foto, se seu uso primordial, fotografar pessoas, acaba sendo descartado? O corpo só retorna, fotograficamente, ao final do livro, com a descrição de uma foto inventada, ou antes desejada, como forma de registrar e congelar no tempo uma cena real: “*Je nous revois un dimanche de février, quinze jours après mon opération [...] Nous sommes restés tout l’après-midi sur le lit [...]. J’étais accroupie sur M., sa tête entre mes cuisses, comme s’il sortait de mon ventre.*”

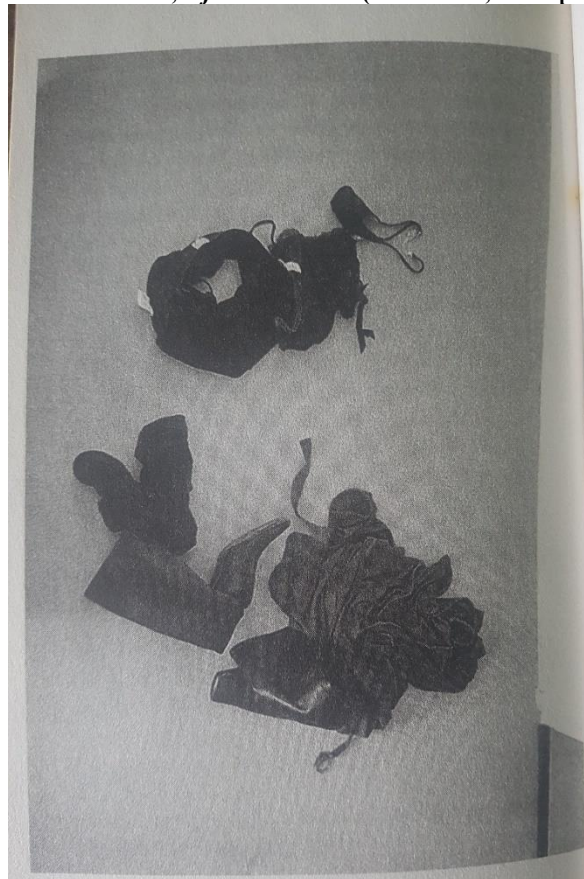
¹⁶⁷ Permitimo-nos seguir o exemplo da autora e fazer, nós também, uma aproximação entre duas imagens: a foto, analisada aqui, que mostra Annie Ernaux menina, sobre a qual se projeta a sombra do pai, e a foto tirada pela Ernaux adulta, sobre cujos livros, símbolo do estilo de vida da intelectual pequeno-burguesa, e parcialmente motivo do distanciamento entre pai e filha, se projeta a sombra de um pênis em ereção.

¹⁶⁸ Na seção “[Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso]” das *Passagens*, Walter Benjamin (2019 [1982]) menciona o drapeado em dois fragmentos distintos, ambos trazendo-o como elemento comparativo. No primeiro, o filósofo cita o crítico de arquitetura Sigfried Giedion, segundo o qual, “[à] exceção de um certo charme sofisticado, os drapeados artísticos do século passado pegaram mofo” (p. 761). Os drapeados aqui seriam, portanto, não o tecido em si, mas a representação do tecido em obras arquitetônicas. Benjamin se serve dessa citação precisamente para mostrar que, embora uma determinada coisa não seja mais usada, suas formas passadas ainda podem ser úteis para compreender as formas do presente. No segundo trecho, falando do conceito de verdade, principalmente desse conceito como entendido pelo marxismo, em oposição a um conceito a-histórico de verdade atemporal, Benjamin afirma, por suas próprias palavras, que “o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido do que uma ideia” (p. 768), ressaltando o caráter não apenas concreto, mas paradoxalmente efêmero do que se diz “eterno”. A dobra se desfaz tão mais facilmente quanto mais prolongado o uso. Da mesma forma, o tecido facilmente se desgasta, tornando-se trapo (do latim, *drappus*) e sendo descartado como lixo. Em *L’Usage de la photo*, a roupa descartada no chão, tão logo despida, mantém no “aqui e agora” fotográfico, mesmo no vazio causado pela ausência do corpo, a forma do que antes a preenchia. É o uso, portanto, que lhe dá forma, e é a busca por essas formas que orienta a tomada da foto. Ernaux e Marie, em outras palavras, usam a fotografia para capturar a forma das roupas, isto é, aquilo que se lhes conferiu o uso repetido. Ao se registrar a efemeridade daqueles drapeados, opera-se igualmente sua eternização, que talvez só possa ser assim caracterizada porque se refere a algo que deixa de existir tão logo fotografado. Há, entretanto, um contraste entre esse tipo de uso e o uso comum da fotografia: se a fotografia é preferencialmente usada para capturar imagens de pessoas, com o fim de narrar suas histórias de vida (sobretudo, como nos chama atenção Silva [2008], no contexto dos álbuns de fotografias, e mais especificamente dos álbuns de família, gênero que não pode ser pensado fora de uma lógica social burguesa), o uso de Ernaux e Marie, ainda que mantenha e exerça a função narrativa do registro fotográfico, fotografa principalmente para lembrar o potencial de morte da vida – o mofo nos drapeados.

*J'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, Naissance*¹⁶⁹ (ERNAUX, 2017 [2006], p. 196-197, grifo da autora). Nesse percurso, portanto, entre duas cenas que mostram verbalmente os corpos – os corpos durante o sexo –, deparamo-nos com o vazio das roupas apenas como índice duplicado de que um corpo esteve presente ali: duplicado, na medida em que a foto, com seu caráter de índice afirmado por Barthes (1980) e Philippe Dubois (2012 [1990]), contém tematicamente um outro tipo de índice, qual seja, as roupas largadas no chão.

Para finalizar esse tratamento da fotografia e da éfrase fotográfica na obra de Ernaux, antes de entrarmos em outros aspectos iconotextuais que gostaríamos de abordar brevemente em seguida, procedamos a uma comparação da última fotografia de *L'Usage de la photo*, acompanhada pela representação oferecida por Ernaux:

Figura 20: “La rose des sables, 7 janvier 2004” (ERNAUX, 2017 [2006], p. 185-186)



Fonte : *L'Usage de la photo* (2017 [2006])

le paradoxe de la photo

¹⁶⁹ “Eu revejo nós dois, num domingo de fevereiro, quinze dias depois da minha operação [...]. Nós passamos a tarde na cama [...]. Eu estou ajoelhada por cima de M., com a cabeça dele entre as minhas coxas, como se ele estivesse saindo do meu ventre. Pensei que naquele momento uma foto deveria ter sido tirada. Eu já tinha o título, *Nascimento*” (tradução nossa).

Le long d'un pan de mur jaune semblent chuter : une bête noire à tête énorme et au corps atrophié terminé par un appendice en forme de cœur, un objet plissé en forme de V, une botte tordue en V, une grande rose des sables. Au-dessous une autre botte complètement repliée sur elle-même, déjà atterrie sur un sol blanchâtre. Aucune perspective dans ce tableau où le mur jaune et le sol blanc sont dans le prolongement l'un de l'autre. Toutes les choses semblent plates, sans poids, immatérielles, saisies dans une descente longue et lente, à l'image du Don Juan incarné par Michel Piccoli, dans la version filmée de Marcel Bluwal, tournoyant vers l'enfer sur la musique du Requiem de Mozart.

Impression que M. a photographié une toile abstraite dans une galerie de peinture. Il m'est impossible de substituer spontanément au mur jaune la moquette verte de la chambre, que la lumière du soleil matinal a blanchie sur son trajet et divisée ainsi en deux zones de couleur différente, où sont éparpillés nos dessous, mes bottes – de voir dans la rose des sables la robe que je n'ai portée que cette fois-là, trop courte, ornée de multiples rubans à passer dans des boucles et dont je me demande bien par quelles contorsions j'ai pu m'en débarrasser. Tout est transfiguré et désincarné. Paradoxe de cette photo destinée à donner plus de réalité à notre amour et qui le déréalise. Elle n'éveille rien en moi. Il n'y a plus ici ni la vie ni le temps. Ici je suis morte¹⁷⁰ (p. 187-188, grifos da autora).

Há claramente dois momentos na écfrase transcrita acima, um de revelação do que a foto parece mostrar, e outro de revelação da foto, nomeando de forma mais exata o que ela, de fato, mostra. Mais uma vez, estamos diante de um ato duplo de transposição, exceto pelo fato de que, anteriormente, na relação entre as écfrases do casamento analisadas aqui, tratava-se da transposição de um livro a outro. Aqui, ao contrário, numa mesma descrição, os objetos vão se metamorfoseando de uma forma à outra: partindo da imagem impressa, eles passam de “fera” a roupas de baixo, da rosa das areias ao vestido emaranhado.

Mas, afora as análises que se podem depreender do trecho e da fotografia acima expostos, é possível, por meio dessa mesma amostra, tentar teorizar sobre a fotografia com base na expressão “paradoxo da foto”, de modo a refletir sobre “o uso da fotografia” e, para além dela, sobre o uso de imagens em geral na obra de Annie Ernaux. O que Ernaux chama de paradoxo, no caso acima, é a relação entre realização e desrealização

¹⁷⁰ “o paradoxo da foto

“Ao longo de um lanço de parede amarela parecem cair: uma fera negra com a cabeça enorme e com o corpo atrofiado, terminado por um apêndice em forma de coração, um objeto plissado em forma de V, uma bota torta em forma de V, uma grande rosa das areias. Por cima, outra bota completamente dobrada em si mesma, já aterrissada num chão esbranquiçado. Nenhuma perspectiva nesse quadro em que a parede amarela e o chão branco são um prolongamento um do outro. Todas as coisas parecem planas, sem peso, imateriais, capturadas numa descida longa e lenta, à imagem do Don Juan incarnado por Michel Piccoli, na versão filmada de Marcel Bluwal, girando em direção ao inferno ao som do *Requiem* de Mozart.

“Impressão de que M. fotografou uma tela abstrata numa galeria de arte. Para mim, é impossível substituir espontaneamente pela parede amarela o carpete verde do quarto, que a luz matinal do sol branqueou em seu trajeto, dividindo-o assim em duas zonas de cores diferentes, onde estão espalhadas nossas roupas de baixo, minhas botas – impossível de ver na rosa das areias o vestido que eu só usei aquela única vez, curto demais, ornado com múltiplas fitas que passam por dentro de anéis, e sobre o qual fico me perguntando o quanto tive que me contorcer para tirá-lo. Tudo está transfigurado e desencarnado. Paradoxo dessa foto destinada a dar mais realidade ao nosso amor e que o desrealiza. Ela não desperta nada em mim. Aqui não há mais nem a vida nem o tempo. Aqui eu estou morta” (tradução nossa).

da relação amorosa operada por uma foto apenas. Queremos nos concentrar e nos deter por um tempo apenas no uso desta palavra, “realização”. Se, por um lado, as representações pictóricas anteriores à fotografia podiam alcançar um “efeito de real” (BARTHES, 1984 [1968]) – isto é, um significado ou uma conotação do real, em oposição à denotação do real –, a foto, quando surge, passa a ser entendida *a priori* como o real em si. Certamente, com o tempo, à medida que a fotografia vai também sendo pensada como representação, chega-se à conclusão de que o objeto capturado pelos processos químicos e pelos efeitos de luz envolvidos no “ato fotográfico” (DUBOIS, 2012 [1990]) não é o objeto *de facto*, desaparecido tão logo feita a foto (p. 90), mas um índice dele. Nas palavras mais uma vez de Dubois: “como então saber se o que você está vendo no papel fotossensível é exatamente a mesma coisa que você viu? [...] o que você tinha visto exatamente? [...]. Só lhe resta a foto, frágil, incerta, quase estranha” (p. 90). Seguindo por uma linha similar, Barthes (1980) também pensa a fotografia como prova *do-que-foi* [“ça-a-été”], embora, ao contrário de Dubois, não considere a foto como uma lembrança, mas sim como autenticação, registro. A foto como produtora de um “efeito de real” se apresenta assim justamente porque passa a constituir uma categoria do real. Nesse sentido, a foto passa a ser incluída, por exemplo, na literatura como fundamento da verossimilhança de uma história, seja ela ficcional, no sentido mais comum do termo, ou não. Ao falar de “realização”, Ernaux trata da capacidade de uma foto de converter em real e, conseqüentemente, de converter em coisa, de dar forma, ou seja, de tornar material, o próprio conteúdo ou significado da foto. Na obra da autora, como vimos até aqui, trata-se mais de dar a forma de imagem ao acontecimento vivido do que de transformar o acontecimento vivido em realidade palpável, concreta. E, ao mesmo tempo que a lembrança se converte em imagem compartilhada e compartilhável, a detentora dela, que é também quem a transforma em imagem, passa a uma posição de observadora.

É precisamente por esse motivo que, no conjunto da obra de Ernaux, a fotografia não é o único jeito de transformar acontecimentos em imagem. Outros procedimentos narrativos fazem predominar no texto “‘marcadores’ da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um artefato” (LOUVEL, 2006 [1997], p. 195). Nesse sentido, propomos que a narrativa da autora seja pensada não de forma limitada à imagem fotográfica, mas como uma criação iconotextual mais ampla, na medida em que outras figuras além da fotografia, tais como a pintura, são exploradas com o fim de descrever cenas e personagens. O modo como essas descrições são operadas no texto pressupõe o uso de “dispositivos do iconotexto”, como enumerados por Liliane Louvel: a organização

por meio de um focalizador; a motivação pela intriga; a realização de uma ou mais funções (p. 203). Abaixo apresentamos um exemplo emblemático do uso desses dispositivos em *L'événement*, publicado pela primeira vez em 2000.

L'événement reconta a experiência de aborto clandestino vivida pela autora no início de sua vida adulta, na década de 1960, antes da implementação da IVG (*Interruption volontaire de grossesse* – Interrupção voluntária de gravidez), na França, como política pública de estado. A cena em questão se situa na penúltima parte do livro, quando a autora retorna pela segunda vez à casa da “fazedora de anjos”, expressão que ela usa ao longo de todo o livro para se referir à enfermeira que lhe faz o aborto, acreditando que a primeira tentativa de realização do procedimento fracassou. Essa penúltima parte é também a antecessora do clímax do livro, no qual são descritas e encenadas as complicações quase fatais sofridas pela autora por causa da precariedade do aborto clandestino. No parágrafo precedente ao trecho que nos interessa tratar aqui, Ernaux descreve: “*Sur la table, il y avait une cuvette remplie d'eau encore fumante où flottait un tuyau mince et rouge. J'ai compris que c'était la nouvelle sonde qu'elle comptait me poser. Je n'avais pas vu la première. Cela ressemblait à un serpent. À côté de la cuvette était posée une brosse à cheveux*”¹⁷¹ (ERNAUX, 2007 [2001], p. 90). Após essa curta caracterização do quarto, complementar à caracterização oferecida na primeira cena que tem lugar no apartamento da enfermeira, a narradora abre parênteses para a seguinte inserção: “*(Si j'avais à représenter par un seul tableau cet événement de ma vie, je peindrais une petite table adossée à un mur, couverte de formica, avec une cuvette émaillée où flotte une sonde rouge. Légèrement sur la droite, une brosse à cheveux. Je ne crois pas qu'il existe un Atelier de la faiseuse d'anges dans aucun musée du monde)*”¹⁷² (ERNAUX, 2007 [2001], p. 90, grifos da autora).

A descrição apresentada imediatamente acima é muito similar à do parágrafo que a antecede no livro: ambas mencionam a bacia, o tubo (sonda) vermelho, a mesa, a escova de cabelos. Apenas alguns detalhes são acrescentados ou suprimidos: a informação de que se trata de uma mesa de fórmica, a comparação da sonda com uma serpente. Fica, portanto, a pergunta: por que repetir a mesma descrição logo no parágrafo seguinte? De

¹⁷¹ “Na mesa, havia uma bacia cheia de água esfumacante onde flutuava um tubo estreito e vermelho. Entendi que era a nova sonda que ela tinha a intenção de me colocar. Não tinha visto a primeira. Aquilo parecia uma serpente. Ao lado da bacia, havia uma escova de cabelos” (tradução nossa).

¹⁷² “(Se eu tivesse que representar num único quadro esse acontecimento da minha vida, pintaria uma mesinha encostada numa parede, com tampo de fórmica, sobre o qual está uma bacia esmaltada onde boia uma sonda vermelha. Ligeiramente à direita, uma escova de cabelos. Não creio que exista em algum museu do mundo o *Ateliê da fazedora de anjos*)” (tradução nossa).

imediate, a resposta é óbvia: não se trata da mesma descrição, já que sua reescrita, literalmente, a *enquadra* sob uma perspectiva distinta: não somos mais levadas/os a ver desde um ponto de vista interno, ao lado da narradora, como se entrássemos no cômodo junto com ela; vemos agora de fora, com a cena emoldurada, enquadrada pelos limites do quadro que ela passa a compor ao ser descrita na linguagem de uma pintura. A pergunta que deve se seguir a essa resposta seria então: por que formular a cena dessa maneira? Quando Ernaux confere um título ao suposto quadro pintado na escrita, “*Atelier de la faiseuse d’anges*”, não se trata somente de se apropriar de “marcadores picturais” associados às artes plásticas; trata-se principalmente de evocar todo um gênero de pintura – o da/o artista em seu ateliê ou em seu espaço de criação, que, além de extremamente comum na pintura, é amplamente difundido na literatura, sobretudo, pelos chamados “romances de artista” (ou, em alemão, *Künstlerroman*) –, com o fim de relacioná-lo à imagem criada. Assim, é preciso pensar o que significa relacionar o ateliê da/o artista com o espaço de trabalho da “fazedora de anjos”.

No ensaio “Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor”, Márcia Arbex e Izabela do Lago (2015) apontam o aspecto manual que está na origem do trabalho no ateliê, visto contrariamente pelo senso-comum como uma atividade exclusivamente criadora, artística, reclusa e, por vezes, mágica. Os ateliês em que trabalham pintoras e pintores se associam historicamente com as oficinas de artesãos comuns no período pré-capitalista e existentes, em certa medida, até o século XIX. Essa aproximação entre os dois espaços é importante porque, mais uma vez, ressalta dinâmicas de classe no interior de uma ordem de mercado e de divisão do trabalho sob o capitalismo. Quando Ernaux afirma que não crê existir, em nenhum museu do mundo, “*un Atelier de la faiseuse d’anges*”, o que fica implícito por esse apagamento é tanto a desvalorização (ou criminalização, para ser mais exata) de um tipo de trabalho contrário à lógica reprodutora do capital (o trabalho da abortadeira, qualquer que seja o motivo por que ela o realiza, atua inevitavelmente contra a imposição às mulheres do trabalho de reprodução social e biológica) quanto um questionamento do que pode e deve ser registrado e/ou representado pictoricamente. Que temas, em suma, são dignos de ser pintados?

Resta ainda o fato de que o quadro se interpõe, na forma de um adendo, entre uma primeira descrição não pictórica do cômodo e a narração da segunda tentativa de aborto. Ao se cravar ali como iconotexto entre dois trechos narrativos/descritivos escritos de forma mais tradicional, a cena não apenas adquire um tom poético, contrário, por exemplo, ao tom que um mero relato de constatação conferiria à cena, mas ela quebra a

continuidade da narrativa de modo a se sobressair como um elemento díspar que, por sua vez, ecoa a justaposição de outros elementos díspares no interior da própria cena, i.e., a bacia e a escova, que só podem formar um quadro completo e evocar a rede de imagens que evocam (a imagem da “fazedora de anjos”, em associação com as diversas imagens de ateliês espalhadas no mundo da arte) por causa do título: é ele a costura que permite tecer todas essas relações. Da mesma forma, num nível mais amplo de produção do texto literário, é o comentário interposto que nos permite aproximar outras duas imagens: a autora e a pintora, ou a autora como pintora. Mais significativo ainda, no que diz respeito a essa dimensão autorreflexiva que compara o trabalho de pintura com o trabalho de escrita, é o fato de a representação ecfástica inventada ocorrer precisamente no espaço de um metacomentário que, como muitos outros, se espalha ao longo de todo o livro, entrecortando a narração (ponto a que voltaremos ao fim do capítulo).

4.3. Segundo movimento: à mesa de montagem

Marjorie Perloff (1993) ilustra a prática da colagem artística, servindo-se de alguns termos operatórios que permitem compreender certas características, configurações e funções desse procedimento. A princípio, a colagem poderia ser definida como um processo de justaposição de elementos distintos, retirados de seus contextos originais – ou, ao menos, de seus contextos esperados, relacionados, em geral, a aspectos da vida cotidiana – e reintegrados a um novo contexto (a obra de arte em si), produzindo assim um efeito de estranhamento e de reconhecimento, na medida em que a diferença é destacada pela quebra da expectativa de um espectador ou leitor diante do objeto transferido, este não perde inteiramente sua referencialidade anterior, posta agora em relação com a nova referencialidade obtida pela justaposição.

Para Perloff, a colagem pode ser usada como uma espécie de termo guarda-chuva que abrange práticas mais específicas, como a montagem e a *assemblage*, que se diferenciam da primeira não tanto pelo processo quanto pelos meios em que são praticadas e pelos efeitos e propósitos atingidos – em suma, pelo uso que se faz de cada uma. De modo geral, contudo, poder-se-ia afirmar que a colagem resulta na alteração de uma percepção tradicional – e até clássica, iniciada no Renascimento – do mundo, pondo em causa o status mimético da obra de arte. Outro princípio da colagem diz respeito particularmente à interação que ela propõe entre o produto final e o público a que se destina, pois, uma vez que a justaposição aludida acima não obedece a qualquer lógica

ou organização, frequentemente é no momento da recepção que se estabelece algum tipo de coerência entre os objetos díspares, sem que essa coerência se torne absolutamente estável e imutável. De fato, a colagem, entendida mais como uma operação estética do que como o ato de colar (sentido primeiro da palavra), é algo que só se consolida no século XX, e que, mesmo entre os diferentes movimentos artísticos da época, não se limita a uma só forma.

Prática muito difundida no movimento surrealista, a colagem é introduzida nesse meio graças à exibição em 1921 de uma série de colagens de Max Ernst sob o título de *La mise sous whisky marin*. Erroneamente definida pela crítica da época como um espetáculo dadaísta, essa exposição é divulgada pelo próprio artista como um evento “para além da pintura” [“*au-delà de la peinture*”] (ERNST, 1921, *apud* ADAMOWICZ, 1998, p. 2), caracterização que se justifica pela natureza e multiplicidade das obras exibidas, produzidas com diferentes materiais e nos mais diversos meios, com uma grande variedade de técnicas. O resultado dessa prática transgressora é um efeito poético advindo do estranhamento causado pela justaposição de elementos díspares, que, como apontado por Perloff (1995), e reiterado por Adamowicz (1998), impõe “um uso não convencional [a] elementos familiares”¹⁷³ (p. 3, tradução nossa). É precisamente esse estranhamento que possibilita a criação de uma forma radical de representação – já posta em questão anteriormente pela fotografia e pela escrita automática –, baseada na transformação desses mesmos “elementos familiares”.

Nesse sentido, a “imagem surrealista” deve suas técnicas de elaboração e seus efeitos, em grande parte, às colagens de Ernst, que, ao contrário da colagem cubista, por exemplo, a qual se atém mais a uma função formal ou realista, desenvolve uma função poética própria, que evoca aspectos mágicos e maravilhosos e não se limita apenas ao modo pictórico ou ao modo verbal, mas antes reúne os dois. Outros líderes do movimento surrealista, como André Breton, por exemplo, nos *Campos magnéticos*, de 1919, estabelecem o fluxo verbal espontâneo, isto é, a escrita automática, e o corte e justaposição de elementos díspares, que configuram o processo da colagem, como meios principais para a produção surrealista. Há, no entanto, uma aparente contradição entre esses dois meios, pois a colagem, por definição, trabalha com objetos pré-existentes, que remontam a outros usos e contextos, enquanto o automatismo seria da ordem de um sistema linguístico idealizado.

¹⁷³ “[...] *unconventional use of familiar elements*”.

Definida de muitas maneiras, a depender do enfoque que se lhe confere, a colagem, segundo Adamowicz na mesma obra que vimos citando aqui, pode ser abordada como prática, técnica ou ato pragmático, subversivo e criativo. Há um risco, contudo, de se generalizar o termo a ponto de descaracterizá-lo, conferindo a qualquer coisa o status de colagem. Uma das formas assumidas por esse risco é a associação absoluta entre intertextualidade e colagem – como se toda prática intertextual fosse necessariamente um procedimento de colagem. A colagem surrealista – que encontra sua base pictórica nos *papiers collés* cubistas e sua base literária nos experimentos dadaístas de Tzara – exige um pouco mais de especificidade, pois, embora muitas vezes se apoie na intertextualidade, é mais com o fim de pôr em jogo o processo intertextual do que o seu resultado. Assim frequentemente numa obra surrealista, as “cicatrizes” (1998, p. 15) do corte e da justaposição (que pode ser feita pela cola, mas nem sempre, abarcando uma grande diversidade de técnicas e meios) se fazem visíveis num maior ou menor grau – é o caso das colagens pictóricas, que tendem a uma maior visibilidade, e das colagens verbais, não raro, completamente invisíveis num texto. Levando tudo isso em conta, entretanto, ainda é preciso se atentar para o risco do apagamento das especificidades do texto verbal e da imagem.

No que concerne às questões ligadas à perda de origem, tão discutidas como princípio de realização da colagem, vemos que essa prática estética oferece meios mais interessantes e complexos de tratá-la: como nos mostra Perloff (2013), a partir do poema *The Waste Land*, de T.S. Eliot, os trechos transplantados no ato da colagem ou montagem adquirem uma originalidade no interior da própria obra criada: como se seu deslocamento renovasse seu sentido. Assim, se tomarmos como exemplo a colagem realizada a partir de processos de citação, como ocorre no poema eliotiano, constatamos que cada trecho citado tem o potencial de ser renovado ao ser deslocado, pois o que fora antes, no momento da produção poética, apenas encaixado no texto literário como citação, poderá ser posteriormente, no momento da recepção, lido e citado como obra original (de autoria) daquele mesmo autor que o citou.

Esse fato ecoa diretamente as reflexões de Antoine Compagnon (1996) sobre o mesmo tema. Para o crítico francês, é preciso pensar a citação, tanto em sua dimensão de processo quanto em sua dimensão de produto, assumindo uma abordagem dialética: a citação é, ao mesmo tempo, um ato de remoção e enxerto, baseado na linguagem da *réécriture*. Sob essa perspectiva dialética, em que todos os textos envolvidos no processo citacional se modificam mutuamente, fazendo com que um ato produzido pela leitura e

escrita acabe gerando, por sua vez, leitura e escrita, é possível ocorrer uma perda de referencialidade do excerto removido, ao mesmo tempo que há um ganho de novas dimensões das palavras deslocadas de um ambiente e realocadas em outro. É precisamente por isso que a citação não pode ser pensada como mera cópia, a não ser que se considerem os vários sentidos que esta palavra pode ter: a cópia como reprodução ou imitação e cópia como abundância, como algo *copioso*. Assim, o ato de citar, de fato, implicaria copiar e, ao mesmo tempo, produzir um grande número de novos sentidos e novos textos, que, até então, eram simples fragmentos de um texto anterior.

Outras duas questões postas pela citação, ainda segundo Compagnon, envolvem a solicitação e a excitação no processo de leitura e citação. A solicitação é o acontecimento efêmero, acidental e irrastrável que leva a/o leitor/a a olhar (e olhar de novo) um determinado fragmento; é o que está na origem da citação, sem que sua origem possa ser jamais recuperada. A excitação, por outro lado, é a tentativa (vã) de encontrar a base da solicitação, que, nem por isso, deixa de produzir sentidos para um evento que não tem sentido, já que puramente acidental, aleatório e irreplicável. Em outras palavras, a solicitação e a excitação nos levam a perguntar o que faz com que determinados trechos chamem a atenção de um/a autor/a, sejam selecionados por ela/e e posteriormente transformados em citações, isto é, em novos textos independentes, ainda que dependentes de outros contextos. E quais usos nós, leitoras e leitores, fazemos desses trechos metamorfoseados: o que sublinhamos, o que interpretamos a partir deles, o que nos marca?

Estendendo desde já essas questões à análise que pretendemo empreender a seguir dos procedimentos de montagem e citação na obra de Ernaux, seria o caso de se pensar o que constitui para ela uma excitação: frases que a autora cita porque remontam a experiências de um passado e que talvez, por isso mesmo, produzem uma faísca (*éclair*); frases que, ao serem realocadas e transformadas em citação, se estilhaçam (*s'éclatent*) e remontam igualmente às experiências de outros sujeitos (falantes de uma língua, leitoras/es e escritoras/es de uma dada comunidade) com os quais elas são compartilhadas. Ernaux constrói, como veremos mais adiante, um arquivo bibliográfico – de citações literárias a frases de botequim – que diz sobre a (auto)biografia pessoal e coletiva, privada e pública da pessoa que escreve, da pessoa que se cria na escrita e da coletividade que se constrói no livro.

Mas antes de adentrar o conjunto da obra de Ernaux mais uma vez, não podemos deixar de trazer à baila um outro texto, desta vez, de natureza não só teórica mas também

literária (um misto das duas) que será chave para nosso entendimento dos procedimentos de colagem, montagem e citação como empregados pela autora francesa. Trata-se de *Passagens*, de Walter Benjamin (2019 [1982]), comentado no capítulo 2 e que reproduz processos de citação e arquivamento, podendo ser compreendido como uma obra em formato de hipertexto. *Passagens* reúne reflexões autorais e citações retiradas de mais de oitocentas fontes. O título se deve às já mencionadas passagens parisienses, onde Benjamin fazia suas reflexões. A princípio, com a transcrição desses excertos, o autor alemão tinha o objetivo de tomar notas que poderiam, mais tarde, ser usadas na escrita do ensaio “Paris, capital do século XIX”. Os fragmentos que compõem a obra se agrupam em seções temáticas, as quais tratam precisamente de muitas das questões suscitadas pela forma do livro: o rastro, o *flâneur*, o interior, a elaboração de um método etc. Benjamin descreve seu próprio método de escrita como sendo uma “montagem literária”, similar à lírica e ao trabalho do poeta *chiffonnier* (presente na poética baudelairiana), que faz poesia dos trapos e dejetos [*déchets*] da sociedade moderna (mais sobre isso no capítulo 5). À figura do *chiffonnier* se combina ainda outra alegoria baudelairiana: o *flâneur*, cujo deslocamento errante é imitado pelo filósofo alemão na composição da obra.

Com efeito, Charles Baudelaire é figura central nas *Passagens* e tem uma seção dedicada exclusivamente a ele. A respeito da ligação com Baudelaire, Perloff (2013) afirma que Benjamin se debruça não apenas sobre a obra do poeta francês, por meio da citação de trechos de poemas, diários, ensaios ou cartas, mas também sobre os trabalhos de outros autores, dos quais o filósofo alemão retira excertos. Benjamin empreende ainda descrições da Paris do Segundo Império e transcreve citações contidas em citações (como é o caso de um trecho citado pelo filósofo em que se cita Charles Dickens, em associação com Baudelaire) – tudo isso com o fim de traçar um panorama e uma rede de associações espaciais e temporais. Dessa forma, Perloff chega à conclusão de que “[o] texto de Benjamin [...], longe de ser uma exposição crítica do *éthos* de Baudelaire, nos força a entrar no universo poético em si, em toda a sua multiplicidade” (2013, p. 84).

As *Passagens*, por sua natureza teórica e criadora (criativa), nos mostra como os campos da produção de conhecimento, da pesquisa, e da produção artística, mais especificamente, literária, estão interligados. A esse respeito, convém introduzir nesta revisão teórica as considerações de Michel Butor (1974) sobre as relações entre a crítica e a invenção, levando em conta a interdependência das duas: a obra inventiva é crítica, assim como a obra crítica (i.e., a produção crítica sobre literatura) é inventiva. Retomando as reflexões de Butor, começamos por uma constatação aparentemente pessimista: no

panorama literário dos anos de 1970, data da produção do ensaio, um panorama no qual imperava o romanesco, o contato das/os leitoras/es com o romance era inevitável, o que dificultava que, em produções recentes de um gênero há muito saturado, houvesse invenção literária possível. Seria o caso de se pensar que, se tanta coisa já foi inventada, poder-se-ia, no máximo, aspirar a uma mera intervenção numa série de trabalhos anteriores. Diante disso, colocava-se, e coloca-se ainda, a seguinte questão: por que continuar a escrever, a produzir e a tentar “inovar”? À guisa de resposta, Butor chama atenção para o fato de que é por meio das narrativas que vivenciamos o mundo – conhecemos culturas, lugares e tempos distintos –, mais que por nossas próprias experiências no mundo “real”. Nesse sentido, o acréscimo de novas histórias a uma rede de histórias previamente estabelecida é um sopro de ar fresco, uma abertura num espaço que, até então, arriscava enclausuramento.

Sob a perspectiva da invenção como crítica, vê-se que a realidade da/o leitor/a vem sempre intervir na história, produzindo novos sentidos e reconhecimentos. Em outras palavras, a/o leitor/a acaba reescrevendo o que lê, e, no caso da/o autor/a, que não apenas é leitor/a, mas a/o primeira/o leitor/a de sua obra, acaba escrevendo uma obra que parodia textos anteriores, reescrevendo-os de formas diversas: “[a] fórmula do romance habitual é [...] simplesmente uma forma de paródia” (p. 193). Disso resulta o fato de os romances atuais se apresentarem como sombras (perceptíveis) de romances anteriores, ao mesmo tempo que mascaram as transformações empreendidas em sua reescrita. Para Butor, a invenção possível no romance consiste no trabalho crítico que reescreve e propõe novos modelos para o que, antes, parecia falho. Ou seja, é pela transformação e *mise en cause* operadas por determinada/o escritor/a que se expõem as falhas de obras anteriores e que se permite inovação. Assim, a crítica da literatura se torna também uma crítica da sociedade, deixando claro que a obra é produto de seu tempo: se esse tempo muda, também mudam as visões que se têm do mundo, bem como as necessidades de se pensar o tempo anterior e o tempo atual. Com efeito, a invenção literária da atualidade toma a forma de uma imitação do passado, pois busca nas formas antigas o que pode pôr em causa o presente: “[a] marca de uma profunda novidade é seu poder retroativo” (p. 196).

Isso significa que restauração e invenção andam juntas e são diretamente proporcionais uma à outra, sem que seja possível atribuir categorias ou traços de originalidade absoluta a determinada obra. No que concerne, por outro lado, à ideia de crítica como invenção, Butor considera que o texto, esteja ele completo ou não, só pode ser reconstituído pela imaginação do crítico a partir do que lhe está materialmente

disponível: “[a] obra inacabada é a necessidade de uma invenção” (p. 199), ou seja, cabe à crítica prolongar a invenção da/o autor/a a partir de suas interpretações, que sempre apontam para um texto inacabado. É função da crítica dar vontade de retornar ao texto, cuja totalidade pode ser redimensionada em seu constante inacabamento. Cabe igualmente à/o autor/a assumir essa perspectiva crítica a partir do momento em que considera como inacabada sua própria obra. Segundo Butor, é justamente essa consciência da impossibilidade da totalidade que torna os romances contemporâneos tão autorreferenciais e metalinguísticos, capazes de representar em seu interior não só a si mesmos, mas a literatura de forma geral, algo que se dá, afirma Butor, precisamente pela prática da citação, um dos elementos resultantes da paródia. O crítico e artista francês, em última instância, defende que se pense a obra como espiral: “[a] atividade crítica consiste em considerar as obras como inacabadas; a atividade poética, a ‘inspiração’, manifesta a própria realidade como inacabada” (p. 203).

*

Na obra de Annie Ernaux, a relação entre o potencial crítico de toda obra de arte e as tensões entre teoria e ficção (pensando, inclusive o próprio texto narrativo como sendo produtor de teoria) se manifesta explícita e formalmente no próprio texto, nos diversos momentos, por exemplo, em que a narradora teoriza sobre sua própria escrita e sobre aspectos da escrita autobiográfica de maneira geral. E, nesse sentido, faz-se relevante ressaltar que o modo como teoria e ficção¹⁷⁴ se combinam em seus livros se dá precisamente pelo recurso à montagem, ecoando diretamente a concepção benjaminiana da “montagem literária” como um método de pesquisa e de produção teórica. A esse respeito, Benjamin (2019 [1982]) escreve: “[n]ão tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (p. 764). Nesse trecho se estabelece implicitamente uma oposição entre a/o colecionador/a, tema de uma das seções das *Passagens*, e a/o trapeira/o [*chiffonnier·ère*], já aludida anteriormente, ambas podendo constituir alegorias do

¹⁷⁴ É importante reiterar que entendemos ficção diferentemente do que entende Ernaux. A autora toma partido de uma escrita sem artifícios e não romanesca, como se a própria prática de uma “*écriture plate*” (ERNAUX, 2010 [1983], p. 24) não fosse, em si mesma, um artifício. Nós, por outro lado, não entendemos a ficção como algo exclusivamente inventado, mas antes, tomando a origem da palavra (do latim, *ingere*, base etimológica compartilhada igualmente pelas palavras “fingido” e “figura”), pensamo-la como algo que se modela. A partir dessa reflexão, o próprio uso da imagem e, de modo mais geral, da figura na obra da autora ganha um nível de complexidade maior: é da natureza da escrita de Ernaux ficcionalizar, uma vez que seu trabalho se fundamenta na produção e na (re)utilização de imagens.

trabalho de criação. Tanto a/o trapeira/o quanto a/o colecionador/a exercem uma prática de recolha, embora o que é recolhido e a maneira como os objetos recolhidos são tratados sejam o que muda em cada caso.

A/O colecionador/a, na manipulação de objetos de valor, os quais mantêm, portanto, seu status de mercadoria, tira-lhes a origem justamente para preservá-la como algo intocável. O uso, nesse caso, só existe como virtualidade, pois, ainda que originalmente dotada de valor de troca e de valor de uso, a mercadoria colecionada perde sua funcionalidade. A/O trapeira/o, por sua vez, não lida com a mercadoria, mas com a mercadoria que perde seu status ao ser transformada em dejetos. Efetivamente, o objeto de trabalho da/o trapeira/o são os restos, cuja origem está há muito perdida, mas cujo uso se renova, ao se lhes conferirem novas formas. De certa maneira, é como se a origem do dejetos, *a priori* perdida, se renovasse junto com os novos usos que se fazem dele – para citar Benjamin mais uma vez: “persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso” (p. 767) (ver desenvolvimento dessa distinção no capítulo 5).

Ainda sobre a citação de Benjamin a respeito da montagem literária, a relação opositiva estabelecida entre “dizer” e “mostrar” nos leva a compreender que o filósofo encara os fragmentos que compõem as *Passagens* mais como objetos visíveis e visuais do que como enunciados lisíveis. Há, no entanto, uma legibilidade que é própria das imagens ali dispostas, majoritariamente resultantes de práticas citacionais, e que se constrói nas relações estabelecidas entre um e outro fragmento-imagem. Montar, nesse caso, não significa para o autor meramente copiar, na forma de lista, as citações que ele *encontra* (sentido primeiro do verbo “inventariar”, *in-vent-ario*, que aparece no texto), mas sim organizá-las, “utilizá-las”, no sentido de submetê-las ao uso de ferramentas que permitam sua desmontagem e remontagem e que possibilitem igualmente sua remoção de um contexto e fixação em outro. Para serem removidas, é preciso que sejam cortadas, que sofram um corte, como afirma Benjamin a respeito da imagem dialética, “no movimento do pensamento” (p. 788). É precisamente na reinstalação e fixação que se segue ao corte, combinando traços de uma anterioridade espacial e temporal com traços de uma atualidade, que se produz o efeito dialético.

As citações se aproximam assim da imagem dialética, que, mais uma vez, segundo Benjamin, “é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido

com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta” (p. 767). Parte desse encontro entre o “ocorrido” e os “agoras” passa por uma recusa a um historicismo que enxerga o tempo como uma continuidade de acontecimentos que vão se encadeando uns aos outros, em consonância com um “conceito dogmático de progresso” (1993 [1940], p. 229). O historiador que rejeita esse tipo de historicismo vê o passado, numa posição de observador de imagens, como ruínas e estilhaços, para cuja reconstrução é necessária essa destruição antecessora (2019 [1982], p. 779). Viver, portanto, o “ocorrido” como “agora” significa manter entre ambos uma relação de contemporaneidade, não necessariamente de simultaneidade, que faz que um tempo se modifique no e pelo outro.

*

Vimos até aqui que, em sua obra, Annie Ernaux produz a partir de imagens e, por esse mesmo gesto, acaba produzindo imagens. Imagens para atualizar (*mettre à jour*) o passado e para pensá-lo em relação com o presente. A combinação, distribuição e organização dessas imagens, entretanto, também é de suma importância para a forma e para os sentidos que se depreendem do trabalho da autora, um trabalho que, devido à sua composição fragmentária, tende a justapor e, por afinidade ou por contraste, a comparar imagens. Frequentemente o próprio contraste se dá por aproximação, isto é, duas imagens são fisicamente aproximadas para que, a partir desse movimento, surja o contraste que, de maneira dialética, modificará ambas. Assim, num exemplo prático de como essa estratégia de aproximar para distanciar se opera em algumas obras da autora, transcrevemos abaixo dois parágrafos contíguos de *L'événement*, separados apenas por um espaço em branco:

Comme la première fois, elle m'a fait passer dans la chambre. Je n'avais plus peur de ce qu'elle allait faire. Je n'ai pas eu mal. Au moment où elle m'enlevait la sonde en place pour mettre celle de la cuvette, elle s'est écriée, « vous êtes en plein travail ! ». C'était une phrase de sage-femme. Je n'avais pas pensé jusqu'ici que tout cela pouvait se comparer à un accouchement. Elle ne m'a pas demandé un supplément d'argent, mais de lui renvoyer la sonde après, parce qu'il lui était difficile de s'en procurer de ce modèle.

*Dans mon compartiment, au retour de Paris, une femme se limait les ongles interminablement*¹⁷⁵ (2007 [2001], p. 91).

¹⁷⁵ “Como da primeira vez, ela me fez entrar no quarto. Eu não tinha mais medo do que ela ia fazer. Não senti dor. No momento em que estava tirando a sonda para fazer a substituição, ela gritou, ‘a senhorita está em pleno trabalho!’. Era uma frase de parteira. Eu não tinha pensado até aquele momento que tudo aquilo podia se comparar a um parto. Ela não me pediu mais dinheiro, apenas que eu devolvesse a sonda depois, porque era difícil arranjar outra daquele modelo.

“No meu compartimento, de volta a Rouen, uma mulher lixava as unhas interminavelmente” (tradução nossa).

L'événement, já comentado na seção anterior deste capítulo, talvez seja uma das obras em que mais se justapõem fragmentos distintos, que interrompem, mais do que o normal, o fluxo narrativo esperado. Os dois parágrafos acima são um exemplo disso; comparemo-los sob um ponto de vista temático e estrutural: o primeiro, que vem imediatamente após o trecho comentado aqui sobre a descrição pictórica do apartamento da “fazedora de anjos”, começa narrando, por uma sucessão de orações e períodos curtos, separados por ponto, a segunda tentativa de aborto, que, como se lê ao fim, acaba não acontecendo. A tensão da personagem ao entrar no apartamento é grande, principalmente, pela situação clandestina em que ela se encontra e pelo risco de ser pega. As frases curtas têm o efeito de aumentar visual e ritmicamente essa tensão, na medida em que *pontuam* (são separadas por ponto e marcam o *tempo* de) cada ação. É quase como se a cena em sua totalidade fosse vista em flashes, aos quais corresponderia cada frase enunciada pela narradora (“*elle m’a fait passer dans la chambre*”, “*Je n’avais plus peur de ce qu’elle allait faire*”, “*Je n’ai pas eu mal*”). No parágrafo seguinte, formado por um único e longo período, aparentemente irrelevante para o que vem antes e depois dele, tem-se a imagem da passageira no trem, que ignora completamente o que a personagem narradora acaba de sofrer. Para expressar não apenas a ignorância, mas a monotoneidade da imagem, a frase se prolonga pelo encaixamento de sintagmas menores no interior da oração principal (“*Dans mon compartiment, au retour de Paris [...]*”), adiando a ação (lixar as unhas) e alterando a ordem direta dos componentes sintáticos, em contraste com os períodos do parágrafo anterior, majoritariamente escritos na ordem direta. Assim como a atividade da mulher é interminável, também é demorada a frase que a enquadra, encerrada inclusive pela palavra “*interminablement*” em sua forma mais longa (a autora poderia ter optado, por exemplo, por “*de manière*” ou “*de façon interminable*”).

A conclusão a que se chega, relacionando os dois parágrafos, é de que a vida continua, em toda a sua trivialidade, para os outros¹⁷⁶, enquanto a personagem acaba de viver um acontecimento que não só altera radicalmente sua vida, mas a põe em risco de acabar. Ao mesmo tempo, a banalidade da imagem banaliza a própria cena do aborto, no parágrafo anterior, que ocorre num apartamento comum, mas à qual se conferira antes um

¹⁷⁶ Essa construção operada por Ernaux lembra coincidentemente, já que há pouco falávamos de écfrases, um poema de W. H. Auden, “*Musée des beaux arts*”, um, dentre muitos outros, que transpõe para a escrita a famosa tela de Bruegel, o Velho, retratando a queda de Ícaro.

aspecto sublime ao ser transformada em pintura¹⁷⁷. Esse tipo de procedimento estilístico e formal que põe cenas lado a lado, muitas outras vezes repetido na obra de Ernaux, é o que chamamos de montagem literária. Seus efeitos são diversos e dependem do modo como ele é operado e das funções a que serve num determinado contexto narrativo. Procedimentos similares a este, que pode ser abarcado sob a égide da colagem, são também adotados pela autora, sobretudo, no que concerne ao uso de citações.

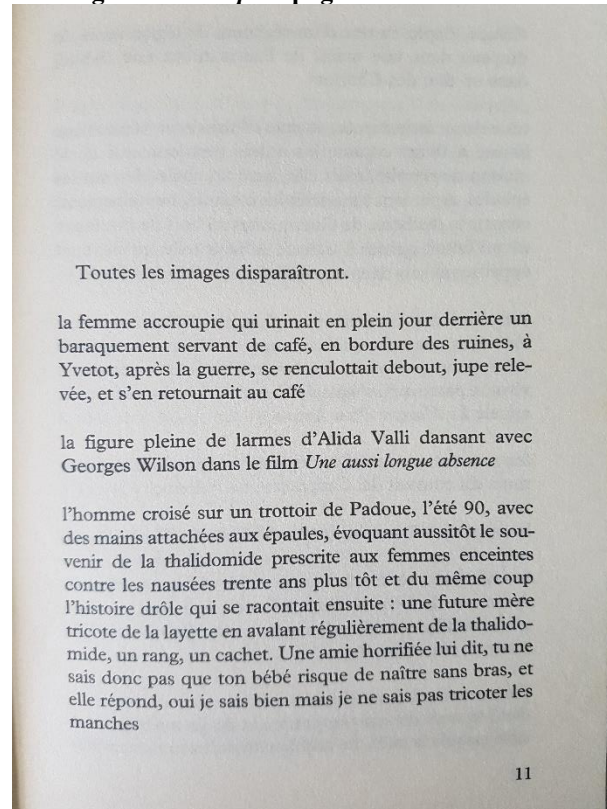
Além disso, a montagem como recurso que permite a confluência de diferentes temporalidades pode ser observada logo no início do livro *Les années*, aberto e fechado por uma lista de imagens que, a princípio, estão condenadas ao desaparecimento (“*Toutes les images disparaîtront*”¹⁷⁸ – 2008a, p. 11), mas que, ao final, têm a esperança de sobreviver se o imperativo que as introduz (“*Sauver*” – p. 241) for mantido. Essa esperança existe justamente pelo lampejo produzido por “ocorridos” transformados em imagens: “*saisir la lumière qui baigne des visages désormais invisibles, des nappes chargées de nourritures évanouies, cette lumière qui était déjà là dans les récits des dimanches d’enfance et n’a cessé de se déposer sur les choses aussitôt vécues, une lumière antérieure*”¹⁷⁹ (p. 241). Uma “luz”, em outras palavras, que, vinda de um tempo passado, continua a reluzir no presente como reminiscência e que, ao ser fixada em imagem e passada adiante, reluzirá também no futuro. Detenhamo-nos por um momento em algumas dessas imagens:

¹⁷⁷ Ainda assim, se retomarmos a descrição do *Ateliê da fazedora de anjos*, o aspecto sublime da pintura se contrasta com o aspecto ordinário da escova de cabelos e da mesa de fôrmica.

¹⁷⁸ “Todas as imagens desaparecerão” (tradução nossa).

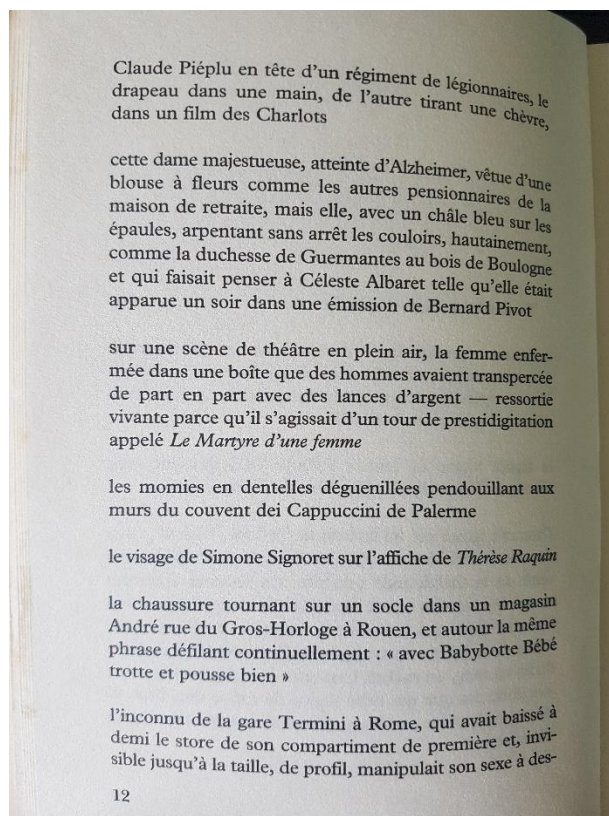
¹⁷⁹ “[...] capturar a luz que banha os rostos doravante invisíveis, as toalhas cheias de comida desvanecida, aquela luz que já estava lá nas histórias dos domingos de infância e que não deixou de se depositar sobre as coisas tão logo vividas, uma luz anterior” (tradução nossa).

Figura 21: Incipit e página 11 de *Les années*



Fonte: *Les années* (2008a)

Figura 22: Página 12 de *Les années*



Fonte: *Les années* (2008a)

A listagem de imagens continua ainda por mais sete páginas (de 11 a 19), e o que reproduzimos acima é apenas uma amostra do total. Dentre essas imagens, confundem-se cenas de filmes, fotografias, episódios vividos pela autora, citações de livros, de letras de canção, de slogans publicitários e de ditos populares. E, de fato, elas se confundem, na medida em que, por vezes, acabam se fundindo uma na outra, sem, contudo, se tornarem amorfas. É o caso, por exemplo do trecho a seguir:

*l'homme croisé sur un trottoir de Padoue, l'été 90, avec des mains attachées aux épaules, évoquant aussitôt le souvenir de la thalidomide prescrite aux femmes enceintes contre les nausées trente ans plus tôt et du même coup l'histoire drôle qui se racontait ensuite : une future mère tricote de la layette en avalant régulièrement de la thalidomide, un rang, un cachet. Une amie horrifiée lui dit, tu ne sais donc pas que ton bébé risque de naître sans bras, et elle répond, oui je sais bien mais je ne sais pas tricoter les manches*¹⁸⁰ (p. 11).

A visão do homem sem os braços desencadeia a piada, que, por sua vez, também aparece na forma de uma imagem – como se fosse encenada numa *sketch*. O homem, por

¹⁸⁰ “o homem encontrado numa calçada de Pádua, no verão de 1990, com as mãos amarradas nos ombros, evocando imediatamente a lembrança da talidomida prescrita para mulheres grávidas contra enjoos trinta anos antes e na mesma ocasião a piada que se contava em seguida: uma futura mãe estava tricotando o enxoval do bebê enquanto engolia regularmente talidomida, uma carreira, um comprimido. Uma amiga, horrorizada, diz a ela, então você não sabe que o seu bebê corre o risco de nascer sem braço, e ela responde, sim é claro que eu sei mas não sei tricotar as mangas” (tradução nossa).

outro lado, se encontra congelado no tempo, como que fotografado. Esse congelamento da cena se dá não só pela marcação da data (“*l’été 90*”), mas pela própria sintaxe da frase, desprovida de verbos, a não ser em forma finita (“*croisé*”, “*attachées*”). De fato, o sintagma “*l’homme*” é sujeito de um verbo (“*évoquant*”) que não exprime uma ação diretamente ligada a ele, mas às orações que compõem a cena como um todo. O homem não age; ao ser fixado, ele mantém-se também passivo: é antes a lembrança, na forma da visão, que *se tem* dele que evoca a lembrança da piada, esta sim mais cinemática do que a anterior. A combinação das duas imagens, formando uma única imagem, também se funde no sentido de aproximar algo proveniente de um repertório pessoal (uma viagem que a autora provavelmente fez a Pádua e que resultou no encontro com o homem na rua) a algo advindo de uma memória e de uma linguagem coletiva (a piada ou anedota compartilhada por uma comunidade e inventada a partir de um conhecimento geral sobre o uso de um medicamento). Nesse movimento de aproximação, o que era pessoal também se impessoaliza (o homem é simplesmente “*croisé*” [“cruzado”] sem que se identifique quem se deparou ou cruzou com ele), fazendo com que a imagem deixe de pertencer unicamente à voz que, ao enunciá-la, acaba capturando-a com o olhar. Nós, leitoras e leitores, ao lê-la e/ou ouvi-la, também acabamos visualizando-a.

Das imagens, nessa longa lista, passam-se a todo tipo de citações, transformadas elas também em imagens, sobretudo, ao perderem suas aspas (Fig. 27-9):

Figura 23: Página 16 de *Les années*

les phrases terribles qu'il aurait fallu oublier, plus tenaces
que d'autres en raison même de l'effort pour les refou-
ler, tu ressembles à une putain décatie

les phrases des hommes dans le lit la nuit, Fais de moi ce
que tu veux, je suis ton objet

exister c'est se boire sans soif

que faisiez-vous le 11 septembre 2001 ?

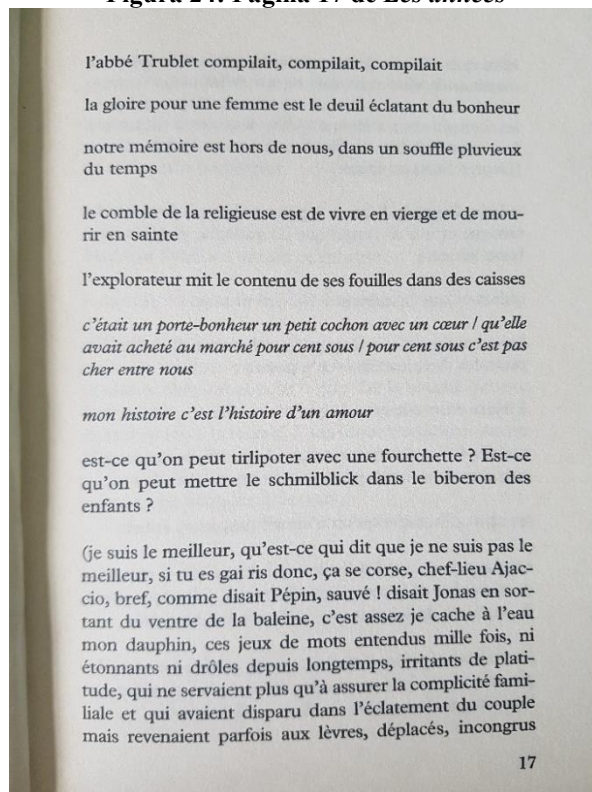
in illo tempore le dimanche à la messe

vieux kroumir, faire du chambard, ça valait mille ! tu es
un petit ballot ! les expressions hors d'usage, réentendues
par hasard, brusquement précieuses comme des objets
perdus et retrouvés, dont on se demande comment elles
se sont conservées

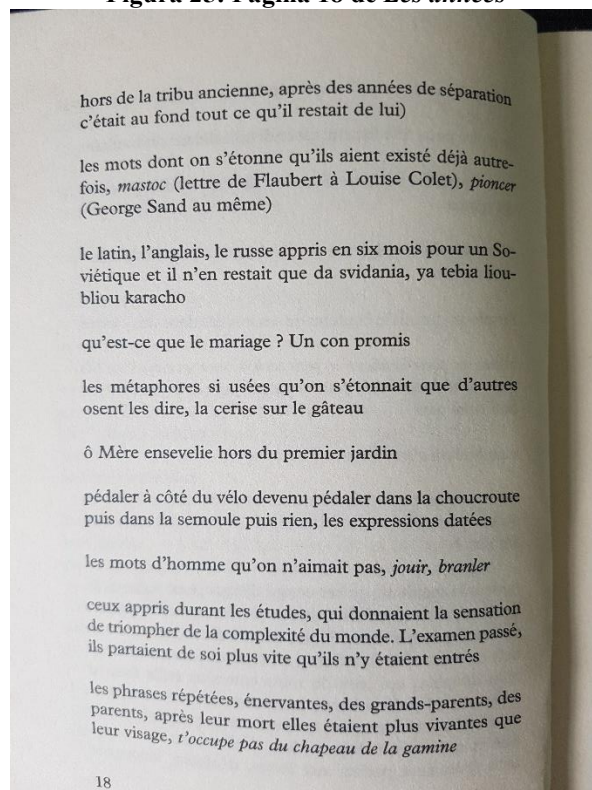
les paroles attachées pour toujours à des individus comme
une devise — à un endroit précis de la nationale 14,
parce qu'un passager les a dites juste quand on y passait
en voiture et on ne peut pas y repasser sans que ces
mêmes paroles sautent de nouveau à la figure, comme
les jets d'eau enterrés du palais d'Été de Pierre le Grand
qui jaillissent quand on pose le pied dessus

les exemples de grammaire, les citations, les insultes, les
chansons, les phrases recopiées sur des carnets à l'ado-
lescence

Fonte: *Les années* (2008a)

Figura 24: Página 17 de *Les années*

Fonte: *Les années* (2008a)

Figura 25: Página 18 de *Les années*

Fonte: *Les années* (2008a)

É também nas *Passagens*, ainda na seção sobre montagem literária, que Benjamin afirma que “[seu] trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem aspas. [A]

teoria [dele] está intimamente ligada à da montagem” (2019 [1982], p. 761). Relembrando Compagnon (1996), a citação é produzida por um gesto de “depredação e de apropriação” (p. 14) que se dá durante a leitura. Depredação porque o texto é decomposto, desmembrado; e apropriação, porque dessa decomposição a/o leitor/a se apodera e torna próprios a si os pedaços decompostos, em seguida, recompostos num novo texto – o texto citado e o texto que contém a citação. A/O leitor/a passa também a criador/a. As aspas, contudo, permanecem, indicando precisamente os processos que antecederam àquela inserção do corpo estranho no organismo novo. Elas são, como é comum aos trabalhos de colagem, a cicatriz índice do transplante. Se retiradas, as aspas não mais anunciam a citação. Deixaria ela então de ser uma citação?

Obviamente nas figuras acima, ainda que despojadas das aspas, as citações se anunciam de outras maneiras (por itálico, em alguns casos, e pela voz narrativa, que antecede a listagem de citações, afirmando tratar-se de citações), preservando, de alguma forma, as cicatrizes. Ainda que o anúncio não fosse feito, as citações sem aspas continuariam a ser citações, ao menos nos casos acima, porque seu nível de reconhecimento e compartilhamento é alto: é como se, desde o início, isto é, desde uma suposta origem [“*Ursprung*”], esta já houvesse sido *rompida* quando a palavra se propulsa e *salta* [“*Sprung*”] para novas origens, mantendo sua continuidade na ruptura. Assim, a citação tanto perde a autenticidade (COMPAGNON, 1996, p. 10) quanto a mantém e incorpora a si mesma novas autenticidades. E, depois de coladas no papel, é quando justapostas umas às outras que as citações se envolverão em processos de montagem que vão, mais uma vez, fundindo-as em um único todo que, sintaticamente, dificulta a separação uma da outra:

(je suis le meilleur, qu’est-ce qui dit que je ne suis pas le meilleur, si tu es gai ris donc, ça se corse, chef-lieu Ajaccio, bref, comme disait Pépin, sauvé ! disait Jonas en sortant du ventre de la baleine, c’est assez je cache à l’eau mon dauphin, ces jeux de mots entendus mille fois, ni étonnants ni drôles depuis longtemps, irritants de platitude, qui ne servaient plus qu’à assurer la complicité familiale et qui avaient disparu dans l’éclatement du couple mais revenaient parfois aux lèvres, déplacés, incongrus hors de la tribu ancienne, après des années de séparation c’était au fond tout ce qu’il restait de lui)¹⁸¹ (ERNAUX, 2008a, p. 17).

¹⁸¹ “(comigo ninguém pode, quem disse que pode?, você goza quando ri?, faz córsegas, disse Napoleão a Josefina, serei breve, já dizia Pepino, por que Jonas passou três dias no ventre da baleia? porque estava lendo um salmão, esses trocadilhos ouvidos mil vezes, há muito tempo nem surpreendentes nem engraçados, irritantes de tão batidos, que só serviam para garantir a cumplicidade familiar e que tinham desaparecido quando o casal se separou mas que às vezes voltavam aos lábios, deslocados, incongruentes fora da antiga tribo, depois de anos de separação era tudo o que restava)” (tradução nossa).

Para finalizar, um último exemplo de montagem na obra de Ernaux, desta vez, retirado de um livro inteiro produzido por fragmentos independentes, cada um contendo uma cena distinta, montados uns em relação aos outros. Trata-se de *Journal du dehors* [*Diário do exterior*], publicado pela primeira vez em 1993 e que reproduz um diário de acontecimentos externos, observados no dia-a-dia da autora entre os anos de 1985 e 1992. A lógica do livro é basicamente a anotação de cenas presenciadas ou vividas; de frases lidas em folhetos, muros, anúncios etc.; de imagens vistas na televisão ou em fotografias – tudo isso, partindo de contextos os mais diversos (idas ao supermercado e à padaria, viagens de metrô e de ônibus, consultas médicas etc.) e transposto em linguagem verbal, com cada fragmento formando uma espécie de quadro, cuja moldura é representada justamente pelos espaços em branco separando um microrrelato do outro. O olho da narradora se converte, pois, em câmera que captura as diferentes imagens e as registra na escrita (RESENDE, 2021a). Vejamos abaixo uma sequência de três fragmentos:

Rien que le cul, *et, dans un coin de mur plus sombre, en rouge*, Il n’y a pas de sous-hommes.

Journaux d’annonces gratuits chaque semaine dans la boîte aux lettres. « PROFESSEUR SOLO-DRAME. LE GRAND MARABOUT est enfin parmi nous. Il se propose de résoudre tous vos problèmes : amour, affection retrouvée, fidélité entre époux, désenvoûtement, concours, succès aux sports, retour immédiat au foyer de la personne que vous aimez. Si vous voulez être heureux passez sans tarder me consulter. Travail sérieux, efficace. Résultat garanti. 131ter, av. de Clichy. 2e étage porte droite. » (Photo d’un bel Africain dans l’encadré.) En quelques lignes, un tableau des désirs de la société, une narration à la troisième personne, puis à la première, un personnage à l’identité ambiguë, savant ou magicien, au nom poétique et théâtral, deux registres d’écriture, le psychologique et le technico-commercial. Un échantillon de fiction.

Phrase qui se détachait sur la copie que relisait un étudiant dans le R.E.R., entre Châtelet-Les Halles et Luxembourg : « La vérité est liée à la réalité »¹⁸² (2012 [1993], p. 30-31, grifos da autora).

¹⁸² “*Nada além do sexo*, e, num lado mais escuro da parede, em vermelho, *Não existe sub-homem*.”

“O jornal de anúncios gratuitos todas as semanas na caixinha de correio. ‘PROFESSOR SOLO-DRAMA. O GRANDE MARABU está enfim entre nós. Ele promete resolver todos os seus problemas: amor, resgate do afeto, fidelidade entre esposos, reversão de um feitiço, concursos, vitória no esporte, retorno garantido da pessoa amada. Se quiser ser feliz, não deixe de me consultar. Trabalho sério, eficaz. Resultado garantido. Av. de Clichy, 131ter, 2º andar, porta à direita’. (Foto de um belo homem africano). Em algumas linhas, um quadro dos desejos da sociedade, narração na terceira pessoa, depois na primeira, personagem de identidade ambígua, sábio ou mágico, de nome poético e teatral, dois registros de escrita, o psicológico e o técnico-comercial. Uma amostra de ficção.

O que se tem nos trechos transcritos é essencialmente uma montagem de citações impressas em diferentes suportes (uma parede, um folheto e uma apostila) e, posteriormente, deslocadas para as páginas do livro e postas em relação. Na primeira delas, opera-se também uma montagem interna, com a justaposição de duas pichações de caráter muito distintos: uma, mais ou menos, obscena, e outra politicamente engajada, abertamente anti-nazista. Todas as duas, contudo, junto com a terceira, a propaganda do feiticeiro marabu, constituem o retrato de uma sociedade no centro do sistema capitalista, em 1986, há poucos anos da queda do Muro, em fase de implantação e consolidação das políticas neoliberais, confrontada, mais de vinte anos depois dos movimentos revolucionários e anticolonialistas que têm início com a independência da Argélia em 1962, com fluxos de imigração oriundos dos países da periferia do sistema. As três aparecem, em suma, assim como quase todos os fragmentos de *Journal du dehors*, como imagens-sintoma (RESENDE, 2021a).

A última frase, “*La vérité est liée à la réalité*”, une e solda todas as outras, como se lhes servisse de comentário: são essas as verdades que constituem as nossas vidas, os campos políticos que as perpassam, os desejos que as motivam. Como coletora desses resíduos de vida, Ernaux se identifica com a figura da trapeira e, na linha de autores como André Breton e Louis Aragon (ver capítulo 2), promove um diálogo que só faz reforçar a imagem da *passeuse*, transitando entre diferentes margens, aproximando-as e talvez produzindo novas margens a partir delas. Uma aproximação que se dá como tradução e, mais especificamente, para tomar emprestada a linguagem de Paul Ricœur (2012 [2004]), como “construção de comparáveis” (p. 67, 68), põe em jogo muitas das questões vistas até aqui: a origem, o deslocamento, a continuidade, o rastro. A dispersão das imagens, assim como a dispersão das línguas, leva Ernaux a buscar relacioná-las não para eliminar a diferença entre elas, mas sim para ressaltar essa diferença e, ao mesmo tempo, produzir semelhanças. É precisamente este um dos efeitos da prática da colagem (compreendida em seu sentido geral, incluindo o da montagem e da citação): causar estranhamento partindo do familiar.

4.4. Terceiro movimento: abrir o ateliê

“Frase retirada da apostila que um estudante estava lendo hoje no RER, entre Châtelet-Les Halles e Luxembourg: ‘A verdade está ligada à realidade’” (tradução nossa, grifos da autora).

Na introdução ao livro *Estética de laboratório*, Reinaldo Laddaga (2013) começa pensando a barreira, não-impermeável, existente entre artista e receptor/a. Essa barreira, que separa mas também medeia, é a própria obra de arte; não-impermeável na medida em que permite a viagem de “emissões desprendidas dos sistemas materiais e biológicos, mentais e tecnológicos, nos quais a obra começou a ser gerada” (p. 11). É justamente porque a obra existe como barreira que pode ocorrer a produção de arte, pois é ela que garante a impenetrabilidade da/o leitor/a no momento da criação, assim como garante a ausência da/o própria/o artista no momento da recepção. Caso ambos, artista e público, se mantivessem em contato direto o tempo todo, sem a intermediação da obra, não haveria efeitos de arte. Ainda assim, a penetrabilidade eventual no espaço um do outro se torna possível em certas instâncias, quando, por exemplo, a/o receptor/a adentra o espaço físico de criação da/o artista, ou quando esta/e disponibiliza e atualiza na própria obra de arte o espaço de criação. A obra se torna assim “não [...] um painel divisório, mas uma janela ou tela” (p. 13) para uma versão da imagem que a/o artista deseja transmitir da própria vida.

Certamente, como já vimos neste mesmo capítulo, a reconstituição do ateliê de criação, seja o da/o pintor/a, seja o da/o escritor/a, seja até o da/o pintor/a como metáfora para o trabalho da/o escritor/a (ARBEX; LAGO, 2015), não é uma novidade das literaturas moderna e contemporânea. O século XIX, por exemplo, é rico em representações de ateliês nos chamados “romances de artista”. É nos séculos XX e XXI, entretanto, que o desvelamento do espaço de criação começa a se operar, com maior frequência, por meio de dispositivos como a autorreferencialidade e a formação de “coleções de peças de imagens, textos e sons” (LADDAGA, 2013, p. 16), constituindo um arquivo no interior da própria obra. O emprego de tais dispositivos permite assim, de modo mais amplo, a composição de um quadro que apresenta o “artista em pessoa na cena de sua obra, realizando algum tipo de trabalho sobre si mesmo no momento de sua autoexposição” (p. 18).

Walter Benjamin (1993 [1934]), no ensaio “O autor como produtor”, a respeito das relações entre artista e público, propõe que seja abolida, entre as figuras da/o autor/a e da/o leitor/a, a “distinção convencional [...] que a imprensa burguesa preserva artificialmente” (p. 124). Em consequência dessa abolição, o público receptor de uma obra literária estaria, segundo o filósofo, “sempre pronto [...] a escrever, descrever, prescrever”, tendo acesso à “condição de autor” (p. 124). Da mesma forma, caberia à/ao

escritor/a, que se encontra situada/o no interior do sistema de produção, atuar a contrapelo desse sistema, livrando-se das múltiplas barreiras que separam competências, forças produtivas e meios de criação uns dos outros. Um exemplo desse tipo de separação é o que se dá entre escrita e imagem. De acordo com Benjamin, esta não deveria se separar daquela, uma vez que quem escreve deve dominar tão bem técnicas de produção da imagem quanto um/a fotógrafo/a, por exemplo, domina a fotografia. De fato, para Benjamin, é preciso que escritoras e escritores fotografem. Quanto mais se fundem as diferentes formas artísticas, mais se subverte um sistema de produção e criação burguês. A/O autor/a que empreendesse esse tipo de trabalho já estaria em processo de se tornar um/a produtor/a, isto é, suas obras não “[visariam] nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção” (p. 131).

Um dos procedimentos passíveis de operar esse tipo de refuncionalização da obra de arte é justamente a montagem, que não permitiria apenas a constituição de imagens no interior da obra literária, mas que poria em jogo uma dimensão laboratorial capaz de tornar explícitos os métodos de elaboração de trabalhos literários – os modos, em outras palavras, empregados para montá-los, uma vez que o ato de montagem frequentemente põe em cena atos similares de desmontagem e remontagem. Com efeito, como demonstra Georges Didi-Huberman (2018), ao retomar, em sua reflexão sobre a montagem, a imagem benjaminiana do “laboratório dramático”, também contida no “Autor como produtor”, “é pela atividade de laboratório, um protocolo *experimental*, que o artista como produtor agencia suas imagens na forma de um pensamento *dialético*” (p. 138-139, grifos do autor). Isso significa que, para o crítico francês, a montagem se torna uma técnica por meio da qual a/o artista “toma posição” (p. 139) diante dos fatos políticos e históricos.

Na elaboração formal da obra de Ernaux, de *La place* em diante, a concepção da escrita laboratorial assume posição central, afetando tanto a forma quanto o conteúdo dos textos, uma vez que ela não apenas atua como modeladora, mas também como decifradora das histórias. Talvez já tenha ficado claro, devido aos trechos transcritos acima, que a montagem é, mais uma vez, o recurso estilístico que permite à autora inserir fragmentos autorreflexivos por entre fragmentos narrativos, fazendo que uns pontuem o ritmo dos outros e que ambos se modifiquem mutuamente, na medida em que se lhes conferem novas interpretações. Para ilustrar como são feitas essas interposições, escolhemos exemplos retirados de duas obras, em ordem cronológica de publicação: *La honte* [*A vergonha*], de 1997, e o já citado *L'événement*, de 2000.

Comecemos pelo primeiro livro, que, ancorado na narração de um episódio da infância da autora (i.e., um episódio de agressão física do pai contra a mãe), busca reconstituir todo um quadro da vida comunitária em Yvetot, referida como Y. ao longo de todo o livro. Ernaux nos oferece assim (i) uma “topografia” da cidade, explorando geográfica e socialmente os anos de reconstrução no pós-guerra e de (re)organização da geografia urbana; (ii) uma investigação do falar local, extraído da cena-base (o fatídico dia em que o pai teria tentado matar a mãe) uma expressão (*gagner malheur*) que, dita pela filha ao pai, vai reaparecendo em vários outros momentos da história; (iii) uma rememoração dos anos na escola privada católica, os quais culminam, mais tarde, na continuidade da vida estudantil e no conseqüente afastamento da autora em relação aos pais.

Em *La honte* a prática de recolha ernausiana é posta em jogo como um trabalho, nas palavras da autora, etnológico (2013 [1999], p. 40). Para ser cumprido, ele deve combinar à coleta e à catalogação de artefatos uma dimensão de explicação e comentário: “[n]e pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir mais traiter celles-ci comme des documents qui s’éclaireront en les soumettant à des approches différentes”¹⁸³ (p. 40). Propomos, e tentaremos demonstrar, que essa dimensão explicativa, também interpretativa, se aproxima ora de um ato de tradução (literal e figurado), ora de uma constatação da impossibilidade de traduzir, ainda que uma coisa não elimine a outra. Vejamos, por exemplo, um dos primeiros trechos autorreflexivos de *La honte*:

*Même, depuis que j’ai réussi à faire ce récit, j’ai l’impression qu’il s’agit d’un événement banal, plus fréquent dans les familles que je ne l’avais imaginé. Peut-être que le récit, tout récit, rend normal n’importe quel acte, y compris le plus dramatique. Mais parce que j’ai toujours eu cette scène en moi comme une image sans mots ni phrases, en dehors de celle que j’ai dite à des amants, les mots que j’ai employés pour la décrire me paraissent étrangers, presque incongrus. Elle est devenue une scène pour les autres*¹⁸⁴ (p. 17).

O que, de imediato, nos chama atenção é a linguagem da transposição usada por Ernaux, que fala de passar o acontecimento, na forma de uma imagem, para palavras.

¹⁸³ “Também não me contentar em fazer o levantamento e a transcrição das imagens da lembrança, mas tratá-las como documentos que se esclarecerão ao serem submetidos a abordagens diferentes” (tradução nossa).

¹⁸⁴ “Eu até, desde que consegui narrá-lo, tenho a impressão de que se trata de um acontecimento banal, mais frequente nas famílias do que eu imaginava. Talvez a narrativa, toda narrativa, torne normal qualquer ato, incluindo o mais dramático. Mas porque sempre carreguei essa cena em mim como uma imagem sem palavras nem frases, fora da que eu contei a amantes, as palavras que empreguei para descrevê-la me parecem estrangeiras, quase incongruentes. Ela se tornou uma cena para os outros” (tradução nossa).

Essa segunda transposição resultaria, contudo, num retorno à forma anterior sob uma perspectiva alterada: da imagem que a autora criou para si mesma se chegaria, *por meio* de palavras que a traduziriam, a uma imagem “para os outros”, diferente, portanto, da primeira. Nesse jogo de transição entre linguagens, as palavras funcionam, a um só tempo, para domesticar e tornar ainda mais estranho o relato da realidade: como se Ernaux fosse uma tradutora *ao contrário*, isto é, uma tradutora que estrangeiriza para si não porque usa um estilo tradutório que reflete o que o original tem de estrangeiro, mas porque usa palavras que são, de fato, estrangeiras ao seu próprio entendimento e experiência. Nesse sentido, se fizermos um paralelo com as considerações de Scheleiermacher (2007 [1813]) sobre os dois movimentos possíveis de tradução – um movimento que se afasta do original para aproximar o texto traduzido das leitoras; um movimento que afasta o texto traduzido das/os leitoras/es para aproximá-lo do original –, vemos que, no caso de *La honte*, quanto mais inteligível e próximo se torna o texto para quem o recebe, mais incompreensível e distante ele aparece para quem o traduz. Subjacente a essa contradição, há uma profunda consciência da perda envolvida no processo de transposição/tradução, uma perda que, expressa algumas páginas depois, também engendra melancolia: “*Quand je l’ai écrite [a cena da violência do pai contra a mãe], je la voyais en ‘clair’, avec des couleurs, des formes distinctes, j’entendais les voix. Maintenant, elle est grisée, incohérente et muette [...]. L’avoir mise en mots n’a rien changé à son absence de signification*”¹⁸⁵ (p. 31). Nesse trecho, produto e processo se diferenciam: estar em processo de transpor a cena a faz renascer tal qual; a transformação da imagem em palavras, contudo, faz o acontecimento perder essa dimensão imagética fundamental.

Mas a palavra nem sempre significa a perda melancólica da reconstituição. Certas palavras, na verdade, contêm a imagem mesma do acontecimento. É o que ocorre, por exemplo, com as frases e expressões usadas não apenas no dia do ato violento, como descrito no livro, mas no cotidiano da vida da autora, de seus pais e de seu meio social. Vejamos o caso da expressão “*gagner malheur*”, que perpassa, em diferentes momentos, a primeira parte da narrativa. A primeira ocorrência se dá durante o relato do evento, quando a autora, ainda menina, diante dos apelos do pai para que ela pare de chorar, o acusa de fazê-la “*gagner malheur*” por causa do acontecido. A esse uso inicial da expressão se acrescenta uma nota de rodapé da própria autora, na qual se lê: “[e]n

¹⁸⁵ “Quando a escrevi, eu a via ‘clara’, a cores, com formas distintas, ouvia as vozes. Agora, ela está acinzentada, incoerente e muda [...]. Tê-la posto em palavras não mudou em nada sua ausência de significação” (tradução nossa).

*normand, gagner malheur signifie devenir fou et malheureux pour toujours à la suite d'un effroi*¹⁸⁶ (p. 15). A primeira tentativa de tradução se dá, pois, numa perspectiva “intralingual”, para retomar a classificação jakobsoniana (2007 [1959]), com o fim de tornar a linguagem local e popular daquela região da Normandia legível e inteligível para um público ao qual esse tipo de uso pode soar estrangeiro. Essa decisão autoral de remeter a expressão a uma nota dá a entender que a tradução se opera como parte mesma do movimento da trânsfuga: passar de um lado a outro, levando para lá segredos inimigos, ou revelar e desvelar a linguagem local, de modo a decodificá-la e torná-la apropriável a uma outra linguagem.

A segunda ocorrência é introduzida na seguinte construção: “*Dire « il s'agit d'un traumatisme familial » ou « les dieux de l'enfance sont tombés ce jour-là » n'entame pas une scène que seule l'expression qui m'est venue alors pouvait rendre, gagner malheur*”¹⁸⁷ (p. 32). No parágrafo de que fazem parte as orações em destaque, a autora trata da impotência da linguagem psicanalítica para traduzir o acontecido. Ela contrasta, portanto, uma linguagem técnica, *savante* e científica – a que seria tradução do evento, mas que, na verdade, por ser estranha e estrangeira a ele, acaba, por sua vez, estrangeirizando-o – à linguagem popular. Aqui o movimento operado é oposto ao da primeira ocorrência: a trânsfuga retorna para a margem de que saiu, a margem desertada.

A terceira ocorrência, logo abaixo da segunda, narra um dia, no presente da Annie Ernaux que escreve, em que a autora decide visitar na biblioteca os arquivos dos jornais de Rouen publicados no dia do acontecimento (15/06/1952). Diante dessa pesquisa, ela teme voltar a “*gagner malheur*” ao se deparar com os eventos de dimensão nacional, ocorridos na mesma época, e alguns, na mesma região do acontecido. Um novo tipo de tradução se processa nesse caso – uma tradução recorrente na obra de Ernaux: a tradução entre eventos históricos recentes e/ou passados: como se um pudesse se traduzir no outro (voltaremos a esse ponto quando comentarmos *L'événement*).

Na quarta e última ocorrência, que encerra a primeira parte do livro, focada nos usos da linguagem local, “*gagner malheur*” aparece em meio a uma lista de idiomatismos normandos, únicos capazes, segundo a autora, de exprimir sentimentos:

Il n'y avait presque pas de mots pour exprimer les sentiments. Je me suis trouvé dupe pour la désillusion, j'étais mauvaise pour le mécontentement. Ça m'a fait

¹⁸⁶ “No falar normando, ‘*gagner malheur*’ [literalmente, ‘ganhar infelicidade, infortúnio’] significa tornar-se louca ou infeliz para sempre, depois de um susto” (tradução nossa).

¹⁸⁷ “Dizer ‘trata-se de um trauma familiar’ ou ‘os deuses da infância caíram naquele dia’ não enceta uma cena que apenas a expressão que me ocorreu na época poderia restituir, *gagner malheur*” (tradução nossa).

*deuil se disait du regret de laisser du gâteau dans l'assiette et de la tristesse de perdre un fiancé. Et gagner malheur. La langue du sentiment était celle des chansons de Luis Mariano et de Tino Rossi, des romans de Delly, des feuilletons du Petit Écho de la mode et de La Vie en fleurs*¹⁸⁸ (p. 74, grifos da autora).

Nesse trecho, além das palavras e expressões *figées* que dão conta exatamente de transmitir certos sentimentos – e cuja especificidade é tanta que não nos passa despercebida a justaposição irônica entre a dor de desperdiçar o bolo e a de perder um namorado –, o mais importante talvez seja a menção ao poder da arte – sobretudo, em suas formas mais populares, i.e., a canção e os folhetins – de despertar um imaginário. A letra da canção, por exemplo, é capaz de expressar e transmitir tão bem o sentimento amoroso porque, de certo modo, ela mesma o cria – ou, ao menos, porque ela, na medida em que se constitui como um modelo cultural de sentimento, acaba ensinando o que é o amor e como ele dever ser vivido¹⁸⁹. É ela, em outras palavras, tanto a origem quanto a tradução de um sentimento.

Em *L'événement*, a escrita de laboratório se intensifica, entrecortando com mais frequência o fluxo da narração. Os cortes, com efeito, se manifestam até graficamente, graças ao uso recorrente de parênteses para isolar do resto da narrativa as interposições

¹⁸⁸ “Quase não havia palavras para expressar os sentimentos. *Je me suis trouvé dupe* [Eu me vi boba] para a desilusão, *j'étais mauvaise* [fui má] para o descontentamento. *Ça m'a fait deuil* [Isso me deu luto] se dizia sobre o lamento de deixar bolo no prato e sobre a tristeza de perder um noivo. E *gagner malheur*. A língua do sentimento era a das canções de Luis Mariano e de Tino Rossi, dos romances de Delly, dos folhetins *Le Petit Écho de la mode* e *La Vie en fleurs*” (tradução nossa).

¹⁸⁹ Aqui, retomando a questão entre o arquivo e a ideologia exposta *en passant* no início deste capítulo, poderíamos recorrer às considerações de Herbert Marcuse (2015 [1964]) em *O homem unidimensional*, quando, sobretudo, no capítulo 3, intitulado “A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva”, o teórico marxista faz uma análise da cultura de massas e da arte (ou da “cultura superior”, como ele a chama – *passim*) na sociedade unidimensional, isto é, na sociedade capitalista de alto desenvolvimento tecnológico e industrial, como configurada na década de 1960 nos países do centro do capitalismo, ou países do dito Norte global. Segundo Marcuse, a produção cultural daquela época – alguns anos a frente da época retratada por Ernaux em *La honte* – é incorporada pela ordem estabelecida de modo a que cultura deixe de constituir uma “*outra dimensão da realidade*” (p. 86, grifos do autor), passando assim de bidimensional a unidimensional, e passe a ser *consumida* junto com e enquanto mercadoria, esvaziando-se de sentido. No caso do contexto em que os trechos acima são narrados, trata-se de um momento histórico em que a produção cultural já se consolidou como bem de consumo, e nada mais exemplar disso do que os mencionados folhetins e canções de rádio, que, juntos, se inserem num arquivo social, coletivo e ideológico e se vendem como o próprio sentimento amoroso em si. Por outro lado, ainda que Marcuse pense essa produção cultural e artística da década de 1960 como sendo produtora de obras alienadas e alienantes que, não obstante, são desprovidas de “*alienação artística*” (p. 88, grifos do autor), isto é, do potencial de transcender crítica e conscientemente a alienação no sentido marxiano, aquela que, na sociedade burguesa, se dá entre as pessoas e o trabalho, nas obras de Ernaux, a dimensão alienante e comercial dessas produções permanece, como reconstituição do arquivo maior de que fazem parte (inclusive, muitos dos textos da autora, sobretudo *Les années*, poderiam ser estudados do ponto de vista do desenvolvimento histórico da sociedade de consumo europeia na segunda metade do séc. XX), mas também como análise e crítica desse arquivo, buscando resgatar a dimensão, de acordo com Marcuse, perdida.

autorais. Num trecho emblemático, a autora tenta oferecer uma interpretação para o estilo e a forma da narrativa:

*(Je sens que le récit m'entraîne et impose, à mon insu, un sens, celui du malheur en marche inéluctablement. Je m'oblige à résister au désir de dévaler les jours et les semaines, tâchant de conserver par tous les moyens – la recherche et la notation des détails, l'emploi de l'imparfait, l'analyse des faits – l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer, comme celui des rêves.)*¹⁹⁰ (2007 [2001], p. 48)

A interrupção constante com comentários metalinguísticos se justifica no próprio comentário destacado acima, como um modo de adiar o máximo possível o infortúnio do ocorrido. Ao contrário de *La honte*, em que o infortúnio abre a narrativa, e o que se segue a ela é justamente a tentativa de interpretá-lo não a partir dos códigos de um conhecimento adquirido *a posteriori*, mas a partir da materialidade da vida passada em Y., em *L'événement*, as intervenções de Ernaux se constituem, acima de tudo, como um modo de reproduzir na forma da narrativa a lentidão dos dias que antecedem o acontecimento do aborto, dias esses vividos com extrema angústia pela narradora/personagem. A interpretação oferecida pela autora se baseia na descrição, em forma de inventário – trabalho que, a princípio, seria da crítica –, dos recursos por meio dos quais o efeito intentado pode ser obtido. Detecta-se assim uma verdadeira qualidade ensaística no gesto metarreflexivo de Ernaux, uma vez que, construídas enquanto fragmentos montados uns em relação aos outros, as interposições se dão como parte do processo de seleção, deslocamento e realocação próprio, segundo Didi-Huberman (2018), da construção ensaística, que ““extraí uma coisa de outra”” (p. 112).

Por esse mesmo gesto, ainda em *L'événement* – um gesto que, nesse caso, extrai correspondências entre imagens –, a autora, ao tentar produzir semelhanças entre diferentes eventos do seu passado pessoal, acaba usando, num dado momento, a própria linguagem da reprodução textual ou imagética (original e cópia)¹⁹¹ para fazê-lo:

([...] Et l'homme que j'avais aperçu dans la cuisine de Mme P.-R., sans doute son compagnon, je l'ai vu pendant des années dans une petite mercerie d'Annecy, place Notre-Dame : un Italien avec un fort accent et un béret enfoncé sur la tête. Au point maintenant de ne plus pouvoir distinguer la copie de l'original et de placer passage Cardinet, un samedi glacial de janvier, celui

¹⁹⁰ “(Sinto que a narrativa me arrasta e, sem eu saber, impõe um sentido, o da infelicidade inelutavelmente em marcha. Me obrigo a resistir ao desejo de passar rapidamente pelos dias e semanas, tratando de conservar por qualquer meio – a busca e a anotação dos detalhes, o emprego do imperfeito, a análise dos fatos – a interminável lentidão de um tempo que se tornava mais denso sem avançar, como o tempo dos sonhos)” (tradução nossa).

¹⁹¹ Uma linguagem que se aproxima também da linguagem da tradução, da citação e do próprio arquivo.

*qui me vendait, dans Les années soixante-dix, aux côtés d'une petite femme agile et sans âge, de l'extrafort et des boutons de corozo.)*¹⁹² (p. 93).

Esse excerto faz parte do segundo parágrafo de uma “digressão” metarreflexiva um pouco mais longa, composta, ao todo, por dois parágrafos e, como muitas outras, isolada do estilo narrativo usual por parênteses. O episódio que ele sucede trata da segunda ida da personagem ao apartamento da “fazedora de anjos” (a senhora P.-R. mencionada acima), onde a jovem se depara com um homem estranho, não visto da primeira vez, que ela supõe ser marido ou companheiro da enfermeira. Há dois momentos distintos na citação transcrita anteriormente: o primeiro nos leva a acreditar que a autora, de fato, reencontrou, anos mais tarde, o homem do apartamento; e o segundo esclarece não se tratar do mesmo homem, mas de alguém fisicamente muito parecido. Um seria, portanto, o “original”, e o outro a “cópia”. Esse critério de classificação metafórica se dá, obviamente, pela cronologia dos encontros: quem vem primeiro e quem vem depois, mas é semelhante ao antecessor. Apesar da separação, ambos se misturam, formando uma única e perene imagem: a de um homem sentado na cozinha do apartamento. Dessa imagem, contudo, não se desprende uma só temporalidade: o início da vida adulta e o episódio do aborto se associam imageticamente a um tempo posterior, de avanço na vida adulta e de mudança de estatuto social (é significativa, por exemplo, a menção aos objetos de costura quando a narradora fala do segundo homem. Em Annecy, dez anos depois, ela já não é mais a menina que fez um aborto, mas a dona de casa e mãe de família socialmente respeitada – ver *La Femme gelée*).

Essa convergência de tempos para um mesmo acontecimento ou imagem ocorre também no escopo mais geral e amplo da História, quando se põe em jogo a contemporaneidade de diferentes eventos não em termos de uma simultaneidade temporal, mas a partir da possível relação que se estabelece entre “ocorridos” – de ordem pessoal e histórica – afastados no tempo:

(Au moment où j'écris, des réfugiés kosovars, à Calais, tentent de passer clandestinement en Angleterre. Les passeurs exigent des sommes énormes et parfois disparaissent avant la traversée. Mais rien n'arrête les Kosovars, non plus que tous les migrants des pays pauvres : ils n'ont pas d'autre voie de salut. On pourchasse les passeurs, on déplore leur existence comme il y a trente ans celle des avorteuses. On ne met pas en cause les lois et l'ordre mondial qui l'induisent. Et il doit bien y avoir, parmi les passeurs d'immigrés,

¹⁹² “[...] E o homem que eu vira na cozinha da Sra. P.-R., sem dúvidas, companheiro dela, eu o vi de novo, anos depois, num armazém de costura em Annecy, na praça de Notre-Dame: um italiano com um sotaque forte e uma boina enfiada na cabeça. Ao ponto de hoje em dia não poder mais distinguir a cópia do original e de situar na travessa Cardinet, num sábado glacial de janeiro, o homem que me vendia, nos anos 1970, ao lado de uma senhora ágil e sem idade, forro e botões)” (tradução nossa).

*comme autrefois parmi les passeuses d'enfants, de plus réguliers que d'autres [...]*¹⁹³ (p. 92).

A comparação é feita entre os “passadores” de kosovares fugindo da guerra e o papel da “fazedora de anjos” *como* (uma comparação encaixada na outra) “passadora” de mulheres e meninas também em condições desesperadoras. O emprego de uma translação como figura de linguagem reflete diretamente o movimento de translação feito pelos *passseurs* e *passseuses*, assim como o movimento de aproximação, por montagem, de tempos distintos que transformam – transladam – uma realidade e uma compreensão “do sofrimento do mundo [...] em uma forma explicativa, implicativa e alternativa” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 203).

¹⁹³ “(No momento em que escrevo, refugiados do Kosovo, em Calais, tentam passar clandestinamente para a Inglaterra. Os passadores exigem quantias exorbitantes e, às vezes, desaparecem antes da travessia. Mas isso não detém os kosovares, nem tampouco os outros migrantes de países pobres: eles não têm outra via de salvação. Perseguem-se os passadores, deplora-se a existência deles como se fazia há trinta anos com as abortadeiras. Não se põem em questão as leis e a ordem mundial que os levam a isso. E deve haver, entre os passadores de imigrantes, assim como, em outro tempo, havia entre as passadoras de crianças, uns mais corretos que outros [...])” (tradução nossa).

Capítulo 5:
Autosociobiografia em tradução: remontagem de arquivos nas
traduções brasileiras de *Les années* e *La place*

*traduzir um texto é um modo de ler
 com uma lupa na mão
 Marília Garcia, “o que é um começo?”*

Depois de traduzida para o inglês, espanhol, italiano, japonês e para algumas outras línguas, Annie Ernaux chega ao Brasil em 2019, com algum atraso em relação não só à publicação em países não francófonos, mas à própria produção da autora, que começa a publicar, como vimos, na década de 1970. É certo que, algumas décadas antes, em 1994, um de seus livros, *Passion simple*, lançado na França apenas dois anos antes, chega ao Brasil com o título de *Paixão simples* pela editora Objetiva¹⁹⁴. Essa publicação, entretanto, não dá lugar a novas, e é preciso esperar quase trinta anos – a contar dos anos de escrita desta tese, 2021, 2022 e 2023 – até que a editora Três Estrelas e, posteriormente, a recém-lançada editora Fósforo, retomem a tradução e publicação da autora no Brasil, com o lançamento de *Os anos* e *O lugar* (aos quais retornaremos mais adiante).

A atual tradutora de Annie Ernaux, a poeta Marília Garcia¹⁹⁵, também se dedica a pensar teórica e ensaísticamente o processo de tradução seja em seus escritos poéticos, seja em textos acadêmicos, a exemplo de sua tese de Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense¹⁹⁶. Filiada a correntes poéticas que exploram a questão da criação “não original”, muito comum entre artistas (sobretudo, dos Estados Unidos) com um pé nas artes plásticas, a produção de Marília Garcia vai ao encontro da de Annie Ernaux, na medida em que, no caso de ambas, inseparável do ato de escrever é

¹⁹⁴ Na época do lançamento, o jornal Folha de S. Paulo publicou uma entrevista com a autora. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/16/ilustrada/17.html>>. Acesso em: 16 dez. 2021. Em 2023, a editora que vem publicando Ernaux no Brasil desde 2019 lançou uma nova tradução de *Passion simple*, não tratada nesta tese pelas limitações do nosso escopo.

¹⁹⁵ Das obras ernaussianas atualmente traduzidas em português, apenas uma, também lançada pela editora Fósforo, não foi traduzida por Garcia. Trata-se do livro *O acontecimento (L'événement)*, traduzido por Isadora Pontes, pesquisadora cujo trabalho se volta para essa obra ernausiana. Pela limitação de escopo desta tese, não abordaremos aqui as mais recentes traduções de *A vergonha*, *Paixão simples*, *O jovem* (as três de M. Garcia), nem tampouco a tradução do *Acontecimento* (esta última ainda pelo fato de se tratar de tradutora diferente).

¹⁹⁶ No doutorado, Garcia estudou e traduziu – fato importante, na medida em que revela que a tradução aparece em seu trabalho como ato e como reflexão – um texto do também poeta Emmanuel Hocquard. Ver: SANTOS, Marília Garcia. *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*. 2010. 163 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

o ato de decompor o que se escreve, de modo a que este também se constitua como um tipo de elaboração estética. Isso é feito, na obra de ambas, por métodos que não se limitam a, mas que incluem também a montagem literária como forma prioritária de pôr em relação imagens, citações e outros fragmentos textuais. Para Ernaux e Garcia, a prática de montagem implica igualmente a montagem de um arquivo, que não apenas permite justapor elementos, mas que, acima de tudo, constitui, no próprio texto – o poema ou a narrativa em prosa –, um *locus* de armazenamento.

Os modos como se opera a montagem são, contudo, diferentes em cada caso, conforme os objetivos de cada autora e os limites formais de seus textos. Marília Garcia, por exemplo, como dito acima, seguindo a linha de poetisas contemporâneas praticantes de uma escrita conceitual e “não-criativa” (VILLA-FORTE, 2016) – que toma emprestado de outros meios e gêneros, desloca e realoca em outros ambientes –, desmonta, monta e remonta seus próprios versos e os versos de outras pessoas, a princípio, sob o pretexto de pôr em jogo a forma e a função poéticas, bem como a definição do que é poesia, à maneira da montagem vanguardista. O resultado disso, contudo, no caso específico da poeta brasileira (mas algo que não deixa de ser comum entre outros artistas da mesma geração e corrente), é um esvaziamento da forma e do sentido dos poemas, que, frequentemente, recaem numa espécie de individualismo autocontemplativo e autorreferencial, cujo recurso a certos procedimentos estéticos se coloca muito mais como um fim em si mesmo do que como prática artística verdadeiramente transgressora¹⁹⁷. Annie Ernaux, por sua vez, utiliza a montagem de um jeito mais contestador, como pudemos ver nas análises do capítulo anterior. A autora francesa – ao contrário dos autores “não-criativos”, que, na superfície, recorrem mais ao tipo de montagem modernista –, acaba montando majoritariamente a partir de imagens criadas e/ou transpostas por ela, extraídas e expansoras de um arquivo pessoal e coletivo. A justaposição promovida por Ernaux contribui muito mais para compor a totalidade da imagem de si, pondo em foco a artificialidade dessa construção, do que para gerar estranheza e familiaridade entre os elementos justapostos.

Como não apenas tradutora da obra de Annie Ernaux, mas como poeta e, sob certos aspectos, estudiosa da tradução, espera-se de Marília Garcia um conhecimento

¹⁹⁷ Seriam esses poetas Bouvard e Pécuchets mais conscientes de si e, conseqüentemente, menos afeitos ao ridículo, já que neste caso ditam as tendências artísticas e intelectuais que seguem? Não importa. Basta dizer que os sintomas que manifestam tanto os personagens flaubertianos quanto certos poetas/escritores contemporâneos são decorrentes de um mesmo tipo de crise e colapso ideológico, agora neoliberal.

sobre a escrita da autora francesa que lhe permita decompor os textos de partida, desvendar-lhes o funcionamento, com o fim de recompô-los, transpondo-lhes a forma na língua e cultura de chegada. O que faremos a seguir é, de nossa própria parte, analisar criticamente o estilo ernausiano, a fim de, logo depois, verificar no trabalho da tradutora a apreensão e compreensão (ou não) de uma forma, que, para Ernaux, não é mera forma vazia, ou forma pela forma, senão componente essencial de um projeto socio-literário.

5.1. A *écriture plate* e sua função na escrita ernausiana

O lugar e Os anos são os dois primeiros livros de Annie Ernaux a serem traduzidos e publicados no Brasil, não na ordem de publicação das versões em francês (*La place* primeiro em 1983, e *Les années* décadas mais tarde em 2008), mas em ordem inversa: *Os anos* chega ao Brasil em 2019 e *O lugar* em 2021. Como parte de um projeto literário de “escrita da vida” e da sociedade, um dá continuidade ao que o outro inaugura: *La place/O lugar*, embora não seja o livro de estreia da autora, é a obra que, como vimos reiterando desde a introdução, lança as bases formais e temáticas para o que se conhece hoje como a escrita ernausiana. *Les années/Os anos*, que, segundo a autora, é elaborado ao longo de anos de reflexão e trabalho, se apresenta como uma tentativa “totalizante” (“[*faisant*] *ressentir le passage du temps en elle* [na protagonista] *et hors d’elle, dans l’Histoire, un ‘roman total’*”¹⁹⁸ – 2008a, p. 158, grifos nossos) de amplificação não só das características estruturais e narrativas dos textos que o precedem, mas do escopo narrativo autobiográfico: ao narrar sua própria vida, do nascimento em 1940 até o presente da escrita em 2008, Ernaux a imbrica com a biografia da nação nesse mesmo período. Em última análise, é como se o projeto literário que nasce em *La place* se consolidasse em *Les années*, que, além de abarcar acontecimentos narrados em livros anteriores, acaba construindo uma rede de inter- e autocitações no interior do conjunto da obra da autora.

Parte da composição estrutural e narrativa de ambos os livros passa pelos recursos e procedimentos discutidos no capítulo anterior e por um aspecto linguageiro, brevemente mencionado antes, no qual também não podemos deixar de pensar se quisermos tratar de tradução: a chamada “*écriture plate*” introduzida por Ernaux em *La place* e, mais tarde, discutida por ela em entrevistas e conferências. Nas demais obras literárias, como *Les années*, por exemplo, ainda que a expressão não se repita, é ela que continua a ditar o tom

¹⁹⁸ “[que faz] sentir a passagem do tempo nela e fora dela, na História, um ‘romance total’” (tradução nossa).

e o estilo da escrita. Propomos, portanto, que, antes de analisar comparativamente os textos em francês e suas traduções para o português, busquemos entender em que consiste e como se processa a “*écriture plate*” no trabalho da autora.

Fora do sentido atribuído por Ernaux, o adjetivo “*plat(e)*”, segundo o *CNRTL*¹⁹⁹, pode ser definido parcialmente pelas seguintes acepções:

- (i) “*Qui n'est ni concave, ni convexe et ne présente ni creux, ni reliefs (ou peu prononcés)*”.
- (ii) “*Dont la surface est plane et horizontale, qui est dans un plan*”.
- (iii) “*Au fig.*” :
 - “[*En parlant d'une couleur*] *Uni, sans dégradés, sans nuances*”.
 - “[*En parlant d'un son, d'une voix*] *Uniforme, sans coloration*”.
 - “[*En parlant d'une chose*] *Qui n'a aucun caractère qui suscite l'intérêt, qui est tout à fait banal, commun ou qui manque d'élévation*”²⁰⁰.

Há, pois, duas dimensões gerais da palavra: uma literal e outra figurada. A primeira designa características espaciais e materiais (a textura, por exemplo) de um objeto, de uma superfície, de uma formação geográfica; a segunda, ao aplicar num plano metafórico as características da primeira a objetos e elementos não espaciais, diz respeito ao que é monótono, porque de um só tom ou porque entediante. O uso que Ernaux faz do mesmo adjetivo, com denotações e conotações próprias, não deixa de tomar emprestado dos sentidos expostos acima. Para entendê-lo, é preciso levar em conta que a autora também pensa sua escrita em termos tanto de uma falta – a falta de um estilo edificante, excessivamente metafórico, capaz de conferir *relevo* à escrita, com o fim de refletir as faltas, a precariedade de uma vida – quanto de uma espacialidade que põe em jogo, inclusive, a justaposição de diferentes variedades e variantes linguísticas. Parte do motivo que explica essa elaboração – pois ainda que o texto soe banal, há grande elaboração por trás dele – é precisamente a necessidade de aproximar a linguagem o máximo possível da realidade, das coisas, dos referentes. Nas palavras da própria autora:

[...] o único meio justo de evocar uma vida, aparentemente insignificante, a do meu pai; [o único meio] de não trair (ele e o mundo do qual eu saí e que continua a existir, o mundo dos dominados) era reconstituindo a realidade daquela vida através dos fatos precisos, através das falas ouvidas. O título que

¹⁹⁹ Disponível em: <<https://www.cnrtl.fr/definition/plate>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

²⁰⁰ “Que não é côncavo nem convexo e não apresenta cavidade nem relevo (ou que são pouco pronunciados) [...]. Cujas superfícies são planas e horizontais, que estão numa planície [...]. Fig.: [Falando de uma cor] Uno, sem degradês, sem nuances. [Falando de um som, de uma voz] Uniforme, sem coloração. [Falando de uma coisa] Que não tem qualquer característica que suscite interesse, que é completamente banal, comum ou que falta elevação” (tradução nossa).

dei a essa experiência durante meses [...] deixava claras minhas intenções: *Elementos para uma etnologia familiar*. Não se tratava mais de um romance, que teria desrealizado a existência real do meu pai. Tampouco era possível utilizar uma escrita afetiva e violenta, que daria ao texto uma coloração populista e miserabilista [...]. A única escrita que me parecia ‘justa’ era a de uma distância objetivante, sem expressão de afetos, sem qualquer cumplicidade com o leitor culto [...]. As cartas a que faço alusão eram sempre concisas, no limite da privação, sem efeitos de estilo, sem humor, coisas que seriam percebidas por [meus pais] como ‘maneirismos’, ‘embaraços’. Pela e na escolha dessa escrita, creio assumir e ultrapassar o rasgo cultural: o de ser uma “imigrante do interior” da sociedade francesa. Importo para a literatura algo de duro, de pesado, até de violento, ligado às condições da vida, da língua do mundo que foi completamente meu até os dezoito anos, um mundo operário e camponês. Sempre algo de real²⁰¹ (ERNAUX, 2003, não paginado, tradução nossa).

“Reconstituir a realidade de uma vida” se dá, portanto, pelo trabalho de coleta dos elementos que compõem essa vida, uma coleta que se assemelha à da etnografia. Nesse sentido, a “*écriture plate*” seria precisamente a escrita de um relato que, enquanto tal, reuniria algumas características de forma e conteúdo básicas: uma distância entre a voz enunciativa em relação aos fatos relatados/narrados; uma tendência a inventariar e a repertoriar acontecimentos; uma tentativa de transformar a narrativa em documento de uma época por meio do registro de imagens, falas, trechos extraídos de outros textos etc. Essas características implicam certos tipos de construções sintáticas e determinados usos lexicais indicadores de “heterologias” (i.e., uma multiplicidade de discursos, formada tanto por uma diversidade de línguas – “heteroglossia” – quanto por uma diversidade de vozes – “heterofonia”²⁰²) que são comuns a quase todas as obras de Annie Ernaux, de *La place a Mémoire de fille*. Gostaríamos de nos deter um momento em algumas delas, começando com a primeira, a sintaxe.

Sintaticamente, a escrita da autora é marcada por períodos curtos, entre os quais frequentemente estabelecem-se relações de paralelismo, e em cujas orações estão quase

²⁰¹ “[...] le seul moyen juste d'évoquer une vie, en apparence insignifiante, celle de mon père, de ne pas trahir (lui, et le monde dont je suis issue, qui continue d'exister, celui des dominés), était de reconstituer la réalité de cette vie à travers des faits précis, à travers les paroles entendues. Le titre que j'ai donné à cette entreprise pendant plusieurs mois [...] était assez clair sur mes intentions : *Éléments pour une ethnologie familiale*. Il n'était plus question de roman, qui aurait déréalisé l'existence réelle de mon père. Plus possible non plus d'utiliser une écriture affective et violente, donnant au texte une coloration populiste ou misérabiliste [...]. La seule écriture que je sentais « juste » était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé [...]. Ces lettres auxquelles je fais allusion [dans *La place*] étaient toujours concises, à la limite du dépouillement, sans effets de style, sans humour, toutes choses qui auraient été perçues par eux comme des « manières », des « embarras ». Par et dans le choix de cette écriture, je crois que j'assume et dépasse la déchirure culturelle : celle d'être une « immigrée de l'intérieur » de la société française. J'importe dans la littérature quelque chose de dur, de lourd, de violent même, lié aux conditions de vie, à la langue du monde qui a été complètement le mien jusqu'à dix-huit ans, un monde ouvrier et paysan. Toujours quelque chose de réel”.

²⁰² Os termos “heterologia”, “heteroglossia”, “heterofonia” são como Tzvetan Todorov (1981) traduz, respectivamente, “*raznorechie*”, “*raznojazychie*” e “*raznogolosie*”, conceitos criados por Mikhail Bakhtin.

sempre presentes verbos no *passé composé* e no imperfeito. Esses dois tempos, preferidos pela autora, desempenham funções específicas nas narrativas: o imperfeito é constantemente empregado e autorreferido na escrita, tendo prioritariamente a função de expressar uma continuidade e repetição inerentes ao passar dos anos. Em mais de uma ocasião, ele chega a ser apontado no interior das próprias histórias como recurso narrativo que reflete um presente – o presente da narrativa, ainda que encerrado no momento da leitura – interminável, que enfraquece as relações de passado e de futuro na vida de determinado sujeito, ecoando, de certo modo, a citação de santo Agostinho sobre o tempo presente: “[q]uanto ao presente, se fosse sempre presente sem voar para o passado, não seria mais tempo; seria eternidade”²⁰³ (1993 [397-400], não paginado, tradução nossa). Eterno é precisamente como parece o tempo nas histórias de Annie Ernaux, sobretudo, em *Les années*, que põe em foco, formal e tematicamente, pelo uso do imperfeito e de outros recursos, a passagem de um tempo tanto mais estagnado quanto mais próximo do fim do século XX.

O *passé composé*, por sua vez, bem na linha do que a autora revela sobre sua escrita no trecho citado acima, reproduz o caráter usual, seco e cotidiano do texto, similar ao das correspondências escritas por Ernaux aos pais. Usar, por exemplo, no lugar do *passé composé*, o *passé simple*, tempo por excelência da narrativa literária e historiográfica, atribuiria aos eventos e acontecimentos narrados uma elevação histórica, em oposição ao registro discursivo típico do *passé composé*, que eles não devem ter. Além disso, uma outra razão gramatical e pragmática pesa a favor desse passado composto: o *passé composé* se põe em relação com o momento da enunciação. Um tempo como o *passé simple*, ao contrário, se refere ao que está completamente acabado no passado e ao que pode ser percebido de forma global, “delimitado em seu desenrolar e orientado para o termo final”²⁰⁴ (RIEGEL *et al.*, 2011 [1994], p. 537, tradução nossa). Isso quer dizer que o *passé composé* não está completamente cortado do momento da enunciação, já que ações acabadas no passado, por meio desse tempo verbal, podem ter um efeito no presente.

Há ainda, no que concerne à construção sintática ernausiana, uma tendência significativa à economia na formação de orações e períodos, o que se liga diretamente (mas não se limita) à questão das frases curtas mencionada acima. Essa economia passa

²⁰³ “Pour le présent, s’il était toujours présent sans voler au passé, il ne serait plus temps ; il serait l’éternité”.

²⁰⁴ “[...] délimité dans son déroulement et orienté vers son terme final”.

pelo processo de descrição, que, em geral, ocorre não de forma gratuita, mas motivado por uma imagem – uma fotografia – que situa temporal e espacialmente, junto com outros elementos documentais, retirados do arquivo – fatos históricos, notícias de jornal, canções e outros produtos culturais de determinada época –, os personagens e os acontecimentos das narrativas. Nessas descrições, observam-se tipos de construção que, com o fim de produzir a visualidade ausente, focam o máximo possível na recomposição dos objetos que figuram nas imagens. Assim, no trecho a seguir, retirado de *La honte*, que transpõe uma de duas fotografias delimitando o evento principal daquela história (a agressão da mãe pelo pai), é uma constante o uso de elipses que permitem a cada período se concentrar sobre uma parte do todo descrito, sem que a menção a esse todo seja reiterada a cada vez: “*On voit une fille au visage plein [...]. Des lunettes à grosse monture, claire, descendent au milieu des pommettes. Les yeux fixent l’objectif intensément. Les cheveux courts, permanents, dépassent devant et derrière le bonnet [...]. Juste un petit sourire ébauché au coin de la lèvre. Un visage de petite fille sérieuse [...]*”²⁰⁵ (2013 [1997], p. 23).

A focalização em diferentes objetos ou em partes da foto, dividida em períodos, promove uma separação em blocos, com omissão da referência ao quadro em sua totalidade – a menina na primeira comunhão –, e contribui para tornar mais imagética a foto, transformando cada um de seus detalhes em um quadro individual, cuja descrição, entretanto, não se filtra explicitamente pelo olhar da narradora: “*Impression qu’il n’y a pas de corps [...]. Étonnement de penser que c’est pourtant le même aujourd’hui*”²⁰⁶ (p. 23-24). De fato, é frequente em vários livros da autora a supressão de verbos que introduzem uma sensação ou impressão emitidas por ela ou por algum outro personagem cuja vida é narrada. Ao suprimir o verbo, núcleo da oração, aquilo que seria apenas complemento – “ter a impressão”, “sentir o espanto” – passa a ser o elemento central, com a consequência de omitir o sujeito a que ele se refere. O resultado disso, além da economia na construção da frase, é o fato de a sensação ou o sentimento expresso deixar de ser filtrado por uma pessoa determinada e se generalizar, reforçando a relação de pessoalidade/impessoalidade comum nas obras, e tornando-se, ao mesmo tempo, mais

²⁰⁵ “Vê-se uma menina de rosto cheio [...]. Óculos de armação grossa, clara, caindo no meio das bochechas. Os olhos encaram a objetiva intensamente. Os cabelos curtos, com permanente, escapam por trás e pela frente do gorro [...]. Só um sorrisinho esboçado no canto do lábio. Um rosto de menininha séria [...].” (tradução nossa).

²⁰⁶ “Impressão de que não há corpo [...]. Espanto de pensar que ele é, contudo, o mesmo de hoje” (tradução nossa).

concreto, similar a algo que não parte de alguém como sentimento abstrato, mas que se estabelece como uma coisa em si.

Ainda tratando dessa economia sintática comum à escrita de Ernaux, faz parte dela, por mais que pareça contraditório, uma tendência à repetição que se dá pelo uso recorrente de construções enumerativas e de paralelismos na forma de listas. Essas repetições representam uma economia, na medida em que permitem condensar diferentes imagens e temas em estruturas simples. Tomemos como exemplo uma das muitas listas que aparecem nos livros da autora:

Les voix transmettaient un héritage de pauvreté et de privation antérieur à la guerre et aux restrictions, plongeant dans une nuit immémoriale, « dans le temps », dont elles égrenaient les plaisirs et les peines, les usages et les savoirs :

*habiter une maison en terre battue
porter des galoches
jouer avec une poupée de chiffon
laver le linge à la cendre de bois
accrocher à la chemise des enfants près du nombril un petit sac de tissu
avec des gousses d’ail pour chasser les vers
obéir aux parents et recevoir des calottes, il aurait fait beau répondre²⁰⁷*
(2008a, p. 29, grifos da autora).

O trecho acima, retirado de *Les années*, que, de todos os livros de Ernaux, é o que mais se serve de listas e enumerações, é emblemático não só dos usos que a autora faz das ditas “figuras do arquivo”, mas dos usos a que serve a lista no interior da narrativa ernausiana: ela sequencia e, acima de tudo, separa o que é listado do resto do texto, ficando isolada da organização em parágrafos e se destacando visualmente da forma narrativa convencional. Mais importante ainda, a lista opera uma separação interna entre os itens que a compõem, os quais passam a funcionar num misto de independência e dependência uns dos outros: independência porque cada um constitui uma imagem ou tema separado do outro; dependência porque são todos unidos e aproximados por relações de paralelismo sintático e semântico, na medida em que constituem subcategorias do “mote” que engendra a lista.

²⁰⁷ “As vozes transmitiam uma herança de pobreza e de privação anterior à guerra e às restrições, que mergulhava numa noite imemorial, ‘no tempo’, do qual elas destrinchavam os prazeres e as penas, os usos e os saberes:

morar numa casa com chão de terra batida
usar galocha
brincar com boneca de pano
lavar roupa com cinza de madeira
pendurar na blusa das crianças perto do umbigo um saquinho de tecido com dentes de alho para espantar os vermes
obedecer aos pais e levar pescoção, *imagina se tivesse respondido*” (tradução nossa).

A repetição do infinitivo, forma nominal do verbo típica de gêneros textuais em formato de lista (manuais, relatórios), tem função de ordenar, isto é, de organizar e comandar, dando a entender que realizar todas as ações listadas é inescapável a toda uma realidade de classe. A essa inescapabilidade acrescenta-se ainda uma eternização e impessoalização, reforçadas, elas também, pelos infinitivos. Como esta forma verbal não designa tempo – passado, presente ou futuro – nem se flexiona em número e pessoa, no caso específico da língua francesa, sua utilização lança foco apenas sobre os processos em si mesmos – “morar”, “usar”, “brincar”, “lavar”, “pendurar”, “obedecer” –, como se eles se dessem num prolongamento indefinido e infinito, quaisquer que sejam o tempo e o espaço em que ocorram. Nesse sentido, o infinitivo produz, por paralelismo sintático, uma repetição que confere determinado ritmo à leitura – um ritmo de monotonia, marasmo e mesmice das vidas que se reproduzem de geração em geração.

Outro ponto importante da “*écriture plate*” que o trecho citado acima também ilustra – e este talvez seja um dos pontos mais importantes –, é a incorporação de outras vozes, com registros sociolinguísticos distintos do registro que domina a escrita, à voz narrativa central, algo similar ao que chamei antes de “heterologia”, em referência ao conceito cunhado por Bakhtin (1972): “[n]a língua, não resta qualquer palavra, qualquer forma neutra que não pertença a alguém: a língua toda se revela dispersa, transpassada por intenções, acentuada. Para a consciência que vive na língua, esta não é um sistema abstrato de formas normativas, mas uma opinião heterológica concreta do mundo”²⁰⁸ (*apud* TODOROV, 1981, não paginado, tradução nossa). Isto é dizer que, da diversidade de enunciados gerada pelos contextos em que são produzidos, surge uma diversidade de discursos determinados por horizontes sociais que vão do gênero discursivo, passando pela região geográfica, até à classe social das locutoras e interlocutoras envolvidas na interação discursiva. Horizontes, portanto, que compõem um eixo extra-verbal imprescindível, junto com o eixo verbal, à constituição do enunciado (VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1981 [1926]). Os elementos exteriores (extra-verbais), como indica Voloshinov/Bakhtin, não podem ser ignorados quando se trata da constituição semântica de um enunciado. Por isso, acabam produzindo sub-entendidos compartilhados por todas as pessoas que fazem parte da situação enunciatória: “o ‘eu’ só

²⁰⁸ “*Dans la langue il ne reste aucun mot, aucune forme neutres, n’appartenant à personne : toute la langue s’avère être éparpillée, transpercée d’intentions, accentuée. Pour la conscience qui vit dans la langue, celle-ci n’est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion hétérologique concrète sur le monde*”.

pode se realizar no discurso se apoiando no ‘nós’²⁰⁹ (não paginado). Assim pode-se pensar a língua em relações de interação e disputa de discursos, definidos como “a linguagem em sua totalidade concreta e viva, e não como o objeto específico da linguística, algo a que chegamos por meio de uma abstração completamente legítima e necessária dos vários aspectos da vida concreta da palavra”²¹⁰ (BAKHTIN, 1984, p. 181, tradução nossa). Justamente porque são vivos e concretos, ancorados em realidades, em pontos de vista ideológicos e no uso, os discursos convivem em diálogo, ou seja, levam em consideração a existência de um “eu” enunciador e de um “outro” interlocutor, cuja fala também se infiltra na fala do eu.

Levando essas considerações para a linguagem poética, na qual atuam autor/a, narrador/a e personagem, para que haja interações dialógicas entre essas três entidades, é preciso que a voz da primeira não se eleve acima das demais. Nas obras de Annie Ernaux, esse contraste e conjunção de vozes se dá por justaposição e destaque do que é retirado de um contexto de partida e reincorporado ao contexto da escrita: “*obéir aux parents et recevoir des calottes, il aurait fait beau répondre*”. A expressão “*il aurait fait beau répondre*”, de origem arcaica, quando posta no condicional, como é o caso desse uso específico, tem função irônica e deve ser compreendida não no sentido de que “teria sido melhor responder”, mas no sentido oposto. Embora ela sirva, no trecho em questão, de comentário à injustiça de “obedecer” e, apesar disso, ser punida, sua apresentação não explicita essa função: uma oração apenas se justapõe à outra, e o principal sinal de que uma é extraída de um contexto anterior e exterior é o itálico, que, de certo modo, ao pôr em destaque a voz que vem de fora, acaba estrangeirizando-a.

Não apenas nessa ocorrência, mas em muitas outras, expressões e frases de um falar estranho (estrangeiro) – o falar da infância e adolescência da autora, das regiões mais interioranas e pobres da Normandia – são acrescentadas à voz narrativa seja para reforçá-la, seja para contrastar-se com ela. É precisamente por causa disso que apontamos mais acima a dimensão espacial da “*écriture plate*”: esta não pode ser pensada fora do lugar que dá origem à linguagem do passado da autora. Em *La honte*, por exemplo, livro que se concentra abertamente na importância da linguagem para a constituição simbólica do mundo, não é coincidência que, imediatamente antes de uma reflexão mais extensa sobre

²⁰⁹ “[...] le ‘je’ ne peut se réaliser dans le discours qu’en s’appuyant sur le ‘nous’”.

²¹⁰ “[...] language in its concrete living totality, and not language as the specific object of linguistics, something arrived at through a completely legitimate and necessary abstraction from various aspects of the concrete life of the word”.

a variedade e sobre as variantes faladas por Ernaux, por sua família e por seu meio social, se ofereça à leitora uma “[t]opografia de Y.” [*Topographie de Y.*] (2013 [1997], p. 46), isto é, uma topografia da cidade de Yvetot tal qual (re)lembrada pela autora a partir de vivências passadas, mas reconstituída no presente (com verbos no presente do indicativo) da escrita. Pensar a linguagem se torna assim condição *sine qua non* para pensar o lugar, na medida em que este é expresso e recriado por aquela, ao mesmo tempo em que a transforma ativamente de acordo com as mudanças urbanas, históricas, sociais e culturais operadas em seu interior – mudanças estas responsáveis em parte pela mudança linguística.

Tanto em *La place* quanto em *La honte* expressa-se, de diferentes maneiras, uma crença na importância de não se tomar uma palavra pela outra: “[e]t l’on n’y prenait jamais un mot pour un autre”²¹¹ (2010 [1983], p. 46), “[le] territoire qu’on nomme d’une façon vague mais comprise de tous, par chez nous”²¹² (2013 [1997], p. 42, grifos da autora). Chamar o território de “*par chez nous*” não tem o mesmo peso de designá-lo com os nomes que lhes dão a República (Pays de Caux etc.) nem a geografia nem qualquer outra expressão metafórica²¹³. É como se a própria expressão contivesse o lugar e, em consequência disso, não pudesse ser substituída por nenhuma outra. A esse respeito, Voloshinov/Bakhtin (1981 [1926]), tratando das avaliações de sub-entendidos compartilhados por uma mesma comunidade, afirma que elas “se enraízam [...] nas particularidades da vida econômica do grupo social” e, por isso, “não são mais enunciadas com frequência: elas entraram na carne e no sangue de todos os representantes daquele grupo”²¹⁴ [...]; elas, de certo modo, se soldaram às coisas e aos fenômenos correspondentes”²¹⁵ (não paginado, tradução nossa).

²¹¹ “[naquele mundo] a gente nunca tomava uma palavra pela outra” (tradução nossa).

²¹² “[o] território que a gente chama, de maneira vaga mas entendida por todos, *par chez nous* [literalmente, ‘por lá na nossa casa’]” (tradução nossa).

²¹³ Ainda que o uso de “*chez nous*” constitua um uso figurado, especificamente metonímico, em que a casa pode ser tomada pela região inteira, o bairro, a cidade, até o departamento.

²¹⁴ A esse respeito, um trecho em *Les années* chama muito atenção: “*La langue, un français écorché, mêlé de patois, était indissociable des voix puissantes et vigoureuses, des corps serrés dans les blouses et les bleus de travail, des maisons basses avec jardinet, de l’aboïement des chiens l’après-midi et du silence qui précède les disputes*” (2008, p. 32) [“A língua, um francês dilacerado, misturado com patuá, era indissociável das vozes potentes e vigorosas, dos corpos apertados nas blusas e nos macacões de trabalho, das casas térreas com um jardinzinho, do ladrar dos cães à tardinha e do silêncio que precede as brigas” (tradução nossa)].

²¹⁵ “[Elles] s’enracinent [...] dans les particularités de la vie économique du groupe social”, “[elles] ne sont pas le plus souvent énoncées : elles sont entrées dans la chair et dans le sang de tous les représentant de ce groupe [...] ; elles sont en quelque sorte soudées aux choses et aux phénomènes correspondants”.

Em se tratando de tradução, essa questão se complica imensamente, pois, confrontada com uma realidade em que palavra e coisa se imbricam quase como se uma pressupusesse a outra, a/o tradutor/a – sobretudo, a/o tradutor/a de uma variedade linguística tão específica, diferente, por exemplo, de uma variedade padrão – se vê obrigada/o a fazer justamente isto: se imergir num mundo em que uma palavra *deve* ser tomada por outra. Numa coincidência que não deixa de ser ironicamente apropriada a este momento, Marília Garcia, traduzindo uma expressão idiomática usada por Ernaux em *Les années* (“*faire du chambard*” – 2008a, p. 16), a substitui por “foi um quiprocó” (2019, p. 12). Sendo o “quiprocó” justamente a confusão gerada quando se “toma uma coisa pela outra”, é justamente nessa confusão que nos propomos entrar nos parágrafos que seguem.

5.2. As traduções de *La place* e *Les années*, por Marília Garcia

Começamos pela análise de *O lugar*, que, embora traduzido posteriormente a *Os anos*, é menos extenso e serve como boa introdução para ambas as traduções. Adiantamos também que uma parte da nossa análise tomará emprestado da nomenclatura elaborada por Antoine Berman (2007 [1985]) em relação à manutenção e à deformação da “letra”, compreendida como o jogo de significantes no interior de determinado texto literário (p. 25-26)²¹⁶. Assim como Berman, não pretendemos aplicar um paradigma teórico rígido a um texto resultante do processo inventivo da tradução. Pretendemos, antes, refletir sobre os textos, enquanto formas já existentes; refletir sobre os procedimentos que se destacam na transposição de uma língua para outra e, a partir daí, fazer considerações sobre seus usos e sobre o que eles implicam tanto no texto de chegada quanto na interpretação do texto de partida. Cremos que, para isso, a nomenclatura – por falta de um termo melhor – proposta por Berman a partir de suas próprias observações de tendências tradutórias gerais nos fornecerá as ferramentas básicas para a análise, sem contudo exigir uma adesão absoluta às ideias do teórico.

Assim, não nos preocuparemos em chegar a conclusões a respeito do caráter deformador ou não da tradução, tampouco discutiremos decisivamente se o texto de chegada estrangeiriza ou domestica (VENUTI, 2008) o de partida, e por que isso seria bom ou ruim. Não cremos que nenhuma dessas linhas de análise, tanto a venutiana quanto

²¹⁶ “Em suas regiões mais profundas, o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento. E mesmo [...] ao ‘religioso’ [...]. Mas o ético, poético, o pensante e o religioso, por sua vez, definem-se em relação ao que chamamos a ‘letra’. *A letra é seu espaço de jogo*” (BERMAN, 2007 [1985], p. 26, grifos do autor).

a bermaniana, deva ser encarada de forma dicotômica – sobretudo, a de Venuti, de base marxista, que se beneficiaria mais de uma abordagem dialética – e temos, quanto a nós, restrições às formas como cada autor compreende as relações de poder em jogo na tradução. No que concerne à reflexão de Berman sobre o papel que o imperialismo vem a exercer em traduções “etnocêntricas”, por exemplo, é preciso que se esclareça melhor o que se entende por “imperialismo”. Se o compreendermos como um fenômeno geopolítico do capitalismo na fase financeira que consiste não apenas na dominação econômica, política e militar de países da periferia do sistema, mas também num tipo de dominação cultural, por meio do qual países dominantes, os EUA, por exemplo, se dão muito mais a traduzir, como condição mesma do exercício de dominação ideológica, do que traduzam o outro, então é preciso que uma comparação com a tradução no Império Romano (BERMAN, 2007 [1985], p. 31) seja nuançada, ou até, em certa medida, revista, e que as posturas tradutórias adotadas entre línguas, culturas e países levem em conta precisamente esse desequilíbrio de poderes. Não nos deteremos, portanto, nesse tipo de discussão que nos parece infrutífera para o tipo de reflexão que propomos, uma reflexão muito mais descritiva do que prescritiva das traduções à nossa disposição.

A primeira coisa que gostaríamos de destacar no contraste entre *La place* e *O lugar* é o parágrafo inicial de ambos os textos:

Quadro 1: *Incipit de La place: original e tradução*

Francês	Português
<i>J'ai passé les épreuves pratiques du Capes dans un lycée de Lyon, à la Croix-Rousse¹. Un lycée neuf², avec des plantes vertes dans la partie réservée à l'administration et au corps enseignant, une bibliothèque au sol en moquette sable. J'ai attendu là qu'on vienne me chercher pour faire mon cours, objet de l'épreuve, devant l'inspecteur et deux assesseurs, des profs de lettres très confirmés. Une femme corrigeait des copies avec hauteur, sans hésiter. Il</i>	Para tirar o certificado de aptidão ao cargo de professora do ensino médio, precisei fazer uma prova didática em uma escola de Lyon, no bairro da Croix-Rousse¹. Era uma escola nova², com plantas nos espaços reservados à administração e ao corpo docente, uma biblioteca com carpete cor de areia no térreo. Ali fiquei aguardando me buscarem para fazer a prova, que consistia em dar uma aula na frente de um inspetor e de dois assistentes, professores de letras muito

<p><i>suffisait de franchir³ correctement l'heure suivante pour être autorisée à faire comme elle toute ma vie. Devant une classe de première, des matheux, j'ai expliqué vingt-cinq lignes – il fallait les numéroté – du Père Goriot de Balzac. « Vous les avez traînés, vos élèves »⁴, m'a reproché l'inspecteur ensuite, dans le bureau du proviseur. Il était assis entre les deux assesseurs, un homme et une femme myope avec des chaussures roses. Moi en face. Pendant un quart d'heure, il a mélangé critiques, éloges, conseils, et j'écoutais à peine, me demandant si tout cela signifiait que j'étais reçue⁵ (ERNAUX, 2010 [1983], p. 11-12).</i></p>	<p>renomados. Uma mulher corrigia as provas com um ar de superioridade, sem nenhum tipo de hesitação. Bastaria cumprir³, na próxima hora, todas as regras para conseguir o certificado que me faria ser como ela pelo resto da minha vida. Diante de uma turma de segundo ano científico, analisei 25 linhas – que deviam estar numeradas – de <i>O pai Goriot</i>, de Balzac. Logo em seguida, já na sala da direção, o inspetor me recriminou: “Sua aula foi muito arrastada”⁴. Ele estava sentado entre os dois assistentes, um homem e uma mulher míope de sapatos cor-de-rosa. E eu na frente deles. Durante quinze minutos, o inspetor misturou críticas, elogios e conselhos que eu mal conseguia ouvir, me perguntando se tudo aquilo significava uma reprovação⁵ (ERNAUX 2021, p. 7).</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

De imediato, visualmente, comparando um trecho com o outro, se observa o que Berman teria chamado de uma tendência ao “alongamento”. Essa tendência, contudo, é facilmente explicada e justificável pela necessidade de esclarecer informações, nomes e rituais que, para um/a leitor/a brasileira/o sem conhecimento prévio da divisão urbana e do sistema educacional francês, não seriam a princípio evidentes. Esses esclarecimentos (“*Capes*” como “certificado de aptidão ao cargo de professora do ensino médio”, “*la Croix-Rousse*” como “bairro da Croix-Rousse”, “*second degré*” – em referência ao S de *Capes* – como “ensino médio”), que também poderiam ter vindo em notas de rodapé, como ocorre em dois casos mais adiante no livro, foram incorporados ao próprio texto, com o fim talvez de fazer fluir melhor a leitura, e tendo como consequência inevitável o estabelecimento de certa equivalência entre elementos distintos (os diferentes ciclos de ensino, por exemplo, devido à substituição de “segundo grau” por “ensino médio”).

Mas esses fatos importariam muito pouco, não fosse a necessidade de reestruturação sintática que eles implicam. Retornando brevemente às considerações anteriores sobre a “*écriture plate*”, destacamos a importância da economia na linguagem de Ernaux. De modo geral, as traduções de *La place* e de *Les années* tendem a fazer acréscimos, reestruturações e esclarecimentos (nas palavras de Berman, “racionalizações” e “clarificações”) que alteram mais do que o esperado, levando em conta que se trata de uma tradução e que alterações *vont de soi*, a sintaxe e os sentidos depreendidos de certas organizações formais do texto de partida. Observemos, por exemplo, os períodos acima numerados 1:

“*J’ai passé les épreuves pratiques du Capes dans un lycée de Lyon, à la Croix-Rousse*”

“Para tirar o certificado de aptidão ao cargo de professora do ensino médio, precisei fazer uma prova didática em uma escola de Lyon, no bairro da Croix-Rousse”

A explicitação do que significa cada letra do acrônimo implica uma reestruturação da topicalização da frase francesa, que focaliza no início da oração o “*je*” narrativo. Ao se converter uma única oração em duas, coordenadas entre si por uma relação de finalidade, acrescentando dois verbos à tradução – “tirar” e “precisar”, verbo principal da forma perifrástica “precisei fazer” –, o centro da cena deixa de ser a narradora/personagem, que realiza a prova didática, e passa a ser o concurso em si. Ora, é significativa em *La place* a diferença entre a aprovação na “*agrégation*” e a formação como “*institutrice*”. Prova disso, por exemplo, é o fato de a narrativa se iniciar com o relato da prova – incluindo detalhes como a exigência de numerar as linhas para a explicação de texto, o que não apenas demarca um estilo tipicamente francês de análise literária, mas, acima de tudo, o tipo de prática e habilidade que se exige das candidatas ao cargo – e, algumas páginas depois, em contraste com essa cena, nos informar que o pai carregava na carteira, como já vimos no capítulo 4, o recorte de jornal anunciando o ingresso da filha na Escola Normal, cargo que não conferiria a ela o prestígio que ser uma “*agrégée de lettres*”, tão renomada quanto os professores da banca julgadora, é capaz de conferir.

O orgulho do pai de ter uma filha “*institutrice*” indica, sim, o orgulho por certa elevação social, mas, acima de tudo, a satisfação de ter uma filha que ainda é, mais ou menos, sua semelhante em termos de classe e cultura – afinal, para as jovens da zona rural das classes mais baixas, naquela época, a formação na Escola Normal era mais comum

do que a ida à universidade. Assim, abrir a história dizendo “*J’ai passé les épreuves pratiques du Capes...*” condensa em si toda uma cena que se enfraquece ao ser posta em segundo plano em “Para tirar o certificado [...], precisei fazer...”.

A tendência ao acréscimo persiste ainda no fragmento 2: “Era uma escola nova”, tradução de “*Un lycée neuf*”, que de sintagma nominal passa a verbal, contrariando outra característica muito comum na escrita de Ernaux, e já citada aqui, de eliminar em certos momentos, principalmente nos inícios de períodos, alguns verbos – nesse caso, a construção “*C’était*”, implícita no francês, e, em outros casos, verbos impessoais, como *y avoir*, que introduzem algum sentimento ou sensação. A eliminação do que seria um verbo de ligação (“*être*”), considerado por alguns linguistas como sendo dotado de pouca carga semântica, põe em primeiro plano o liceu, que, apesar da descrição trivial, intimida pelo peso do que ele sedia e pela sensação de humilhação que gera o acontecimento. Desse modo, quando a frase se inicia com o sintagma nominal, sem a mediação de um verbo, é como se o próprio prédio se erguesse junto.

Mas há muitas outras instâncias, além dessas, que buscam tornar mais “claras”, em ambas as traduções, certas frases para as/os leitoras/es. Outro exemplo, já citado aqui e retirado de *Les années*, é ainda mais emblemático dessa tendência: na tradução do trecho que expressa a realidade de viver num meio modesto no interior da Normandia (“*habiter une maison en terre battue...*”), o último item da lista, “*obéir aux parents et recevoir des calottes, il aurait fait beau répondre*” (2008a, p. 29, grifos da autora), é transposto da seguinte forma: “obedecer aos pais e ganhar bofetadas, então pensar, *eu deveria ao menos ter respondido*” (2019, p. 25, grifos da autora). A interposição de “então pensar” entre a primeira e a segunda orações, que, no francês, passam sem mediação uma para a outra, ocasiona precisamente a perda de um efeito muito similar ao de montagem, anteriormente discutido como sendo um dos que mais se destacam na obra de Ernaux. Há igualmente o apagamento do contraste entre as orações, um contraste produzido justamente pela extração do contexto original de enunciação da expressão “*il aurait fait beau répondre*” e sua reconstituição ao lado da descrição da vida no campo durante o pós-guerra, num meio de classe média baixa.

Destacamos ainda, para finalizar a análise daquele primeiro trecho, os segmentos numerados 3, 4 e 5, que nos chamam atenção, não por serem exemplares da tendência de clarificação comentada antes, mas pelas transposições operadas em cada um: “*franchir*”, traduzido como “cumprir”; “« *Vous les avez entraînés, vos élèves* »”, como ““Sua aula foi muito arrastada””; “*j’étais reçue*”, como “reprovação”. O primeiro nos parece importante

porque é um elemento em meio a uma rede lexical, que não se limita a *La place* mas que se estende a vários outros livros, marcada pelo uso de verbos e substantivos pertencentes ao campo semântico do “atravessamento”. Outras palavras que compõem esse campo incluem, por exemplo, as já comentadas “*passieuse*” e “*passieur*” – esta última figura ao fim de *La place* e foi traduzida por “barqueiro”, em consonância com a metáfora construída no texto: “*Passeur entre deux rives [...]*” (2010 [1983], p. 112). O uso de “*franchir*”, nesse caso, parece proposital, na medida em que “*franchir l’heure*” pode significar para a personagem, se aprovada no concurso, “*franchir*” mais uma fronteira separando-a de suas origens, a fronteira derradeira, com a qual Ernaux escolhe abrir o livro.

Os outros dois exemplos são menos relevantes, mas, se analisados de um ponto de vista mais técnico, segundo os ditos “procedimentos técnicos da tradução” (BARBOSA, 2004), poderiam ser considerados como modulações, ao operarem mudanças de ponto de vista. Assim, em vez de se dizer que “os alunos foram arrastados” (i.e., se sentiram entediados), diz-se que “a aula foi arrastada”. Da mesma forma, no último exemplo, a construção não é enquadrada sobre o prisma da “aprovação” (“*être reçue*”), mas da “reprovação”. Esses detalhes, comuns à maioria das traduções, no caso específico das que estamos analisando, sugerem uma postura, que também se verificará em alguns trechos a seguir, similar à de interpretação por desverbalização (LEDERER, 2015 [2006]). Isto é, compreende-se o texto de partida, desverbaliza-se sua forma linguística, reconstruída no texto de chegada para exprimir o sentido do que foi dito anteriormente (p. 7). Esse processo talvez se torne mais claro quando passarmos à análise de certos fragmentos retirados de *Les années/Os anos*.

O próximo elemento que gostaríamos de extrair de *O lugar* é a tradução proposta para a já muitas vezes mencionada “*écriture plate*”, que se transforma em “escrita neutra” (2021, p. 14). O adjetivo “*neutre*” aparece em *La place* e é traduzido da mesma forma em *O lugar*: “Disse em tom neutro” (p. 8), “*Elle a dit d’une voix neutre*” (2010 [1983], p. 13). Por que então a escolha do mesmo adjetivo para traduzir outro, “*plat(e)*”, cujo sentido se aproxima um pouco, mas nem tanto, daquele? Vimos que “*plat(e)*”, em sentido figurado, indica mais desinteresse, falta de expressividade, do que neutralidade. Além disso, há precisamente a dimensão espacial da definição, “plano”, que não pode ser abarcada por neutro, mas que não deixa de ser importante para o uso feito por Ernaux. Soaria estranho demais, como um calco, a transposição “escrita plana”? Em português, quando algo é simplista demais usamos a metáfora do “raso”: “explicação rasa”,

“pensamento raso”. O “*plat(e)*” da escrita de Ernaux não implica esse sentido exatamente – o sentido de algo a que falta complexidade –, mas o sentido do que não tem relevo por ser “enxuto”, “coloquial” e “precário”. A própria palavra “plano(a)”, no português, admite essa acepção figurada, podendo ser definida, segundo o dicionário *Aulete*, como “simples, fácil, claro”²¹⁷. Que a prosódia semântica da combinação das palavras “escrita” e “plana” seja pouco usual não importa tanto, já que, no francês, a expressão “*écriture plate*” é cunhada pela própria autora.

Para finalizar esta primeira parte focada em *La place*, gostaríamos de apontar um trecho que nos ajudará a fazer a transição para *Les années/Os anos*:

Quadro 2: “*La salle de café...*”: original e tradução

Francês	Português
<p><i>La salle de café toujours tiède, la radio en fond, les défilés des habitués de sept heures du matin à neuf heures du soir, avec les mots d'entrée rituels, comme les réponses. « Bonjour tout le monde – Bonjour tout seul. »¹ Conversations, la pluie, les maladies, les morts, l'embauche, la sécheresse. Constatation des choses, chant alterné de l'évidence avec, pour égayer, les plaisanteries rodées, c'est le tort chez moi, à demain chef, à deux pieds². (ERNAUX, 2010 [1983], p. 76, grifos da autora).</i></p>	<p>O salão do café tinha a temperatura sempre agradável, o rádio tocando ao fundo, o vaivém de clientes das sete da manhã até às nove da noite, com os habituais cumprimentos, e as respostas. “Bom dia a todos – Bom dia e só”¹. Inúmeras conversas, a chuva, as doenças, as mortes, os contratos de trabalho, a época da seca. Simples constatação, variações sobre as coisas óbvias, sem deixar de lado, por pura diversão, as brincadeiras conhecidas, tudo cola, até sacola, me dá uma mãozinha, cara de galinha² (ERNAUX 2021, p. 46, grifos da autora).</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Nos trechos comparados acima algumas das mesmas tendências de clarificação e acréscimo de sintagmas podem ser observadas nas partes não grifadas. Consequência desses acréscimos é uma verdadeira mudança no ritmo do parágrafo: no francês, a sucessão de sintagmas nominais para descrever o café (“*La salle de café toujours tiède,*

²¹⁷ Disponível em: <aulete.com.br/Plano>. Acesso em: 13 jun. 2021.

la radio en fond, les défilés des habitués de sept heures du matin à neuf heures du soir”) é tão rápida quanto a dinâmica no estabelecimento, com clientes entrando e saindo o tempo todo. Analogamente, o acréscimo dos adjetivos “inúmeras” e “simples”, da construção “sem deixar de lado”, assim como a tradução de “*chants*” – que metaforiza e até torna mais lírico o quadro da repetição da ladainha do senso-comum – por “variações” dão sinais de uma postura interpretativa e desverbalizadora que, às vezes, sem motivo aparente, deixa passar construções que poderiam ser tranquilamente transpostas para o português.

O que mais nos interessa aqui, contudo, é a tradução das expressões do dia-a-dia reproduzidas no texto entre aspas e em itálico (numeramo-las e marcamo-las em negrito para facilitar a identificação). Relembrando Bakhtin (1984), em sua análise dos romances de Dostoiévsky, bem como Voloshinov/Bakhtin (1981 [1926]), que trata do discurso na linguagem comum e na linguagem poética, sabemos ser uma característica da escrita literária em prosa a proliferação das muitas “línguas” que existem numa só. Berman (2007 [1985]) também leva essa questão em consideração ao formular suas categorias de deformação da letra, partindo do princípio de que a prosa tende a uma “arborescência” (p. 49) que, embora possa tornar a sintaxe imperfeita, é o que impede uma linearidade e permite à escrita “*afundar nas profundezas polilógicas da língua*” (p. 49, grifo do autor). Essas profundezas incluem também os usos não padrões da língua, vistos por Berman como estrangeiros no interior de um mesmo sistema linguístico (p. 59).

A questão da convivência de variedades é inerente à escrita ernausiana, com implicações importantes para qualquer um/a que a traduza. Assim, se tentarmos avaliá-la sob o ponto de vista das relações entre Estudos Literários e Sociolinguística, vemos que mais de um autor (LACERDA, 2010; TARALLO, 1991 [1984]) fala da opção de mediar diferentes variedades, desmontando-as no texto de partida e remontando-as no texto de chegada, seja pelo estabelecimento de “equivalências” – não no sentido estrito – entre variedades já existentes, seja por uma aproximação maior com a versão original. Em vista disso, propomos refletir sobre como se lida, nas traduções, com expressões idiomáticas, regionalismos e trocadilhos.

No trecho acima, estamos diante de trocadilhos e de outros jogos de palavras feitos pelo pai com os clientes do café: “« *Bonjour tout le monde – Bonjour tout seul* »”, “*c’est le tort chez moi, à demain chef, à deux pieds*”. O primeiro bloco de construção brinca com o modo de o pai cumprimentar um único cliente, modificando ligeiramente a expressão usada para cumprimentar o bar cheio. A tradução opta pela forma: “Bom dia a

todos – Bom dia e só”, sem dar a entender claramente que a saudação é dirigida a uma só pessoa. Outras alternativas para manter a simetria entre as duas expressões (“*Bonjour tout le monde*” e “*Bonjour tout seul*”) poderiam ser: “Bom dia, pessoal – Bom dia, pessoa” ou “Bom dia a todos – Bom dia a um só”/“Bom dia ao único”.

O segundo bloco, contendo dois tipos de trocadilhos diferentes, pode ser assim decomposto: a primeira parte traz a constatação “*c’est le tort chez moi*”, algo como “o erro/a culpa é minha”, que soa exatamente como “*torchez-moi*”, “limpe a minha bunda”. O trocadilho expressa justamente a contradição entre o reconhecimento do erro e a postura desafiadora e sem remorsos de quem o cometeu. Na tradução, opta-se pela construção de um novo trocadilho por aproximação sonora, “tudo cola, até sacola”, que tangencia, de certa forma, o espírito do trocadilho em francês, na medida em que indica a esperança de que algo que provavelmente dará errado dê certo. Nós, por nossa parte, pensamos numa frase que mantém o registro chulo, mas que sonoramente não é tão interessante quanto o que se constrói na tradução: um trocadilho entre “burrada”, que expressa o erro, e “borrado”, que se situa no mesmo campo semântico de “*torchez-moi*”: “que borrada!”.

A outra parte, “*à demain chef, à deux pieds*”, consiste num diálogo entre clientes e o pai, que se aproveita da homofonia entre “*à demain*” (“até amanhã”) e “*à deux mains*” (“a duas mãos”), para responder “*à deux pieds*” (“nos dois pés”), dando a entender que no dia seguinte (“amanhã”), ele estará de pé trabalhando como sempre. Na tradução, por uma adaptação, põe-se em foco precisamente a imagem da mão. Em vez de um trocadilho, contudo, inventa-se uma rima: “me dá uma mãozinha, cara de galinha”. Há uma ambiguidade quanto à manutenção ou não da forma do diálogo, pois “cara de galinha” pode ser tanto a resposta a quem pergunta “me dá uma mãozinha” quanto um vocativo usado por quem pede “a mãozinha”. A alternativa em que pensamos, sem trocadilho algum, foca na estrutura de diálogo e preserva a imagem do pé: “ainda está de pé amanhã? de pé e calçado”.

Passando para *Les années/Os anos*, povoado, ainda mais que os demais livros, de citações (de poemas, canções, slogans), expressões idiomáticas, trocadilhos etc., colocam-se-nos algumas questões semelhantes às trazidas pelo trecho acima (questões de invenção linguageira x questões de adaptação pela busca de “equivalências”).

Começamos por dois exemplos extraídos do início do livro – da lista de imagens que abre a história – e que parecem não ser percebidos na tradução²¹⁸:

Quadro 3: “*le comble de la religieuse...*”: original e tradução

Francês	Português
<i>le comble de la religieuse est de vivre en vierge et de mourir en sainte</i> (ERNAUX, 2008a, p. 17).	o cúmulo da religiosa é viver virgem e morrer santa (ERNAUX 2019, p. 12).

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 4: “*l’explorateur mit le contenu...*”: original e tradução

Francês	Português
<i>l’explorateur mit le contenu de ses fouilles dans des caisses</i> (ERNAUX, 2008a, p. 17).	o explorador guarda o conteúdo da escavação em caixas (ERNAUX 2019, p. 12).

Fonte: elaborado pela autora.

No primeiro caso, o humor da piada resulta do trocadilho entre o sintagma “*en sainte*” e o adjetivo “*enceinte*”, que provoca a imagem inesperada da “freira virgem que morre grávida”. Na tradução, o humor se faz ausente, pois o trocadilho parece passar despercebido. A versão espanhola do livro, intitulada *Los años*, contemporânea da brasileira, é que traz uma boa solução para o problema: “*el colmo de una monja es ponerse enferma y no tener cura*” (2019, p. 20), “o cúmulo da freira é ficar doente e não ter cura”. Obviamente a conotação sexual e mais subversiva do francês acaba se perdendo, mas a polifonia de “cura” – “meio de combater uma doença” e “padre”, o provedor da extrema unção, se a doença for terminal – reflete a homofonia do texto de partida²¹⁹.

²¹⁸ Há outros casos, tanto em *O lugar* quanto em *Os anos*, de pequenos equívocos na tradução, mas não vamos comentá-los aqui porque uma revisão mais detida os poderia ter facilmente corrigido. Há também diferentes interpretações do que certas expressões significam: um caso é o da expressão “*il aurait fait beau répondre*”, cujo sentido já foi explicado aqui, mas que, na tradução, é interpretada em sentido literal, e não de forma irônica; outro caso, este retirado de *La place/O lugar*, é o da expressão “*Sa femme ne riait pas tous les jours*” (2010 [1983], p. 85), usada para falar da violência do avô de Ernaux contra a esposa. Entendemos que a oração reproduz uma fala do senso-comum que tenta, por eufemismo, exprimir o sofrimento da avó, que não tinha motivos para “rir todo dia”. A tradução a interpreta, no entanto, da seguinte forma: “Mulher sua *não podia rir à toa*” (2021, p. 15, grifos da autora).

²¹⁹ Outras possibilidades pensadas por nós: “O cúmulo da freira é não ter o *hábito* de rezar todo dia”, “O cúmulo da freira é ser apostólica e nunca jogar”, “O cúmulo da freira é sair para pescar e levar a teia [ateia]”. Ou, para manter o registro chulo e, ao mesmo tempo, criar um jogo sonoro entre duas palavras ou estruturas que formam uma terceira, mais ou menos, como em “*en sainte*” = “*enceinte*”: “A freira ia à missa à noite e reza[va-dia]”.

Já no segundo caso, o trocadilho é um muito comum na língua francesa, uma “*contrepèterie*”, que consiste na inversão de sons e/ou letras entre diferentes palavras para a obtenção de duplos sentidos, em geral, obscenos. No exemplo em questão, se se invertem as letras “f” e “c” nas palavras “*fouilles*” e “*caisses*”, tem-se “*couilles*” (“colhões”) e “*fesses*” (“nádegas”). Mais uma vez, a tradução para o português deixa o texto exatamente como o do francês, mas sem o trocadilho. O espanhol tampouco oferece uma solução aplicável ao português: “*no es lo mismo irse la mona a dormir que irse a dormir la mona*” (p. 21), isto é, “‘a menina/mulher bonita ir dormir’ é diferente de ‘ir dormir para curar a bebedeira’”. Aí joga-se com outro tipo de inversão num nível macro: não é o som ou a letra a ser invertido/a, mas a própria palavra, que, ao ser anteposta ou posposta à outra, produz sentidos completamente diferentes. Mais uma vez, contudo, deixa-se de lado a obscenidade. Pensamos em duas soluções para o português, funcionando uma melhor que a outra, a depender do caso: “o passageiro trocou de balsa depois da costa”/“o passageiro trocou de calça depois da bosta”, “o boxeador espera uma luta passiva”/“o boxeador espera uma puta lasciva”. Nenhuma, como se pode ver, conseguiu manter a imagem do explorador.

Outro ponto interessante é suscitado pela tradução de provérbios e piadas:

Quadro 5: “*je suis le meilleur...*”: original e tradução

Francês	Português
<p><i>(je suis le meilleur, qu'est-ce qui dit que je ne suis pas le meilleur¹, si tu es gai ris donc², ça se corse, chef-lieu Ajaccio³, bref, comme disait Pépin⁴, sauvé ! disait Jonas en sortant du ventre de la baleine, c'est assez je cache à l'eau mon dauphin⁵, ces jeux de mots entendus mille fois, ni étonnants ni drôles depuis longtemps, irritants de platitude, qui ne servaient plus qu'à assurer la complicité familiale et qui avaient disparu dans l'éclatement du couple mais revenaient parfois aux lèvres, déplacés, incongrus</i></p>	<p>(sou o melhor de todos, quem disse que não¹, se você está feliz por que não dá risada², tudo dura, até verdura³, como já dizia Galileu, aí sim o bicho pega⁴, são e salvo! disse Jonas ao sair da barriga da baleia⁵, minha velha traga meu jantar: sopa, uvas e nozes⁶ – todos os trocadilhos e expressões ouvidos tantas vezes que perderam a surpresa e a graça, irritantes de tão batidos, que só serviam para garantir a cumplicidade familiar e que desapareceram quando o casal se separou, mas de vez em quando voltavam aos lábios, deslocados,</p>

<p><i>hors de la tribu ancienne, après des années de séparation c'était au fond tout ce qu'il restait de lui</i> (ERNAUX, 2008a, p. 17-18).</p>	<p>inadequados, fora do contexto antigo, depois de anos de separação, no fundo, era o que tinha sobrado dos dois) (ERNAUX 2019, p. 13).</p>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

Há duas partes bem distintas nos trechos acima: a primeira reproduz em sequência velhas piadas e ditos; a segunda os comenta, pondo em jogo algo similar à tal “arborescência” apontada por Berman: orações desconexas, sem aparente relação lógica – que casal é esse? o que ele e sua eminente separação têm a ver com as expressões? –, começam e terminam abruptamente (usamos inclusive esse mesmo exemplo no capítulo 4 para mostrar como, no processo de montagem, a linguagem vai, às vezes, se fundindo). A tradução dessa segunda parte tende a respeitar essa organização meio caótica, sem tentar esclarecer ou tornar explícitas as conexões entre orações. Quanto à tradução da primeira parte, de imediato, vemos que há uma frase a mais, “minha velha traga meu jantar: sopa, uvas e nozes”, explicada talvez como forma de compensar alguma perda na tradução de frases e trocadilhos anteriores. Em seguida, percebemos também que, em geral, os ditos, frases feitas e piadas são adaptados de suas formas francesas para outras formas, que nada têm a ver com aquelas, no português.

Berman, a respeito da tradução de provérbios e ditados como exemplificadora do que significa manter ou deformar a letra, tem isto a dizer: “frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz ‘literalmente’, ‘palavra por palavra’. No entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir ‘palavra por palavra’. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois um provérbio é uma forma” (2007 [1985], p. 16). Na tentativa de tradução que apresentamos abaixo, sabemos não ter sido bem sucedidas em todos os requisitos, mas tentamos ao máximo manter as imagens principais, como formas de preservar até uma certa francesidade dos ditos e trocadilhos, bem como seus duplos sentidos (“*si tu es gai...*”):

(comigo ninguém pode, quem disse que pode?, você goza quando ri?, faz córsegas, disse Napoleão a Josefina, serei breve, já dizia Pepino, por que Jonas passou três dias no ventre da baleia? porque estava lendo um salmão, esses trocadilhos ouvidos mil vezes, há muito tempo nem surpreendentes nem engraçados, irritantes de tão batidos,

que só serviam para garantir a cumplicidade familiar e que tinham desaparecido quando o casal se separou mas que às vezes voltavam aos lábios, deslocados, incongruentes fora da antiga tribo, depois de anos de separação era tudo o que restava)

É preciso também levantar o problema da tradução dos textos de outras pessoas no interior da obra de Ernaux: traduzir a citação exige, a princípio, pensar as questões de originalidade e transposição que a própria citação, como fenômeno de escrita e leitura, traz, aparentando-a, em alguma medida, ao processo tradutório. De modo geral, a tradução de *Les années* traz duas abordagens diferentes para a tradução de citações sem indicação de fontes: ela as explicita em certas ocasiões e, em outras, não. Assim, na lista que abre o livro, a famosa frase sartriana “existir é [se] beber sem estar com sede” (2019, p. 11) – versão de “*exister c’est se boire sans soif*” (2008a, p. 16) – não tem autoria informada; algumas linhas abaixo dela, contudo, o excerto “o abade Trublet que, nas palavras de Voltaire, compilava, compilava, compilava” (2019, p. 12) – tradução de “*l’abbé Trublet compilait, compilait, compilait*” (p. 17) – é identificado como um texto de Voltaire. Cremos ser possível que, mesmo para o público leitor francês, a autoria de todas as frases não seja clara em todos os casos. Ocultá-la, portanto, quando assim o faz a autora, iria ao encontro do próprio movimento do livro de coletivizar a história pessoal, que nunca é somente pessoal. Deixando de fora nomes como o de Voltaire, Ernaux põe em foco aquilo que afirma Compagnon (1996) sobre a perda da origem decorrente da citação: “[c]olar novamente não recupera jamais a autenticidade” (p. 10), assim como traduzir não restaura de forma absoluta a autoria, mas imprime por cima, ao modo de um palimpsesto, uma autoria nova.

Mais adiante em *Les années/Os anos*, há, contudo, alguns poemas que vêm com os nomes dos autores indicados também na versão francesa:

Pour nous quelque chose commençait, on se rappelait les vers d’Éluard, ils n’étaient que quelques-uns / sur toute la terre / chacun se croyait seul / ils furent foule soudain (2008a, p. 194, grifos da autora).

Para nós, alguma coisa tinha começado, lembrávamo-nos dos versos de Éluard, *eram só alguns / no mundo inteiro / cada um pensava estar só / mas de repente que multidão de gente* (2019, p. 183, grifos da autora).

Em francês, os versos de Paul Éluard se alternam entre sete a cinco sílabas (“*chacun se croyait seul*”, por exemplo, tem seis); na tradução, o intervalo é de quatro (“no mundo inteiro”) a onze (“mas de repente que multidão de gente”). Há também, nos primeiros versos do trecho citado, uma predominância de oclusivas em /k/ e /t/, que, ao fim, no último verso, dão lugar aos sons /f/ e /s/, este último sendo foneticamente muito próximo do /t/. A transformação de consoantes produzidas com maior fechamento da cavidade bucal em consoantes que, por serem mais abertas, por haver menos contato entre as partes que as produzem, deixam passar o ar, evoca a própria aridez de um mundo inabitado que, de súbito, passa a um mundo cheio de gente.

Certamente, a tradução pode levar em conta esses aspectos formais, mas não pode perder de vista a função da citação em relação ao contexto em que é realocada: o relato da greve geral de dezembro de 1995, que esvaziou Paris, mas uniu os diferentes segmentos da classe trabalhadora. Funciona assim a lógica da renovação pela supressão do contexto: o poema, como forma completamente independente, prescinde de um contexto externo, já que é o próprio contexto em si. Ao mesmo tempo, sabemos como a perda e recriação do contexto é importante na linguagem e na forma poética. Ao mesmo tempo, a visão do poema como um todo é contrariada pela própria Ernaux, que funde, como se num mesmo poema, versos de dois poemas diferentes de Éluard (“*La tête contre les murs*” e “*Faire vivre*”), os quais têm em comum, entretanto, o verso “*ils n’étaient que quelques-uns*”. Tomando emprestado de um e de outro, para formar um só, a autora registra no arquivo, renovando, produzindo coisas novas a partir do que é arquivado.

Para finalizar a análise de *Les années/Os anos*, tendo deixado de mencionar muitos outros casos interessantes de tradução (de gírias, de slogans, de letras de canção), voltamos ao início do livro, mais ou menos, ao ponto que deu início à reflexão de *La place/O lugar*:

Quadro 6: “*Sur fonds commun...*”: original e tradução

Francês	Português
<i>Sur fonds commun de faim et de peur, tout se racontait sur le mode du « nous » et du « on »</i> (ERNAUX, 2008a, p. 23).	Tendo como pano de fundo comum a fome e o medo, as histórias eram contadas com o uso do “nós”, dos pronomes indefinidos e construções impessoais (ERNAUX 2019, p. 19).

<p><i>Cependant on grandissait¹ tranquillement, « heureux d'être au monde et d'y voir clair » au milieu des recommandations de ne pas toucher aux objets inconnus et de la déploration incessante à propos du rationnement, des coupons d'huile et de sucre, du pain de maïs lourd à l'estomac, du coke qui ne chauffe pas, Y aura-t-il du chocolat et de la confiture à Noël ? On commençait d'aller² à l'école avec une ardoise et un porte-mine en longeant des espaces déblayés de leurs décombres, arasés dans l'attente de la Reconstruction. On jouait³ au mouchoir, à la bague d'or, à la ronde en chantant Bonjour Guillaume as-tu bien déjeuné, à la balle au mur sur Petite bohémienne toi qui voyages partout, on arpentait⁴ la cour de récréation en se tenant par les bras et en scandant qui est-ce qui joue à cache-cache. On attrapait⁵ la gale, des poux, asphyxiés sous une serviette à la Marie Rose. On grimpaït⁶ à la file dans le camion de la radio pour la tuberculose en gardant manteau et cache-nez. On passait⁷ la première visite médicale en riant de honte d'être juste en culotte dans une salle que ne réchauffait pas la flamme bleue courant dans un plat rempli d'alcool à brûler sur la table à côté de l'infirmière (p. 27-28, grifos da autora).</i></p>	<p>De todo modo, crecíamos¹ tranquilamente, “felizes por estar no mundo e ver as coisas de modo claro”, em meio às advertências para não tocar nos objetos desconhecidos, a reclamações constantes quanto ao racionamento, aos vales de óleo e açúcar, ao pão de milho pesado demais para o estômago, à Coca-Cola que não esquentava, <i>Será que vai ter chocolate e geleia no Natal? Era o momento de começar a escola²</i>, levando uma lousinha e uma lapiseira e caminhando por terrenos nivelados à espera da Reconstrução, espaços de onde tinham retirado os escombros. As brincadeiras na escola³ eram o jogo do lencinho, o passa-anel, as cantigas de roda, <i>Bonjour Guillaume as-tu bien déjeuné</i>, o arremesso de bola na parede com a canção <i>Petite bohémienne toi qui voyages partout</i>. No pátio do recreio⁴, de braços dados, as crianças entoavam <i>quem quer brincar de esconde-esconde</i>. Para sarna e piolhos⁵, usava-se uma toalha com loção Marie Rose. Para fazer um exame de tuberculose, subíamos⁶ um de cada vez no caminhão de raio X, vestindo sobretudo e cachecol. Íamos⁷ ao médico pela primeira vez e ríamos sem graça por estar só de calcinha em uma sala aquecida apenas pela chama azul em um prato com álcool queimando em cima da mesa do lado da</p>
---	---

	enfermeira (2019, p. 23-24, grifos da autora).
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

A primeira coisa para a qual queremos chamar atenção são os usos pronominais no livro. Três são os pronomes pessoais mais usados: “*on*”, “*nous*”, “*elle*”. A escolha que leva a isso é mais de uma vez explicada: “*Son souci principal est le choix entre « je » et « elle ». Il y a dans le « je » trop de permanence, quelque chose de rétréci et d’étouffant, dans le « elle » trop d’extériorité, d’éloignement*”²²⁰ (p. 179), “*Aucun « je » dans ce qu’elle voit comme une sorte d’autobiographie impersonnelle — mais « on » et « nous » — comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d’avant*”²²¹ (p. 240). E, apesar dessas racionalizações dos usos pronominais, estes não deixam de se misturar: é o que se vê no trecho da citação de Paul Éluard; é o que se vê igualmente neste trecho: “*Les parents et les plus de cinquante ans étaient d’un autre temps, y compris dans leur insistance à vouloir comprendre les jeunes. Nous tenions leurs avis et leurs conseils pour pure information. Et l’on ne vieillirait pas*”²²² (p. 118). É constante um movimento de exclusão e inclusão do “eu”, tornado implícito por pronomes coletivos. Assim, torna-se importante, na tradução, a escolha de pronomes que possam traduzir, por exemplo, a diferença entre “*nous*” e “*on*”, bem como deixar patente a mistura de pessoalidade e impessoalidade do segundo.

Na tradução, opta-se por expressar essa mistura com o uso de “se”, ora como partícula apassivadora, ora como índice de indeterminação do sujeito. Por outro lado, muitas vezes, como no caso do trecho que acabo de citar, a diferença entre “*nous*” e “*on*” é apagada: “Os pais e as pessoas com mais de cinquenta nos eram de outro tempo, inclusive ao insistirem em querer compreender os mais jovens. Considerávamos as opiniões e os conselhos que eles davam como simples informação. Nós nunca iríamos envelhecer” (2019, p. 111). Como solução para manter essa diferença, propomos a tradução de “*on*” por “a gente”, que, no português do Brasil, já se consolidou como

²²⁰ “Sua preocupação principal é a escolha entre ‘eu’ e ‘ela’. Há no ‘eu’ permanência demais, alguma coisa encolhida e sufocante; no ‘ela’, exterioridade demais, afastamento” (tradução nossa).

²²¹ “Nenhum ‘eu’ no que ela vê como uma espécie de autobiografia impessoal – mas ‘a gente’ e ‘nós’ –, como se ela narrasse, por sua vez, os dias de antes” (tradução nossa).

²²² “Os pais e os maiores de cinquenta anos eram de outro tempo, até na insistência de quererem compreender os jovens. Nós tratávamos a opinião e os conselhos deles como mera informação. A gente nunca envelheceria” (tradução nossa).

pronome pessoal e reúne em si mesmo a sutileza de um coletivo em primeira pessoa e de um coletivo em terceira, mais impessoal.

A segunda coisa que nos parece importante ressaltar, agora sobre o trecho mais longo, situado, no quadro, abaixo do primeiro, é a repetição constante da forma “*on* + verbo no imperfeito”. Já comentamos aqui a importância das repetições e dos paralelismos na escrita de Ernaux. Nesse trecho, tem-se mais um exemplo marcante desses usos, à exceção de que não temos diante dos olhos uma lista. A enumeração se dá no próprio parágrafo. E, de fato, trata-se de uma enumeração de cenas diferentes umas das outras. O verbo “*grandir*”, em “*On grandissait tranquillement*”, é a chave para compreender cada período como uma imagem compondo esse processo de “crescer”. Assim, abarcam-se o início da vida escolar, os problemas de saúde e de higiene vividos no pós-guerra, até as primeiras idas ao médico. Na tradução, ocorre a supressão desse efeito de acúmulo de eventos/acontecimentos, pois, mudando a cada vez a estrutura da frase – apassivando, indeterminando o sujeito, conjugando-o na primeira pessoa do plural ou na terceira pessoa (“As brincadeiras na escola”, “as crianças”) e mudando a ordem quando não se faz necessário (“Para sarna e piolho, usava-se uma toalha com loção Marie Rose”) –, perde-se a noção de continuidade garantidora daquela eternização do presente já mencionada. Por outro lado, ao se deixarem em francês certos nomes e frases, como é o caso dos títulos de canções acima, opera-se uma “heteroglossia”, isto é, uma diversidade de línguas, que só existe no trecho em português, conferindo ao texto, para o leitor que não conhece a língua estrangeira, uma opacidade que não é negativa, mas que ajuda a ancorar a história no arquivo em que ela surge, ainda que deslocada para um novo arquivo, o da língua e cultura em que é traduzida.

5.3. Balanço das traduções de *O lugar e Os anos*

“Interpretar para traduzir” só não é um truísmo porque, embora continue a ser uma verdade evidente, está longe de ser algo sem importância e de pouco alcance para os estudos e para o processo de tradução. A interpretação que está na base do ato de traduzir pode se operar de vários meios diferentes, e cremos ter visto, ao menos, dois aqui: o primeiro tipo, numa linha similar ao que propõe Marianne Lederer (2015) para a tradução escrita, partindo de seus estudos sobre a tradução oral (interpretação), passa pela compreensão do que é enunciado, ativando conhecimentos linguísticos, extralinguísticos, discursivos e enciclopédicos da tradutora, com o fim de recriar, reverbalizando, o que

aparece na língua de chegada. Esse tipo de postura é verificada nas traduções acima analisadas quando se põem em questão, por exemplo, as modificações (acréscimos, supressões, reestruturações sintáticas) de que faz prova o texto de chegada, se comparado ao de partida.

O segundo tipo de interpretação consiste na interpretação da própria “letra”, no sentido bermaniano. Se a letra é o jogo de significantes, o qual nunca pode deixar de levar em conta o significado, interpretá-la necessariamente implica ter como foco central a análise das interações dialéticas entre sentido e forma. Assim, faz-se necessário buscar entender como os elementos formais (sonoros, rítmicos, imagéticos etc.) de um dado texto informam seu conteúdo, e em que medida ambos se alteram mutuamente. Partindo dessa postura, “manter a letra” nem sempre pressupõe a reprodução formal do texto de partida no texto de chegada, mas sim a recriação dos efeitos do primeiro no segundo, servindo-se frequentemente de recursos e procedimentos que são distintos de um para outro. É isso que se observa quando, nas traduções analisadas, há uma reconstrução formal do texto, que pode ou não alterar o quadro semântico, na tentativa de reproduzir um efeito de trocadilho, um registro sociolinguístico, ou na tentativa de compensar uma perda sonora (por exemplo, na tradução dos versos de Éluard, em que, diante da impossibilidade de manter exatamente o jogo de assonâncias do original, recria-se no último verso um jogo de rimas: “*mas de repente que multidão de gente*” – grifos nossos). Quaisquer que sejam as posturas interpretativas adotadas, novas redes sógnicas são criadas a partir da rede previamente existente, dando continuidade ao movimento constantemente em expansão do processo tradutório.

Mas, além desses dois movimentos interpretativos que se observam nas traduções que Marília Garcia faz das obras de Ernaux, há um outro ponto, relacionado à apropriação feita pela poeta dos textos de partida, em que gostaríamos de nos concentrar. E, para explicá-lo, recorreremos a um trecho retirado do poema “sobre o atlântico”, espécie de poética da tradução formulada pela própria Garcia:

traduzi o poema “translating is sexy”
 como se o original fosse francês
 deixando o inglês em inglês
 o que aparece nesta tradução
 é o encontro do inglês com o português
 as línguas se tocam e produzem faíscas
 na hora de encostar as línguas
 poderia ter feito o contrário
 ter traduzido o inglês deixando o francês em francês
 produzindo um encontro do francês
 com o português de todo modo

sigo procurando este ponto
 em que as línguas se encontram
 se aproximam e se distanciam
 no fundo da boca na ponta da língua
 em lugares que não existem ainda
 o ponto em que ocorre
 um encontro e a gente pode dar um pulo
 para fora (p. 103-104)

O que está em jogo nesse excerto, e no poema como um todo, é a co-presença de duas línguas, francês e inglês, fazendo que, necessariamente, no processo de tradução, uma terceira se interponha como substituta de uma das duas²²³. Essa terceira, como indaga a voz poética, ao exercer o papel de língua substitutiva, marcaria a substituída com o carimbo da originalidade, ao mesmo tempo que a apagaria ou suprimiria do texto de chegada, fato que, de imediato, parece suscitar uma questão importante: a origem, assim que desponta, desaparece. Ao mesmo tempo, o que a marca indefinitivamente é a arbitrariedade de uma escolha, que, por esse mesmo gesto, pode ser modificada. Acima de tudo, o que nos interessa nesse trecho é o possível diálogo com uma consideração de Antoine Berman (2007 [1985]) no já também citado *A tradução e a letra*. Na segunda parte deste livro, depois de ter exposto uma definição do que chama de “letra”, das tendências passíveis de a deformarem e da importância de se mantê-la, com o fim de evitar uma tradução hipertextual e etnocêntrica, o autor parte para a análise de textos que considera exemplos de traduções literais. Um deles, além da *Antígona* de Hölderlin e da *Eneida* de Pierre Klossowski, é o *Paradise Lost* de Chateaubriand, cuja versão fonte, de John Milton, é repleta de citações, sobretudo, da versão inglesa da Vulgata e de textos da literatura latina, traduzidas elas também em inglês (p. 92).

Berman vê essas inserções no poema inglês como um procedimento que não apenas faz conviver lado a lado diferentes vozes, criando um efeito polifônico, mas como uma forma de latinização da própria língua inglesa tal qual usada por Milton. Assim, no caso de *Paradise Lost*, em particular, há que se levar em conta que qualquer tradução em outra língua, incluindo a de Chateaubriand, deverá ser “*a tradução literal do que já é tradução literal no original*” (p. 93, grifos do autor), abarcando a relação não apenas entre o inglês e o francês, mas a relação entre essas duas línguas e todas as outras que, de algum modo, interferem no texto de partida (i.e., o latim, o hebraico, o italiano etc.), por serem elas mesmas as línguas de partida dos trechos citados e traduzidos em inglês. Esse fato

²²³ Haveria também, é claro, a hipótese de que as duas línguas fossem substituídas pela língua de chegada, mas, como uma escolha tradutória desse tipo não só domesticaria o texto de partida, mas suprimiria toda a essência, forma e temática do poema, não pretendemos levá-la em conta nesta análise.

faz que se chame atenção para um aspecto importante do processo tradutório: “*este não se opera somente entre duas línguas*”, pois há nele “*uma terceira língua, sem a qual não poderia existir [a tradução]*” (p. 105). Esta terceira língua pode não estar contida previamente, de forma direta ou indireta, no texto de partida, como é o caso de *Paradise Lost*, ou do poema “sobre o atlântico”, citado e traduzido por Marília Garcia, mas influencia, em todo caso, a/o tradutor/a na manipulação da própria língua. É a partir daí que se revela, no texto final – como acontece na *Antígona* traduzida por Hölderlin, com o grego se interpondo no alemão; no próprio *Paradise Lost* de Chateaubriand, com o francês se latinizando ainda mais do que o esperado; e na *Eneida* de Klossowski, que, apesar de escrita originalmente em latim, na tradução para o francês, passa pela interferência do alemão –, uma triangulação linguística.

No poema de Garcia, fala-se do encontro entre a língua em que se traduz, o português, e a língua que resta in-traduzida, mas não precisamente do encontro entre a língua a ser traduzida (ou que se escolher traduzir) – nesse caso, o francês – e a língua para a qual (a partir da qual) se traduz. Na relação entre o francês e o português que se cria no texto, menos do que uma terceira língua interpondo-se entre as duas outras, parece que é o português que se sobrepõe ao francês. Comparemos, por exemplo, um trecho do poema, também citado por Garcia – já que a poeta cita a totalidade de sua tradução, fazendo que ela se torne uma parte do poema que a contém e, por conseguinte, apropriando-se do texto traduzido –, com o poema em francês, tal qual publicado por Leslie Kaplan:

Mais le ciel, ses stries. Rien ne nous protège de sa beauté. Tout vouloir. Le ciel, le vin, les livres, l'amour. Et la pensée. Si on n'a pas la pensée, on n'a rien. Rien de sa vie. Rien. Mais la pensée, on ne l'a pas (KAPLAN, 2021 [2000]).

O céu e as nuvens na aurora. Nada nos protege do esplendor. Quando se quer todas as coisas. O céu, o vinho, os livros, o amor. E o pensamento. Se não temos o pensamento, não temos nada. Nada de nada. Mas também não temos o pensamento (*apud* GARCIA, 2016, p. 110).

O trecho em si, traduzido ou não, chama atenção por ser o único em prosa de todo o poema, quebrando inclusive o aspecto visual do texto, em que predominam versos muito curtos, alguns formados por uma palavra apenas, e estrofes compridas. Visualmente, a

inserção de uma passagem contínua, horizontalmente extensa, em meio a quebras frequentes de versos e à verticalidade das estrofes, chama atenção antes mesmo da leitura, e ajuda a sugerir o fluxo do pensamento, cujo fio é *inter-rompido* pelo trecho em prosa até ser retomado novamente no fim, restabelecendo a forma inicial. Mas o mais importante aqui é o cotejo individual de cada oração, bem como do parágrafo como um todo, com todas as orações e períodos que o formam. É clara a tendência da tradução de acrescentar, clarificar ou até de criar imagens próprias, suprimindo as do texto de partida: as “estrias” [“*stries*”], por exemplo, viram “nuvens na aurora”; de um “querer tudo” [“*tout vouloir*”] suspenso no tempo, sem sujeito e com objeto indefinido (“tudo”), passa-se a uma marcação temporal, com sujeito marcado, embora indeterminado ou apassivado, e objeto definido, ainda que o uso de “coisas” mantenha certo aspecto vago.

Se fazemos essa longa digressão, é porque, tradutoriamente, em *Os anos* e em *O lugar*, a língua de chegada também acaba se sobrepondo à língua de partida e moldando-a, em vez do contrário. Com as relações polifônicas, já tratadas aqui, que se estabelecem nas obras de Annie Ernaux, seja por meio de citações, seja pela mistura de diferentes variedades linguísticas, ocorre igualmente uma confluência de diferentes línguas e registros, com espacialidades e temporalidades distintas, num mesmo espaço e tempo – o espaço e tempo do texto. A tradução, contudo, quando não apaga essas variedades, as substitui por “equivalentes” na língua de chegada, sem se preocupar tanto em fazer convergirem no texto as duas línguas. Além disso, a própria dimensão arquivística que se acopla, nos textos de partida, aos usos da montagem e à enumeração, a qual, em si mesma, pode ser vista como uma decorrência da montagem²²⁴, acaba sendo, se não inteiramente suprimida, ao menos, descaracterizada nas traduções.

Essas escolhas tradutórias inevitavelmente fazem que se perca a dimensão etnológica, produzida, entre outras coisas, pelas próprias figuras do arquivo e tão essencial ao texto ernausiano. Uma dimensão etnológica, inclusive, que não se distancia tanto da tradução. Em *L'Épreuve de l'étranger* [*A prova do estrangeiro*], por exemplo, Berman (1984) afirma que:

[a] etnologia, à sua maneira, também se depara com o problema das línguas, das culturas e da *tradução*. Não menos pelo fato de que ela também, enquanto discurso sobre o estrangeiro (e sobre aquilo que suspostamente é o mais estrangeiro: o “selvagem”), constitui uma espécie de tradução, exposta à

²²⁴ Em *Penser/Classer*, novamente, Georges Perec (1991 [1985]) associa a montagem tanto com o pensamento quanto com a classificação. Como se uma das formas de expressar materialmente o pensamento fosse por fragmentos montados, e como se a classificação operada por meio de formas como a lista, a enumeração, o inventário etc. fosse, ela também, um modo de montar.

mesma alternativa que o tradutor de Schleiermacher: levar a/o leitor/a à/ao estrangeiro, ou levar o estrangeiro ao leitor²²⁵ (p. 284, grifo e tradução nossos).

Ora, essa proximidade entre etnologia e tradução é algo que fica claro na obra de Annie Ernaux. A busca da autora pelas origens, a tomada de consciência da impossibilidade de restaurá-la *tal qual*, e o efeito, da parte da escrita e da linguagem, de recriá-la na narrativa não são elementos estranhos à tradução. A substituição, nos Estudos da Tradução, da expressão “texto original” pelas alternativas “texto-fonte” ou “texto de partida”, pela qual nós mesmas vimos optando ao longo deste trabalho, sinaliza muito mais para uma desariarquização entre os textos (o que se traduz e o produto obtido da tradução) do que para o apagamento da questão da “origem”. De fato, isso é algo que preocupa as/os teóricas/os dessa área até hoje. De volta à *Tradução e a letra*, por exemplo, o próprio Berman, em sua análise da obra de Sófocles traduzida por Hölderlin, afirma que é da “essência da tradução em geral” ser uma “*manifestação da origem do original*” (2007 [1985], p. 88, grifos do autor). Essa “origem do original” está diretamente relacionada à questão da tradução como ponto de encontro entre várias línguas e, por conseguinte, às considerações de Walter Benjamin (2018 [1923]) a respeito da chamada “língua pura” [*die reine Sprache*] (p. 92), da qual se chega mais perto à medida que se traduzem e se combinam as diferentes línguas.

E, de fato, há uma língua subjacente à escrita de Ernaux que, embora não seja uma língua estrangeira – ainda que as citações em língua estrangeira traduzidas em francês e incorporadas aos textos da autora, na forma de epígrafes, por exemplo, sejam igualmente importantes de serem consideradas –, é, como visto acima, estrangeira à linguagem dominante. É precisamente a língua da origem não apenas da autora, mas de uma classe. Nesse caso, voltar à “origem do original” ernausiano implica levar em conta as características de um falar que é incorporado, para lembrar as proposições de Fernando Tarallo (1991 [1984]), ao texto de partida e tentar remontá-lo, desmontando-o, na tradução.

5.4. Arquivo e tradução

²²⁵ “*L’ethnologie, à sa façon, rencontre elle aussi le problème des langues, des cultures et de la traduction. Ne serait-ce que parce que, elle aussi, en tant que discours sur l’étranger (et sur ce qui est censé être le plus étranger : le « sauvage »), constitue une sorte de traduction, exposée à la même alternative que le traducteur de Schleiermacher : amener le lecteur à l’étranger, ou amener l’étranger au lecteur*” (p. 284).

O quinto item da lista de “propostas para uma poética da tradução”, de Henri Meschonnic (1972), demonstra a importância da poética da tradução para a prática linguística e textual. Segundo o teórico, tal poética contribui para a “teorização de uma prática social [...], para a crítica dos elementos ideológicos da linguística e para a crítica da teoria da literatura e da sociologia da literatura” (p. 80). A nós interessa particularmente as duas primeiras contribuições ressaltadas por Meschonnic: a teorização de uma prática social e a crítica dos elementos ideológicos da linguística. Enquanto prática social, a tradução se insere e se realiza sob determinadas circunstâncias históricas e político-econômicas das quais resultam um plano ideológico que afeta tanto a produção linguística de determinada comunidade, situada, ela também, numa determinada época e espaço, quanto a produção teórica e científica decorrente da observação e do estudo daquela mesma produção linguística. O texto literário, seja ele de que natureza for, é, como cremos ter visto no capítulo 2 desta tese, não apenas produto, mas, não raro, (re)produtor do panorama ideológico em cujo interior ele é composto. Traduzi-lo, numa época posterior e num outro espaço que não o de produção original, significa submeter-se a um determinado horizonte teórico e prático que é o horizonte disponível àquele momento – algo de que a/o tradutor/a pode ou não se dar conta no momento da tradução, uma vez que, inserido naquele determinado meio, este se apresenta como única e natural possibilidade para o seu trabalho. Assim, a análise, sobretudo, diacrônica, de uma tradução já realizada exige, como nos lembram, cada uma a seu modo, Annie Brisset (2016) e Inês Oseki-Depré (2019 [1999]), considerar o trabalho tradutório como um tipo de “recepção [do texto de partida] no tempo e através dos tempos” (OSEKI-DEPRÉ, 2019 [1999], p. 41). Isso significa que tomar a tradução em seu “cronótopo e arquivo”, para cuja importância nos adverte Brisset (mais sobre isso na seção seguinte), consiste em nada mais nada menos do que analisar criticamente o estado ideológico da produção de conhecimento linguístico e tradutório que orienta, por sua vez, a prática tradutória naquele momento específico.

No caso dos dois livros de Annie Ernaux acima analisados – com destaque especial para *Les années/Os anos* –, não se trata apenas de considerar as condições ideológicas de produção, mas de levar em conta que essas condições são em si tema dos textos. Assim, o que é *Les années* senão um panorama da evolução histórica e ideológica do capitalismo na Europa Ocidental desde o pós-Guerra até os primeiros anos do século XXI, nos quais se consolida o neoliberalismo como nova ordem social, política e econômica? Propor-se a traduzir tal obra, estando a própria tradutora inserida num

domínio ideológico similar ao da autora, exceto pelas distâncias espaciais e, conseqüentemente, geopolíticas que as separam, implica levar em conta a ideologia do texto de partida em seu nível contextual e cotextual; no nível extraliterário e literário. Em outras palavras, refletir (i) sobre como a ideologia, na qual se insere o arquivo nacional de que a autora extrai dados, influencia a escrita e composição da obra; (ii) sobre como a obra em si tematiza e confere forma a essa ideologia e aos arquivos que fazem parte dela – tematiza e confere forma, inclusive, para questioná-los.

Ora, o que se vê nas duas traduções de Garcia aqui analisadas é algo muito longe disso. Qualquer possível dimensão etnológica que, segundo Berman, tem, de modo geral, a tradução foi suprimida quando praticada em textos que, ironicamente, se caracterizam, segundo sua própria autora, por suas características etnológicas. Berman, na citação acima destacada – e, a seguir, repetida – sobre o potencial etnológico da tradução (ou sobre o potencial tradutório da etnologia), menciona Schleiermacher, a fim de ressaltar que as posturas expostas pelo filólogo do início do século XIX são prova de uma etnologia tradutória: “[a] etnologia, à sua maneira [...], constitui uma espécie de tradução, exposta à mesma alternativa que o tradutor de Schleiermacher: levar a/o leitor/a à/ao estrangeiro, ou levar o estrangeiro ao leitor” (BERMAN, 1984, p. 284). Mas, acima de tudo, no referido artigo do romântico alemão, trata-se não apenas de teorizar sobre a tradução, mas de refletir sobre o acesso de um leitor estrangeiro ao texto de origem, em cuja tradução se devem, portanto, preservar aspectos originais, a fim de que se lhe transmita (àquele leitor estrangeiro) o patrimônio cultural de determinado povo (SCHLEIERMACHER, 2007 [1813]). Com efeito, nada mais etnológico do que isso.

Marília Garcia, em suas traduções de *La place* e *Les années*, não só não confere o acesso defendido por Schleiermacher às/os leitoras/es da obra ernausiana, mas chega mesmo a afastá-las/os em sua tentativa de aproximá-las/os dos textos. Explicamos: a poeta-tradutora parece, das duas posturas possíveis apontadas pelo filósofo no famoso ensaio, preferir àquela que aproxima o texto do leitor a que traz leitor para perto do texto. Na prática, contudo, Garcia promove o desencontro entre leitoras/es e texto, ao desconfigurar o texto de partida na tradução. Isto é, nem se preserva a forma do original na tradução, permitindo assim que texto se aproxime de leitor, nem tampouco se recria a forma original na tradução, fazendo o movimento contrário. Simplesmente, ora por erros de tradução, ora por incompreensão do projeto ernausiano, ignora a dimensão formal e estrutural da autosociobiografia, de visada etnológica e para cuja realização se põe em

jogo tanto o arquivo pessoal quanto o arquivo nacional (este, em parte, constituinte daquele).

A escrita autosociobiográfica ernausiana tem metaforicamente uma dimensão tradutória, uma vez que, especialmente em *Les années*, paroxismo talvez do projeto ernausiano, empreende-se um esforço de transpor a ideologia nacional numa forma literária que usará as figuras do arquivo a seu favor. Ao mesmo tempo, trata-se, por sua própria natureza, de uma escrita dada à tradução, ainda que espacial e temporalmente ancorada em determinada realidade histórico-social. Precisamente porque a autosociobiografia, como o nome sugere, tem a preocupação de, ao realizar o arquivamento do “eu”, propor o arquivamento da classe a partir da qual esse “eu” enuncia – classe originária de um processo de divisão do trabalho e marcada por características, costumes, *habitus* (no sentido bourdieusiano já visto aqui) que se produzem e se reproduzem justo no meio familiar –, produz-se uma tensão entre o público e o privado que permite ao primeiro (no sentido substantivo da palavra) se reconhecer no “eu” enunciador, um “eu” originário da classe trabalhadora, constituído, portanto, como sujeito histórico e social. Assim, há a possibilidade de uma transnacionalidade na escrita autosociobiográfica que a torna particularmente propícia à tradução. Dessa forma, o processo tradutório, quando aplicado a um texto ernausiano exige uma abordagem que negocie os diferentes usos e configurações do arquivo (i) como forma e conteúdo; e (ii) como projeto literário. Antes de considerar cada uma delas, tracemos um paralelo preliminar do que pode consistir um uso do conceito de arquivo na tradução.

Como se sabe, o conceito de discurso em Foucault é comparável à categoria de ideologia em Marx e Engels não porque ambas sejam similares – ao contrário! –, mas porque lidam, de maneiras e métodos muito distintos, com indagações sobre como o espírito e a consciência se relacionam com as estruturas e formações sociais. Pela abordagem materialista desta tese, não compartilhamos da noção de poder de Foucault, nem inteiramente de suas considerações sobre o discurso e as formações discursivas. Para nós, as relações sociais não são produto nem estão submetidas aos discursos e à linguagem. Assim, quando tratamos aqui de arquivo, como tentamos deixar claro em nossa recapitulação histórica na primeira parte da tese, não o encaramos da mesma forma que o filósofo francês, mas sim como um aparato burocrático necessário ao Estado burguês não apenas para manter sua organização, mas para exercer controle sobre os sujeitos, garantir juridicamente o direito à propriedade privada, bem como sua naturalização como forma de produção. Para isso, faz-se necessário, no âmbito nacional,

a invenção de um determinado tipo de sujeito, o indivíduo livre, “igual a todos os outros perante a lei”.

Apesar disso, no que concerne à oposição tanto de Marx quanto de Foucault a uma filosofia que trata o sujeito como ser isolado, centrado em sua própria consciência, é possível que mesmo uma análise literária materialista tome emprestado do conceito foucaultiano de arquivo alguns dos aspectos que julgamos interessantes e úteis à nossa reflexão sobre as relações entre tradução e arquivo, ao mesmo tempo que rejeita – como já o fizemos nos capítulos 1 e 2 – os pontos mais anti-historicistas da arqueologia proposta pelo filósofo pós-estruturalista. Sigamos, portanto, com nossa análise.

No ensaio “*Retraduire ou le corps changeant de connaissance sur l’historicité de la traduction*”, que trata especificamente sobre retradução, mas que também se aplica aos processos de tradução em geral, Annie Brisset critica o que ela considera uma abordagem teológica e teleológica comum nos Estudos da (Re)Tradução, que tendem a encarar retraduições de uma mesma obra – e quase sempre uma obra artística, já que as “obras de saber” [“*œuvres de savoir*”], como as chama a autora, não tendem a ter sua função estética reconhecida – à luz de um suposto progresso temporal que garantiria à retradução a possibilidade de ser tanto mais próxima do sagrado texto original quanto mais “evoluída” e avançada na escala cronológica de retraduições já feitas. Dito de outro modo, é como se certos teóricos dos estudos da tradução, reunidos em torno de uma leitura unívoca e equívoca da “Tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, defendessem a existência de um sentido imanente contido no texto original que só poderia ser restaurado pelo aperfeiçoamento e pelo progresso da prática (re)tradutória, submetendo assim a historicidade a que se submete qualquer produção textual à crença em um “tempo vazio e homogêneo”, duramente criticada em outra obra benjaminiana²²⁶.

Brisset demonstra, ao contrário, que qualquer texto, seja ele uma tradução ou não, deve ser analisado levando em conta a “cena de comunicação” [“*scène de communication*”] em que emerge, regida por uma “matriz discursiva” e por um regime de historicidade específicos (BRISSET, 2004, p. 45). O principal exemplo usado pela autora para ilustrar sua tese é a obra fundadora do evolucionismo, *A origem das espécies*, de Charles Darwin, examinada pela teórica canadense a partir de dois aspectos centrais: sua produção e posterior tradução. O primeiro aspecto é essencial ao argumento de Brisset, pois permite a ela pôr em causa a noção essencialista e imutável de “texto

²²⁶ Ver “Sobre o conceito de história”.

original”. Ao mostrar que a obra mais famosa de Darwin foi submetida a diversos processos de reescrita, seja para adequá-la melhor às intenções autorais, seja para posicioná-la em relação às reações manifestadas externamente pelo que poderíamos chamar de “horizonte teórico”²²⁷ da época, Brisset evidencia que “[a] ideia do texto original como núcleo único e estável do sentido é profundamente questionada”²²⁸ (2004, p. 43, tradução nossa), uma vez que, no caso específico da *Origem*, “[sem] uma edição *variorum*, é impossível falar com precisão do que Darwin disse [...] em uma dada época”²²⁹ (PECKHAM, 1959, *apud* BRISSET, 2004, p. 43, tradução nossa). No que diz respeito ao segundo aspecto, o da tradução, a variedade de edições da *Origem* desempenha sim um papel importante – afinal, em que edição deve se basear a/o tradutor/a? –, ainda que, para a teórica, o foco de interesse resida no fato de que, mais do que se pautar pelas ideias expostas na obra, a tradução de Darwin frequentemente tenha se deixado levar por um conteúdo já disciplinarizado, ao qual se atribuía um nível de legitimação que a *Origem* só veio a obter mais tarde.

Assim, tanto a escrita de Darwin quanto a tradução de sua obra mais importante são tratadas por Brisset como práticas profundamente ancoradas em seus contextos de realização. A esse respeito, chamam-nos atenção dois trechos retirados de momentos diferentes do artigo:

Se se quer testar a validade de certos enunciados que continuam sendo, por enquanto, petições de princípio, devem-se multiplicar os estudos de caso, mas tomando o cuidado de situar cada (re)tradução em seu cronótopo e em seu arquivo²³⁰ (BRISSET, 2004, p. 40-41, tradução nossa, grifos nossos).

Não basta descrever nem sequer comparar as manifestações diferenciadas do fenômeno, os fenótipos da retradução. Falta-nos uma história para compreender as particularidades temporais que atribuímos intuitivamente a esse fenômeno e que transferimos ao termo que serve para designá-lo. Por todo lado, encontramos fragmentos dessa história sob a forma de análises das retraduições de um texto em particular, muito frequentemente comparadas uma à outra, mas cada uma fora do seu arquivo. Sem dúvida, é preciso começar reunindo as peças desse inventário disperso cuja extensão e valor nós ignoramos²³¹ (BRISSET, 2004, p. 61-62, tradução nossa, grifos nossos).

²²⁷ Para Foucault (2014 [1970]), o “horizonte teórico” de uma época diz respeito aos saberes e discursos disciplinarizados, institucionalizados e, enfim, legitimados num determinado contexto espaço-temporal.

²²⁸ “*L’idée du texte original comme foyer unique et stable du sens est profondément remise en question*”.

²²⁹ “*Without a variorum text it is impossible to speak with accuracy on what Darwin said in the Origin at any given time*”.

²³⁰ “*Si l’on veut tester la validité de certains énoncés qui demeurent pour l’instant des pétitions de principe, on doit multiplier les études de cas, mais en prenant soin de situer chaque (re)traduction dans son chronotope et dans son archive*”.

²³¹ “*Il ne suffit pas de décrire ni même de comparer les manifestations différenciées du phénomène, les phénotypes de la retraduction. Il nous manque une histoire pour comprendre les particularités temporelles*”.

As duas passagens, sobretudo, as partes em itálico, deixam claro um apelo a favor de análises de traduções que não se limitem a uma comparação entre textos, com o único objetivo de hierarquizá-los, mas antes a um método que leve em conta as particularidades dos contextos em que se ancoram essas traduções. A menção a um “arquivo” (“*archive*” em francês, com uso no singular) parece aludir ao conceito foucaultiano de mesmo nome, cuja compreensão passa antes pelos conceitos de “enunciado” e “discurso”, como compreendidos por Michel Foucault. O primeiro se caracteriza como uma dimensão do segundo: o enunciado, definido pelo filósofo francês a partir do que ele não é (não é uma frase, uma proposição, nem um ato de fala), é compreendido finalmente – e aqui repetimos uma citação do capítulo 1 – como “uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que [estas] apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2008 [1969], não paginado). Assim, um enunciado precisa ser encarado em sua historicidade, levando em conta suas regras de formação e a época em que é inventado. A enunciação, por sua vez, constitui-se como um ato de emissão de signos marcado por uma “individualidade espaço-temporal”, o que significa que, não obstante o fato de duas pessoas dizerem a mesma coisa em um mesmo momento, suas enunciações são distintas. Uma vez que um enunciado se põe sempre em correlação com outros, chega-se a uma “prática discursiva”, isto é, a “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008 [1969], não paginado). Essa prática põe enunciados em funcionamento, e sua análise nos permite dar conta de relações históricas.

O arquivo surge a partir da existência acumulada de discursos, os quais, por sua vez, podem ser desmembrados em sistemas de enunciados. É como se, reunindo os eventos e as coisas a que dão forma os enunciados, o arquivo tornasse inteligível uma dada época, constituindo sua moldura. Segundo Foucault, não é possível escapar do arquivo, já que estamos todas e todos inseridos nele: tratar de um texto em seu arquivo implica, pois, considerar a impossibilidade de apreensão total desse arquivo, do qual só se pode falar atado às amarras impostas por ele mesmo, e a necessidade de interpretar

que nous attribuons intuitivement à ce phénomène e et que nous reportons sur le terme qui sert à le désigner. Ici et là nous trouvons des bribes de cette histoire sous forme d'analyses des retraductions d'un texte particulier, trop souvent comparées l'une à l'autre, mais chacune hors de son archive. Sans doute faudrait-il commencer par réunir les pièces de cet inventaire dispersé dont nous ignorons l'étendue et la valeur”.

determinado texto, levando em conta sua proveniência no interior desse arquivo (prática fundamental à teoria arquivística). É por isso que, de volta a Annie Brisset, se torna primordial a realização de estudos que levem em conta a relação entre os elementos espaciais e temporais implicados nos discursos e textos – incluindo traduções – produzidos em determinado período, transformando o trabalho da crítica no trabalho de um/a arquivista.

Nesse sentido, pensar o arquivo de um texto se aproxima também da necessidade de pensar sua origem/originalidade, lidando com a tensão entre o desejo de localizá-la e estabelecê-la como algo absoluto e a aceitação de que, pela intertextualidade inerente a qualquer texto, ela nem sempre poderá ser restaurada. Assim, ao se investigar o arquivo na análise da tradução, como sugere Brisset, partindo-se de uma ótica foucaultiana, poderíamos dizer que a transposição de uma língua de partida a uma língua de chegada resulta obviamente em duas enunciações e dois enunciados distintos, ainda que se trate de um mesmo conjunto enunciativo (FOUCAULT, 2008 [1969], não paginado). Nesse conjunto enunciativo coexistem discursos comuns aos dois textos – os discursos presentes no texto de partida, por exemplo, que obviamente se infiltram no texto de chegada – e discursos que se acrescentam na tradução, porque são típicos do tempo e do espaço em que se traduz, e que, por esse motivo, acabam modificando o próprio texto de partida – as leituras que se fazem dele e as relações que ele vem a estabelecer com e no interior do meio de recepção.

Mas essa dimensão arquivística não se limita apenas à análise da tradução: o processo de traduzir, na relação que mantém com o texto que o inspira e com os demais textos que decorrem dele, suscita o desejo de arquivamento, seja porque busca fixar de alguma forma um sentido, aproximar-se de uma origem ou restaurar elementos associados a uma genuinidade da obra. E é principalmente pela característica cíclica e iterativa do processo que esse desejo se torna explícito: “toda ação humana, para ser bem-sucedida, precisa da repetição. E isso vale particularmente para a tradução, enquanto que ela já é originalmente uma operação de redobramento, de duplicação. A repetitividade primeira do traduzir é por assim dizer redobrada na tradução” (BERMAN, 2017 [1990], p. 265). A tradução se apresenta assim como uma atividade que já traz um aspecto duplo/duplicado no interior de si mesma e que o reitera em sua relação externa com os textos que a precedem e com aqueles que possivelmente a procederão. Nessa circularidade da prática, operam-se continuamente processos de descontextualização e recontextualização que, num primeiro momento, se afastam da origem, do ponto de

partida de um “emissário”, e, num segundo momento, ao transferirem o texto para um ponto de chegada, reconstruindo-o em outra língua, outra cultura, dependem de uma reaproximação da origem para se identificarem como uma tradução. Uma reaproximação validada pela leitura, que ratifica a relação entre o texto de partida e o texto de chegada.

5.4.1. O arquivo em tradução: forma e conteúdo

Como forma, cremos terem ficado claras, no capítulo anterior, as diversas maneiras em que o arquivo é figurado na obra ernausiana. Detenhamo-nos, por um momento, apenas nessa expressão “figurações” ou “figuras” do arquivo. Reinaldo Marques (2018), no contexto mais amplo e contemporâneo da produção ficcional arquivística, situa-as no contexto imediatamente posterior à onda memorialística que se instala, sobretudo, na Europa, dos anos de 1980 em diante, quando Pierre Nora cria o conceito de “lugares de memória” e Claude Lanzmann lança o filme *Shoah* (p. 472). Ao mesmo tempo, é nessa mesma década que, segundo François Hartog (2013), também citado por Marques, instaura-se um novo regime de historicidade responsável por uma sensação de hipertrofia do tempo presente (algo a que Hartog chama de “presentismo”), o qual, tornando-se intransitivo, isto é, quebrando suas relações com o passado e com o futuro, passa a ser percebido como um tempo eterno. Essa sensação diagnosticada por Hartog parece ser justamente consequência da consolidação de um sistema econômico neoliberal que, se por um lado nos faz ter a impressão de viver num presente infundável, por outro, leva ideólogos da nova ordem econômica a proclamarem um suposto “fim da história”. Nesse sentido, a produção de um determinado tipo de literatura arquivística, seja ela ficcionalizada ou não, se apresenta como a tentativa de pensar sujeitos (que podem ser as/os próprias/os personagens ficcionalizadas/os ou, no caso de escritos autobiográficos, a tríade autor/a-narrador/a-personagem) inseridos não apenas na própria história, isto é, num tempo de vida curto, limitado, individual, mas, acima de tudo, num tecido histórico muito mais amplo, numa temporalidade social em que esses mesmos sujeitos não se veem apenas como indivíduos isolados – como pode resultar num regime histórico presentista –, mas como seres históricos e sociais, transitando além do próprio tempo de vida, numa temporalidade coletiva.

Assim, continua Marques (2018), o arquivo pode ser compreendido “como parte de um processo de construção dos discursos sobre o passado e o *locus* de produção de conhecimento, em vez de espaço inerte que apenas guarda documentos com informações

e conteúdos do passado, um depósito de ‘fatos’ e ‘prova’” (p. 473). Essa mudança o autor atribui à chamada “*archival turn*”, ou “virada arquivística”, já vista no capítulo 1. Mas será que não poderíamos nos questionar se bem antes disso, na década de 1940, por exemplo, com Walter Benjamin propondo uma leitura da história “a contrapelo” (1993 [1940]), ou quem sabe até no século XIX, com os escritos de Marx e Engels (2007 [1932]) sobre ideologia, já se impusesse, ainda que indireta e implicitamente, um tipo de questionamento ativo do arquivo²³², sobretudo, dos arquivos ditos oficiais? Pois não basta saber que “todos os arquivos nascem na e como história, resultando de pressões políticas, culturais e socioeconômicas específicas – pressões estas que deixam traços e tornam os próprios arquivos artefatos da história”²³³ (BURTON, 2006, p. 6, tradução nossa) para entender que são eles produto das condições reais e materiais em que vivemos? Esta segunda indagação é particularmente importante de ser ressaltada quando tratamos da obra de Annie Ernaux, porque é, sobretudo, como coletora e organizadora de produtos e artefatos culturais de sua época – sejam eles compartilhados socialmente, como letras de canção, excertos de textos literários, frases feitas, ditados etc., sejam eles restritos *a priori* à vida pessoal da narradora/personagem, como é o caso do “álbum familiar” montado por ela em vários de seus livros – que a autora explora a importância da ideologia dominante na formação de sua própria subjetividade e de uma subjetividade coletiva.

Mas até aqui, nada de novo. Tudo isso, em extensão muito maior, já foi abordado em cada um dos capítulos anteriores. A questão que se impõe neste é saber qual o papel da tradução na transposição dessas “figuras do arquivo”. Vimos, pela análise comparada dos textos de partida e de chegada, os diversos elementos – desde as formas sintáticas enumerativas, passando pelas listas, chegando aos procedimentos de montagem usados seja entre parágrafos, seja entre elementos de uma mesma sentença – que, de forma macro ou microtextual, contribuem para encenar o arquivo, ou características do arquivo, nos textos ernausianos. O cotejo entre tradução e original mostrou que, com frequência, quanto mais reduzido o escopo de um determinado procedimento estilístico, maior sua

²³² Nenhum dos três autores citados, Walter Benjamin, Karl Marx e Friedrich Engels, nas obras acima referidas, “Sobre o conceito de história” e *A ideologia alemã*, trata da questão do arquivo. Benjamin, por exemplo, entre outras coisas, critica um determinado tipo de compreensão e estudo da história, e Marx e Engels, por sua vez, se insurgem dura e ironicamente contra uma filosofia que, justamente por se crer transformadora das relações sociais e de produção – as quais, segundo seus teóricos, ela mesma funda –, ignora as condições materiais, os modos de produção e as forças de intercâmbio que, de fato, constituem o real, e acabam reproduzindo a ideologia dominante que pressiona os povos, dificultando ainda mais sua emancipação.

²³³ “[...] *all archives come into being in and as history as a result of specific political, cultural and socioeconomic pressures – pressures which leave traces and [...] render archives themselves artifacts of history*”.

tendência a ser apagado nas traduções de Garcia. A consequência disso não é apenas um comprometimento da forma do texto traduzido, mas da própria tradução enquanto forma, como a define Benjamin (2008 [1923]). Se a “tradução é em primeiro lugar uma forma” (p. 26), esta é configurada pela forma do texto de partida. Determinando as condições de sua origem, é possível recriá-la e, em alguns casos muito especiais, ir além dela ou superá-la no texto de chegada. “Ir além” e “superar” devem ser entendidos aqui no sentido da dialética hegeliana, isto é, no sentido de se negar um estado e elevar-se a outro, ambos ocorrendo simultaneamente. É assim com traduções, por exemplo, que se tornam obras-primas em si mesmas, como aconteceu com o já muito citado exemplo das recriações de Hölderlin, lidas e estudadas como textos literários *à part entière*; textos de que o poeta romântico não apenas é o tradutor, senão o autor. Obviamente, esse não é o caso nem da tradução de Garcia, nem da nossa, que ora se oferece, não menos porque o próprio texto de Ernaux não se presta a isso. Permanece, contudo, o fato de que, se não for apreendida a função da forma do texto de partida – erro em que incorre Garcia –, torna-se impossível sua refuncionalização no texto de chegada.

Mas, se voltarmos à pergunta do início do parágrafo anterior – qual o papel da tradução na transposição das “figuras do arquivo”? – e pensarmos a tradução aplicada, de forma abstrata e geral, aos textos ernausianos, constatamos que, ao manter a função formal do texto, uma função de arquivo, a tradução tem o potencial de permitir o rearquivamento memorialístico e histórico, operado nos textos de partida. Esse (re)arquivamento, obviamente, não pode, mesmo na tradução, dissociar forma de conteúdo, uma vez que ambos, como é típico de qualquer obra artística, se fundem numa totalidade complexa. Dado, no entanto, que a obra ernausiana lida com o texto literário e com o texto documental – cada um destes, segundo Benjamin (1972), centralizando ou a forma ou o conteúdo –, o que acontece é uma “literalização” (no sentido de tornar “literário”) do segundo, que ajuda a compor a própria forma do primeiro, seja pela incorporação de documentos através de citações e écfrases, seja por uma escrita documental.

5.4.2. O arquivo em tradução: o projeto literário da autosociobiografia

A tradução tem importante papel, como se sabe pelos estudos de Itamar Even-Zohar (1990) e outros que lidam com o conceito de polissistema, na constituição das literaturas nacionais. É frequente que, em fases mais incipientes, quando um sistema

literário começa a se constituir, a tradução exerça um papel significativo. Não à toa, por exemplo, muitos dos maiores poetas do Romantismo alemão eram também tradutores, e alguns, Goethe sendo talvez o principal, até escreveram sobre tradução. No Brasil do século XIX e das primeiras décadas do século XX, o peso da tradução na “formação” – para tomar emprestado o termo de Antonio Candido – da literatura nacional foi ainda mais forte, uma vez que, devido à sua inserção na economia global, a recém-independente nação se encontrava (e se encontra ainda, embora num novo contexto geopolítico) particularmente sujeita à influência cultural e ideológica dos países do centro. E, se a tradução pode ser tão importante para a literatura nacional, esta é parte significativa da constituição de uma ideologia nacional. Benedict Anderson (2008 [1983]) é o mais famoso em apontar o quão relevantes são a literatura e a imprensa não apenas para a composição de narrativas nacionais, mas para a consolidação de um sentimento de coesão e união territorial. Por meio da literatura e do jornal, é possível, por exemplo, se não suprimir inteiramente, ao menos, amenizar o sentimento de estranhamento e não pertencimento tão engenhosamente expresso em obras como “Descobrimento”, de Mário de Andrade, poema que, ironicamente, ao tratar da falta de coesão e integração nacional, acaba tentando produzi-la.

Nesse sentido, pensar a tradução de textos literários cuja temática é explicitamente nacional coloca algumas questões: em primeiro lugar, essa tradução será destinada sempre a uma outra nação, e nunca, por motivos óbvios, àquela de que partiu o texto; em segundo lugar, justamente porque se trata de um processo de diferenciação em que a literatura nacional culturalmente marcada de um país se destina à de outro, esse processo contribuirá seja para a consolidação, pelo negativo (o que a nação receptora não é), de uma identidade nacional, seja para a afirmação de uma determinada identidade (somos brasileiros porque não somos franceses etc.).

A tradução de uma literatura nacional para outra literatura nacional tem, portanto, função dupla e paradoxal: ela preserva o que arquiva e modifica-o, rearquivando. Arquiva porque, assim como os grandes Arquivos Nacionais decorrem da necessidade de organizar burocrática e territorialmente os, então, recém-criados Estados-nacionais, a tradução da literatura nacional é uma maneira de expandir a memória e a ideologia nacional para outros territórios e burocracias, constituindo *loci* de arquivamento em si mesmos. Rearquiva porque, se na arquivologia oficial, preza-se pelo “*respect des fonds*” como forma de, ao transportar-se um documento de um acervo a outro, manter-se sua disposição original, na tradução, preservar a origem implica, com frequência, recriar

conteúdo para reestruturar-se a forma. Afinal, os “*fonds*” em questão, em se tratando da prática tradutória, não correspondem a acervos propriamente ditos, mas a um contexto ideológico (algo similar ao conceito de regime discursivo foucaultiano, que o filósofo, não por acaso, em sua fase arqueológica, chama de arquivo), no qual se inserem obviamente as instituições arquivísticas e os diferentes acervos nacionais e que, por ser diferente de língua a língua, exige conseqüentemente a modificação com vistas à preservação. Pois não é só do lado da língua traduzida que reside o interesse em disseminar a cultura nacional: do lado da língua que traduz, a receptora, também há interesses do *que* e de *como* se traduzir, desde o ponto de vista do campo ideológico e político em que se produz a tradução. É assim que Lieven D’hulst (1999) aponta, por exemplo, o elo entre os processos revolucionários na França do século XVIII e a adoção de certas práticas tradutórias, sobretudo, aplicadas a documentos, que valorizassem características de uma cultura nacional popular (decretos revolucionários traduzidos em *patois*, por exemplo).

Pensando nisso, o projeto de escrita autosociobiográfica de Annie Ernaux apresenta-se, ele mesmo, como uma tentativa de tradução entre a experiência pessoal e a coletiva, entre a trajetória individual e a trajetória da nação. E, na medida em que se transita entre esses polos, a princípio, opostos, mas, na verdade, integrados um ao outro, pode fazer-se necessária também a tradução entre indivíduos e sociedades, sobretudo, porque algo como o panorama ideológico traçado num livro como *Les années* – retrato de um período muito significativo da história dos países do centro do capitalismo que vai da ascensão e colapso do Estado de bem-estar social ao início e consolidação do neoliberalismo – se manifesta, diferenciando-se, nas várias realidades dos países sob esse mesmo jugo. Isso, efetivamente, é algo de que a própria autora-narradora se dá conta: “*On se souvenait d’un autre 11 septembre et de l’assassinat d’Allende*”²³⁴ (2008b, não paginado). Aqui a autora-narradora não apenas se mostra ciente da conexão entre nações num sistema capitalista global, mas, ao lembrar o 11 de setembro chileno no dia do 11 de setembro estadunidense, opera um processo de tradução entre experiências, tendo, de certo modo, consciência de uma diferença de estatuto entre os países: o golpe no Chile em 1973 vem justamente como ataque imperialista à soberania de um país periférico. Diante dessa consciência, cabe perguntarmo-nos como proceder no trabalho de tradução, *stricto sensu*, das obras, mantendo-nos fieis a um projeto de autosociobiografia que visa

²³⁴ “A gente se lembrava de um outro 11 de setembro e do assassinato de Allende” (tradução nossa).

à identificação entre leitoras/es e autora-narradora-personagem – identificação esta, inclusive, que passa por um efeito de presentificação de um acervo ideológico-cultural comum. Em outras palavras, como promover identificação semelhante entre autora-narradora e um público para o qual a realidade francesa do pós-guerra ao início do século XXI não é, efetivamente, a sua própria realidade? Como tornar real e reconhecível como um arquivo, no texto de chegada, o acervo criado no texto de partida? A tradução de *Mémoire de fille*, que aqui se apresenta, é uma tentativa de resposta a essa pergunta. Antes, contudo, de chegarmos a ela, gostaríamos de fazer dois apontamentos sobre uma perspectiva do ato tradutório que toma emprestado das práticas arquivísticas e anti-arquivísticas ernaussianas, sendo, ao mesmo tempo, um contraponto às traduções de Garcia.

5.4.3. A tradução e a montagem

Como se sabe, a palavra “montagem” costuma estar associada ao léxico da produção cinematográfica, descrevendo a técnica de reunião e sucessão de imagens num filme. Há muito, contudo, deixou de ser um uso estranho, como talvez o fosse até a segunda metade do século passado, seu emprego na literatura. Em geral, quando empregada em textos literários, ela costuma descrever o ato de justapor fragmentos na narrativa; ou a invenção de palavras-valise, como aquelas que celebrenmente figuram em *Finnegans Wake*, de James Joyce; ou a *mise en relation* de imagens poéticas contrastantes, ao estilo do que propõe o surrealista Pierre Reverdy; ou ainda a incorporação de citações, sob a rubrica da colagem, ao texto literário. À obra ernausiana, como vimos, se aplicam este último tipo e o primeiro, relativo à justaposição de fragmentos. Mas tampouco é novidade a concepção da prática tradutória como uma prática de montagem. Recentemente, por exemplo, nos meses que antecederam o exame de qualificação desta tese, o professor Maurício Cardozo (2021) apresentou, em “Traduzir, remontar: antologia e a invenção do objeto traduzido”, uma reflexão sobre os diferentes tipos de montagem operados no processo de tradução: um deles, e talvez o mais óbvio de todos, refere-se ao fato de o texto de chegada, e conseqüentemente todo o ato que leva à sua produção, *remontar* a uma origem; outro diz respeito ao próprio trabalho da/o tradutor/a que, sobretudo, na organização de uma coletânea, ao selecionar por si mesma/o os textos que a compõem, atua montando efetivamente a obra enquanto a traduz. Neste último caso, trata-se de uma montagem em dois níveis diferentes: a montagem que

leva à própria composição da obra, isto é, que reúne as partes formadoras do todo – um tipo de montagem a que está sujeita, em qualquer época, toda obra de arte, da pintura ao cinema – e a montagem como método de tradução do texto. Enquanto método de tradução, Cardozo (2021) expõe as teorias de dois estudiosos, que, embora atuem em diferentes campos no interior dos estudos da linguagem e assumam, por conseguinte, perspectivas divergentes, usam o termo montagem para referir-se, *mutatis mutandis*, à prática tradutória. São eles o já aqui comentado Fernando Tarallo (1991 [1984]), linguista cujo famoso artigo “Aspectos Sociolinguísticos da Tradução” foca não na tradução de textos literários, mas nos desafios impostos pela transposição de variedades e variantes entre línguas, e Haroldo de Campos (2015 [1962]), que no ainda mais famoso “Da tradução como criação e como crítica” usa os termos “monta” e “remonta” para descrever os procedimentos da/o tradutor/a de poesia.

Cardozo ressalta as diferenças de abordagem da “tradução como montagem” para Tarallo e para Campos, tratando-as, respectivamente, como uma questão essencialmente linguística para um e como um ato de crítica literária para o outro. De fato, essa diferenciação está clara. Mas gostaríamos de citar aqui, individualmente, os mesmos trechos de cada autor citados por Cardozo, a fim de aprofundarmo-nos na discussão. Começando com Tarallo:

No momento do transporte de um sistema linguístico para outro, este entendimento da PROdução do texto é analisado através da PERcepção do tradutor, a fim de que a MONtagem e DESmontagem do texto da língua de partida acarretem uma REMontagem fiel na língua de chegada, tal qual pretende a teoria da tradução das equivalências, das probabilidades (TARALLO, 1991 [1984], p. 44).

Inicialmente, a tradução aparece no trecho acima como – para reproduzir graficamente os destaques do autor – um PROcesso, sugerido pelo uso da expressão “transporte de um sistema linguístico” a outro. Nesta expressão, é justamente o termo “transporte” que implica a ideia de “processo”, ainda que seu antecedente, “momento”, ao congelar o trabalho tradutório num ponto temporal fixo, retire a conotação de continuidade associada à palavra. De todo modo, o PROcesso se dá entre “sistemas linguísticos”, constituídos, segundo a perspectiva sociolinguística de que se serve o autor, por elementos “contextuais” e “co-textuais” (p. 44), isto é, pelos elementos internos à gramática da língua e por elementos discursivos, como os define Tarallo. Em outras palavras, para o linguista, a tradução interlinguística deve lidar com as variantes e variedades que aparecem num determinado texto de partida, levando em conta suas dimensões

linguísticas, mas também sociais, políticas e ideológicas. O uso dessas variedades e variantes, posto à frente – em *produção* –, na condição de componente do texto de partida, deve ser apreendido em sua totalidade – o que Tarallo chama de “percepção” –, a fim de, mais uma vez, ser posto à frente – desta feita, *processado* e *reproduzido* – no texto de chegada. É parte da apreensão, da captura total (percepção) do texto original, o seu desmembramento em partes, envolvido na “DESmontagem”. Só assim, desmontando, decompondo, criticando (no sentido etimológico da palavra), torna-se possível a compreensão da totalidade para reconstrução no texto de chegada.

Mas, nesse ponto, coloca-se uma contradição aparente na teoria de Tarallo. A “REmontagem”, nos termos do sociolinguista, é especificamente entendida como uma busca de equivalências – discursivas e gramaticais, ambas indissociáveis – entre os dois sistemas linguísticos em relação. Tratar-se-ia, portanto, se tomarmos como exemplo o uso de uma variedade hipotética na língua de partida, de fazer corresponder-lhe uma outra variedade, esta pertencente à língua de chegada, dotada de valor social e pragmático, mas não necessariamente de valor formal, equivalente ao original. Ora, levando em conta que os elementos linguísticos, em geral, envolvem não só o sentido, mas também a forma, buscar a equivalência de um pode não resultar na equivalência da outra, e vice versa. Dessa forma, a noção de “fidelidade”, contida em “REmontagem fiel na língua de chegada”, se limita a apenas um dos dois aspectos, ou o sentido ou a forma, e o privilégio de um/a quase sempre ocorre em detrimento do/a outro/a.

Assim, vê-se que, na perspectiva da desmontagem, Tarallo não está tão afastado de Haroldo de Campos, para quem

[a] tradução de poesia [...] é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (2015 [1962], p. 14).

A desmontagem da “máquina da criação” se dá, para o célebre tradutor e poeta, como estágio da crítica do texto de partida – um estágio que não se afastaria tanto do de “análise através da PERcepção do tradutor”, como colocado por Fernando Tarallo. É claro que, em cada caso, a natureza das críticas é diferente: para Haroldo de Campos, trata-se, acima de tudo, da crítica literária, enquanto, para Tarallo, está em jogo a análise linguística. Consequência disso é que a remontagem de Campos envolverá um potencial criativo que talvez não seja admitido na prática descrita pelo sociolinguista, sobretudo, porque a

natureza distinta da crítica de cada um se deve precisamente ao fato de os objetos de tradução de ambos os teóricos (ou os objetos sobre os quais discorrem ambos os teóricos) serem de diferentes naturezas, suscetíveis, portanto, durante o processo de tradução, a um maior ou menor (quem sabe até, inexistente) grau de invenção linguística e languageira. O que importa entender, contudo – algo que Cardozo (2021) talvez negligencie ao se apressar demais em distinguir as teorias dos dois estudiosos –, é o fato de, tanto para Campos quanto para Tarallo, o processo de desmontagem do texto de chegada se constituir essencialmente como um processo de crítica, de separação, que busca compreender a linguagem usada no original em seu movimento real, a fim de que se compreenda o que a língua de chegada, ela também analisada em seu movimento real, permite em termos de reconstituição e remontagem dos efeitos obtidos na fonte. É nas estratégias da remontagem que os dois talvez se distingam, com Campos priorizando a “fisicalidade” do signo (2015 [1962], p. 5), e Tarallo focado na busca de equivalências fiéis entre as línguas.

Tendo estabelecido assim um ponto de partida para uma definição geral do que significa “desmontar” e “(re)montar” em tradução, gostaríamos de expandir um pouco mais a reflexão sobre essas práticas, tentando considerá-las em relação aos objetivos desta tese. Voltemos ao que foi colocado no primeiro parágrafo desta seção, a montagem como um termo típico da área cinematográfica, para nos concentrarmos na concepção de um dos principais pensadores do assunto, também citado no artigo de Cardozo, o cineasta soviético Sergei Eisenstein. Em *The Film Form*, Eisenstein (1977 [1949]) define a montagem como “uma ideia que surge da colisão de duas tomadas independentes – até opostas uma à outra: o ‘princípio dramático’”²³⁵ (não paginado, tradução nossa). Por esse breve trecho fica claro que a montagem se produz como um processo dialético, no qual ocorre a fusão ou síntese de elementos que se negam entre si, ao mesmo tempo que se elevam nessa negação, gerando uma terceira coisa. Para o cineasta, agora em *The Film Sense*, esta – literalmente – “terceira coisa” (“*third something*” – 1957, p. 9, tradução nossa) é o que surge quando “películas de filme, [...] por mais que não se relacionem, e, muitas vezes, de forma não proposital, [...] são correlacionadas ao se justaporem conforme a vontade de um editor”²³⁶ (p. 9, tradução nossa). O resultado dessa

²³⁵ “[...] *montage is an idea that arises from the collision of independent shots—shots even opposite to one another: the ‘dramatic’ principle.*”

²³⁶ “[...] *filmstrips – that, no matter how unrelated they might be, and frequently despite themselves, they engendered a “third something” and became correlated when juxtaposed according to the will of an editor.*”

justaposição não deve ser compreendido como “a soma [das partes], mas como seu produto”²³⁷ (1977 [1949], não paginado, tradução nossa). Isto é, tomando emprestado o hieróglifo como exemplo, Eisenstein defende que se considerem os elementos, antes de serem justapostos, como objetos, cuja combinação resulta num conceito (1977 [1949]). Justamente por isso, para o cineasta, a montagem está muito próxima da metáfora²³⁸, na medida em que, semanticamente, o que se engendra na “terceira coisa” não pode ser encontrado individualmente em cada um dos objetos justapostos.

Essa dinâmica é mais ou menos o que descreve Paul Ricœur (2012 [2004]) sobre o ato da tradução, exceto pelo fato de o filósofo francês não identificar tal ato como sendo um tipo de montagem, mas antes como um processo de “construção de comparáveis”. É interessante aqui o uso da “comparação”, em detrimento da metáfora. Vejamos, primeiro, como Ricœur define essa construção: em primeiro lugar, o filósofo adota uma perspectiva diferente em relação à equivalência, contrária, por exemplo, ao que vimos antes com Tarallo. Para Ricœur, a equivalência não é anterior à tradução, mas sim produzida por ela. Só assim é possível, por exemplo, transpor, de uma língua “x”, algo que não existe na língua “y”, na qual, entretanto, se transpõe. Não há identidade entre as duas línguas, “x” e “y”, incomparáveis uma em relação à outra, e, ainda assim, criam-se equivalências para compará-las. Essa criação se dá, segundo Ricœur, pela produção de semelhanças entre as línguas, tema explorado pelo filósofo em seu livro *Metáfora viva*. Ali, o teórico define a semelhança como “o fundamento da substituição posta em ação na transposição metafórica dos nomes e, mais geralmente, das palavras” (2015 [1975], p. 268). Embora Ricœur não trate de tradução em *Metáfora viva*, vê-se a proximidade entre parte desta obra e o que ele descreve nos curtos ensaios que formam o, já aqui discutido (cap. 4), livro *Sobre a tradução*, do qual se deriva a expressão “construir comparáveis”. É evidente que, em sendo a semelhança próxima de operações como o empréstimo e a paráfrase, a tradução se configura, ela também, como um processo que se opera por semelhança e substituição. Atuando a semelhança no campo das ideias, veiculadas pelos nomes das palavras, há nela um potencial metafórico que nos remete diretamente à colocação de Eisenstein exposta acima, a qual distingue, no processo de montagem metafórica, entre o objeto e o conceito.

²³⁷ “[...] is to be regarded not as their sum, but as their product.”

²³⁸ Eisenstein fala, por exemplo, de “metáforas de montagem” [“*montage metaphors*”] (ou “montagens metafóricas?”), assim como de “*montage comparisons*” e “*montage puns*” (1977 [1949], não paginado).

Com efeito, segundo Ricœur, há uma relação direta entre metáfora, comparação e semelhança: uma vez que é a primeira um tipo abreviado da segunda, “esta leva ao discurso a própria semelhança, mostrando assim a razão da metáfora” (2015 [1975], p. 268). Por essa colocação, vemos que, assim como a tradução produz a equivalência, a semelhança também se constrói discursivamente. Nesse sentido, até os elementos mais díspares – ou, na verdade, precisamente os elementos mais díspares – podem ser “postos” em semelhança, já que esta, “[...] se existe alguma razão para sua presença na metáfora, deve ser um caráter da atribuição dos predicados e não da substituição dos nomes. O que faz a nova pertinência é o tipo de ‘proximidade’ semântica que se estabelece entre os termos a despeito de sua ‘distância’. Coisas que até então estavam ‘afastadas’ aparecem como ‘vizinhas’” (p. 297).

O que queremos propor aqui é, portanto, uma prática de tradução que opere (re/des)montagens em todos os sentidos aqui vistos: no primeiro sentido de crítica do texto de partida, que nos permita desmontá-lo, visando à remontagem operada no/pelo processo de tradução (donde, por exemplo, as análises das obras ernaussianas que antecederam este capítulo); e no segundo sentido de construção de semelhanças entre dissemelhantes, uma construção que se dá no ato da tradução, pondo em relação língua de partida e língua de chegada, a fim de se produzir, da síntese entre estas duas, a tradução em si, nem idêntica ao original, nem mero decalque, no caso da obra aqui traduzida, de elementos de uma dada realidade nacional francesa a outra. Essa síntese, ao contrário do que resulta da dialética da montagem de Eisenstein, manifesta, sim, a afinidade entre os elementos díspares que a formam. Ela é, na verdade e precisamente, a construção dessa afinidade. A esse propósito, vale a pena recorrer mais uma vez à “Tarefa do tradutor”, que, embora não trate, sob qualquer aspecto, da tradução como montagem, coloca-nos algumas questões interessantes para reflexão. Na leitura que propomos do texto, recorreremos a quatro traduções distintas, publicadas todas juntas numa edição especial do Laboratório de Edições (Labeled) da Faculdade de Letras da UFMG. Cada uma das traduções, feitas por Fernando Camacho, Karlheinz Barck *et al.*, Susana Kampff Lages e João Barrento, na ordem em que aparecem no livro, situa-se num momento histórico próprio, ressaltando aspectos distintos da recepção benjaminiana no Brasil e, no caso específico da versão de Barrento, em Portugal. Confrontar, em nossa brevíssima leitura do texto, o modo como alguns termos-chave são traduzidos por cada pessoa nos permitirá comparar os incomparáveis, previamente já comparados pelos próprios tradutores no ato

da tradução, de modo a nos aprofundarmos verticalmente no ensaio de Benjamin, mas pela horizontalidade das traduções cotejadas.

O primeiro ponto que gostaríamos de ressaltar diz respeito à citação traduzida das quatro maneiras transcritas abaixo:

Enquanto que os *modos de apresentação* se opõem indubitavelmente em ambas estas palavras [“*brod*” e “*pain*”], vistos em termos das línguas de onde provêm, os “*modos de querer ver*” completam-se reciprocamente um ao outro, completando-se aliás em função do significado que eles pressupõem. As diferentes línguas, consideradas isoladamente uma das outras, são incompletas, e nelas os significados nunca são encontrados numa relativa independência, como nas palavras isoladas ou nas frases. Os significados encontram-se pelo contrário em constante metamorfose, até que, da harmonia de todos esses “*modos de querer ver*”, eles conseguem irromper como Língua perfeita e pura, permanecendo até aí latente nas outras línguas (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 32, grifos nossos).

Enquanto o *modo de significar* nas duas palavras se opõe, completa-se ele nas duas línguas de onde provém. Nelas, o modo de significar se acrescenta ao significado. Nas línguas particulares, incompletas portanto, o que significam nunca se encontra em relativa independência, como nas palavras ou frases consideradas isoladamente, senão que em constante mudança, na expectativa de emergir como a língua pura da harmonia de todos estes modos de significar. Até esse momento isso permanece oculto nas línguas (p. 57, grifos nossos).

De tal forma, o *modo de designar* nessas duas palavras se opõe, ao passo que ele se complementa nas duas línguas às quais elas pertencem. E o que de fato se complementa nelas é o modo de designar convertido naquilo que é designado. Pois nas línguas tomadas isoladamente, incompletas, aquilo que nelas é designado nunca se encontra de maneira relativamente autônoma, como nas palavras e frases isoladas; encontra-se em constante transformação, até que da harmonia de todos aqueles modos de designar ele consiga emergir como pura língua (p. 72, grifos nossos).

Destarte, os *modos do querer dizer* nestas duas palavras contrariam-se um ao outro, mas completam-se nas duas línguas de onde elas provêm. E nelas esse modo de querer dizer completa-se para convergir naquilo que se quer dizer. Nas línguas isoladas, sem complemento, o que nelas se quer dizer nunca se encontra numa autonomia relativa, como acontece com as palavras ou frases isoladas, mas sempre em permanente mudança, até conseguir emergir, sob a forma da língua pura, da harmonia de todos os modos do querer dizer (p. 89, grifos nossos).

Vê-se que os tradutores e a tradutora encontraram algumas soluções diferentes: Camacho, o autor da primeira, traduz o que, em Benjamin, é uma única forma da expressão “*die Art des Meinens*”, de dois modos diferentes, de acordo com o contexto em que ela aparece no parágrafo: “*modos de apresentação*” e “*modos de querer ver*”; Karlheinz, por sua vez, opta por uma única tradução, “*modo de significar*”, fato repetido em todos os outros dois casos, embora com variação na transposição de “*Meinens*”. Kampff, por exemplo, adota “*modo de designar*”, ao passo que Barrento usa “*modos de querer dizer*”. É provável que a diferença nos usos presentes em cada tradução diga respeito à polissemia do próprio

verbo “*meinen*”, possível de ser traduzido como “pensar, julgar”, “querer dizer”, “tencionar”, “referir-se a” etc. E, mesmo assim, valeria a pena pensar sobre as implicações de se traduzir como “significar”, “querer dizer”, “designar”. Mais curioso ainda é o fato de Camacho reconfigurar a mesma e única forma em duas outras, ambas, “apresentar” e “querer ver”, com implicações que não se relacionam diretamente à tradução do verbo em alemão. Mas, como não se trata aqui de uma análise das traduções de “A tarefa do tradutor” em português – não menos pelo fato de esta autora não ter qualquer conhecimento da língua alemã –, e sim de uma análise de certos fragmentos do trecho que nos permitam servir ao propósito de pensar a tradução como prática de montagem, propomos pensar os usos daqueles diferentes termos listados acima, “modos de apresentar/querer ver”, “significar”, “designar” e “querer dizer”, em relação ao que eles nos podem sugerir sobre o argumento defendido aqui.

Quando Camacho fala de “modos de apresentação” para se referir às diferenças entre “*pain*” e “*brof*”, exemplo usado por Benjamin no ensaio, o uso específico do substantivo “apresentação” chama atenção para o aspecto material, visual e sonoro de cada signo, isto é, para a forma como cada uma destas duas palavras aparece e se apresenta, torna-se presente, diante de nós. O que o tradutor parece pôr em jogo, em outras palavras, são os dois significantes, “*pain*” e “*brof*”, obviamente distintos um do outro. Não é sem importância que o tradutor escolha usar esse substantivo, derivado do verbo “apresentar”, justo aqui – embora, em alemão, não se use termo “equivalente” –, pois, mais adiante, Benjamin recorrerá efetivamente à versão alemã do nome, “*Darstellung*” (do verbo “*darstellen*” = “*dar-*” + “*stellen*” = pôr/colocar/posicionar lá/ali?), mas, desta vez, em referência à função da tradução: “A tradução nunca consegue na verdade revelar, nunca consegue estabelecer essa relação oculta; pode todavia *apresentá-la* na medida em que de modo incoativo intensifica ou fecunda a sua essência embrionária”²³⁹ (tradução de Camacho, p. 29, grifo nosso). Ora, ao apresentar algo, mas sem revelar, a tradução afixa, “põe ali” a relação entre as línguas, na medida em que, na qualidade de processo, opera precisamente o deslocamento necessário à justaposição de ambas e, na condição de produto, é o resultado que se apresenta dessa relação, o terceiro elemento que surge dela

²³⁹ As outras traduções do mesmo trecho são:

- De Karlheinz *et al.*: “A tradução não pode, por si só, manifestar e restituir esta relação oculta; pode, contudo, apresentá-la, atualizando-a seminal ou intensivamente” (p. 54).
- De Kampff Lages: “Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, atualizando-a de maneira germinal ou intensiva” (p. 69).
- De João Barrento: “Ela própria não tem possibilidades de revelar ou de produzir essa relação oculta; mas pode, isso sim, representá-la, levando-a à prática de forma embrionária e intensiva” (p. 85-6).

e se coloca diante dos olhos da/o leitor/a, contendo ainda, não obstante num estágio modificado de negação e elevação, características dos dois elementos que contribuíram para formá-lo.

Em todo caso, de volta ao conjunto de citações transcritas acima e, especificamente, retornando à tradução de Camacho, é importante ressaltar o fato de o tradutor distinguir entre a apresentação, que é um jeito de dar a ver, e o “querer ver”, conotando, por sua vez, a volição implícita no verbo alemão “*meinen*”, do qual deriva o nome “*Meinens*”, usado por Benjamin. O que se apresenta é o que já está dado, afixado, ex-posto, diferentemente do que se quer ver. Na citação da tradução de Camacho, o “modo de apresentação”, isto é, o modo de afixar os significantes – neste caso, “*pain*” e “*brof*” – gera um efeito de oposição e, a princípio, de exclusão mútua: “*pain*” paradigmaticamente exclui “*brof*”, e vice versa. Mas, mesmo nesse nível, o que, à primeira vista, era algo mutuamente exclusivo, acaba sendo um meio de o-por, justapondo ambas as palavras, do que resulta um terceiro elemento traduzido: “pão”, por exemplo. O “querer ver”, por sua vez, se dá no nível do significado e do contexto, da realidade concreta, sob um ponto de vista histórico e ideológico, de que cada língua é produto e parte. Basicamente, trata-se, recorrendo mais uma vez ao exemplo de “*pain*” e “*brof*”, de compreender que o que significa pão na França não é o mesmo que pão na Alemanha. Mas essa diferença não exclui, de modo algum, uma realidade da outra. Transferindo esse ponto para a problemática central desta tese, essa complementação entre os “modos de querer ver” ou de “designar” (como na tradução de Kampff Lages) diferentes arquivos nacionais, implica perguntar-nos: em primeiro lugar, como é possível tornar o arquivo francês latente na tradução do português brasileiro?, e, em segundo, concluída a tradução, agora não como processo, mas como produto, e postos em relação os dois arquivos, o que a síntese resultante dessa combinação diz sobre uma totalidade ideológica em que ambos, *mutatis mutandis*, se inserem e da qual são parte?

De modo geral, a tradução como montagem, implícita na “Tarefa” benjaminiana, melhor se resume no famoso símile do vaso:

[...] do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes tem de corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar o original para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais ínfimas particularidades tanto dos modos do “querer dizer” original como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso, para que depois de as juntar elas nos deixem reconhecer uma língua mais ampla que as abranja a ambas (p. 37)

Como os cacos de uma ânfora, para que, nos mínimos detalhes, se possam recompor, mas nem por isso se assemelhar, assim também a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, em um movimento amoroso que chega ao nível do detalhe, fazer passar em sua própria língua o modo de significar do original. Do mesmo modo que os cacos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, assim também original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior (p. 61-2).

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (p. 77).

tal como os cacos de um vaso, para se poderem reajustar, têm de encaixar uns nos outros nos mais pequenos pormenores, embora não precisem de ser iguais, assim também a tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se, num acto de amor e em todos os pormenores, de acordo com o modo de querer dizer desse original, na língua da tradução, para assim tornar ambos, original e tradução, reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior, tal como os cacos são os fragmentos do vaso inteiro (p. 93-4).

Nas quatro traduções, sobretudo, na de Camacho e de Karlheinz, em que se usam, respectivamente, os termos “corresponder” e “assemelhar”, explicita-se o jogo que, segundo Ricœur, se dá entre o dissemelhante/semelhante, incomparável/comparável na tradução. Em Benjamin (2018 [1916]), essa questão vai além e remete à sua própria filosofia da linguagem: sendo a ideia um elemento simbólico e linguístico presente na essência das palavras, é ela produto da passagem da linguagem das coisas à linguagem humana, que também opera passagem entre as diversas línguas constituindo-a. Dessas passagens entre línguas, vão resultando, de acordo com o filósofo alemão, “transformações, e não zonas abstratas de equiparações e semelhanças” (p. 20). Transformação é justamente o que está em jogo no símile do vaso: juntar, justapor as partes, os restos recolhidos do vaso quebrado, com o fim de restaurar uma totalidade retransformada, mas também em contínua transformação.

*

Como sintomas e manifestações particulares de uma mesma ideologia geral, a produção de semelhanças entre esses arquivos, desmontados e remontados um em relação ao outro na tradução, passa por uma apreensão das duas línguas, a de partida e a de chegada, em seu movimento real. Assim, da mesma forma, Benjamin fala de “tornar”,

“transformar”²⁴⁰ o “simbolizante no simbolizado”, de modo a “recuperar”, “restaurar”²⁴¹ a língua pura “formada”, “configurada”, “plasmada”²⁴² no movimento da linguagem. Sendo o “simbolizante” a obra na língua em que foi escrita, anterior ao contato com outras, que lhe permita, desse modo, chegar mais perto da língua pura, e o “simbolizado” a transformação da obra e, conseqüentemente da língua, pelo contato, é justamente aí e no momento anterior de crítica da obra de partida, desmontada com vistas à remontagem, que se pode tentar apreender isso que chamamos de movimento real.

Ainda no mesmo ensaio, Benjamin toca em dois outros pontos que gostaríamos de abordar aqui: o primeiro ponto, aparece logo no início, quando o ensaísta trata do que é essencial na obra de arte. Para ele, não é o que ela comunica, nem o que enuncia, e uma tradução que se preocupe com isso é uma má tradução. Parte disso está relacionado ao segundo ponto, ocorrido um pouco mais adiante, quando Benjamin expõe seu conceito de “sobrevivência” ou “pervivência”, a depender de como se escolha traduzir “*fortleben*”. Ele afirma que nenhuma tradução pode aspirar a reproduzir o original, já que este se modifica segundo a época em que é recebido, e que parte da função da tradução é justamente garantir essa continuidade, esse movimento adiante (“*fort*”) da vida da obra, na medida em que, como acabamos de ver acima, é ela um dos meios de mantê-la em movimento, possibilitando-lhe o advir e devir. Ora, tentar imitar ou reproduzir o texto de partida na tradução, restringindo-se, portanto, ao que é comunicado, enunciado, condenado ao fatal anacronismo provocado pela mudança histórica – e, de fato, a tradução, talvez até mais que o original, é produção textual na história, condicionada e, não raro, travada por ela. Mas aqui, partindo do ensejo de Benjamin e, ao mesmo tempo, desviando-nos de seu texto, cabe um comentário sobre o que ele chama de enunciado e sobre a historicização da obra a ser traduzida. O que o filósofo alemão chama de enunciado (“*Aussage*”, em alemão) está longe de ser o que Foucault retomará como enunciado em sua *Arqueologia*. Ali, o filósofo francês, partindo de suas concepções de poder e discurso, está interessado em investigar como as produções discursivas desembocam em práticas sociais, deixando um pouco de lado, para tanto, a historiografia. Para Benjamin, o enunciado da obra é o que ela declara e, como tudo, inclusive a própria obra, está sempre posto em relação à – e ancorado na – história.

²⁴⁰ Traduções de Camacho (p. 40), Kampff Lages (p. 79) e Barrento (p. 95), respectivamente.

²⁴¹ Camacho (p. 40) e Karlheinz *et al.* (p. 63), respectivamente.

²⁴² Camacho (p. 40), Karlheinz *et al.* (p. 63), Lages (p. 79), respectivamente.

Um contraponto materialista aos conceitos de enunciado e discurso foucaultianos poderiam trazer o debate para o campo da ideologia e, em vez de pensar o discurso como precursor de práticas sociais, portanto, quase como algo autorreferencial, tomá-lo como produção ideológica que, mesmo interferindo nas práticas sociais, é determinado pelas relações sociais e forças de produção reais. Assim, quando Annie Brisset (2016), como visto na seção acima, fala de analisar – algo que não se diferencia muito do que diz Benjamin ao falar da efemeridade das tendências de recepção de uma obra numa dada época – as traduções em seus arquivos (no sentido foucaultiano, conjunto de enunciados), a teórica nos exorta a levar em conta a historicidade da obra e, conseqüentemente, de sua transposição em outra língua. Isso significa avaliar, na tradução, a transposição formal da ideologia. Ora, nada mais importante nos textos ernaussianos do que a forma que a autora-narradora confere à ideologia, seja como modo de reproduzi-la, seja com vistas a questioná-la. Nos livros de Ernaux, configura-se sempre a tensão entre o arquivo como prática ideológica oficial (de reprodução da ideologia nacional, por exemplo) e a coleta de restos como contestação a determinadas formas de arquivar. Traduzir, portanto, a obra da autora, como o faz Garcia, sem se preocupar em traduzir a forma da ideologia e a tensão entre o arquivamento burocrático e o trabalho de recolha de fragmentos e restos, implica escapar à essência dos textos e nem sequer limitar-se aos níveis superficiais – segundo Benjamin – da comunicação e do enunciado (declaração), na medida em que se os desestoricizam.

5.4.4. Um/a tradutor/a *chiffonnier-ère*

Numa série de palestras proferidas no Collège de France sobre o *chiffonnier* nas obras de Baudelaire e de outros autores dos séculos XIX e XX, inclusive em textos de Walter Benjamin, Antoine Compagnon (2022 [2015-16]) chama atenção para a representação verbal e icônica dessa figura ubíqua na poética baudelairiana e marcante na sociedade parisiense oitocentista, sobretudo durante o Segundo Império. Lado a lado, Compagnon coloca uma ilustração de Adolphe Willette, retirada da obra *Nuits de Paris* (uma parceria de Rodolphe Darzens e Willette), e o terceiro “Spleen”, do ciclo “Spleen et Idéal”, das *Flores do mal*. A ilustração em questão retrata uma “*poubelle*” – recém-criada naquele momento pelo *préfet de la Seine*, Eugène Poubelle –, em cujo interior se encontra uma seleção de objetos curiosos: uma coroa, um anjo, três corações e um pandeiro, além de outras formas indistinguíveis. No geral, a *poubelle* lembra muito mais

uma arca ou baú destampado, com direito a alça lateral, repleto de itens sortidos que sugerem os brinquedos de uma criança, brinquedos que talvez tenham sido descartados, mas que possivelmente só estão guardados ali. Para leitores e espectadores de hoje, na verdade, a única coisa que nos permite identificar o baú como uma *poubelle* – tal qual como a concebemos atualmente, isto é, como uma lixeira – é a escrita do nome na parte da frente.

Vindo complementar-se a essa seleção díspar, o famoso supracitado “Spleen”, iniciado com um clássico e célebre verso baudelairiano (“*J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans*”²⁴³ – BAUDELAIRE, 2012 [1857], p. 116), enumera:

*Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C’est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
– Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s’acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher
Seuls, respirent l’odeur d’un flacon débouché²⁴⁴ (p. 116)*

Compagnon apresenta, portanto, o poema acima como um exemplo de configuração do *chiffonnier* nas *Flores do mal*, assim como a imagem da *poubelle* de Willette ilustra, a seu modo, esse tipo de trabalhador em *Nuits de Paris*. O teórico atribui, dessa maneira, à figura do *chiffonnier* – alegórica, na poética baudelairiana – uma função arquivística, sobretudo, a julgar pela relação entre o poema parcialmente transcrito acima e a ilustração por nós descrita. Examinemos a estrofe citada de perto: é nela que se

²⁴³ “Tanta lembrança eu não teria com mil anos” (2019 [1857], não paginado, tradução de Júlio Castañon Guimarães).

²⁴⁴ “Com gavetas repletas de balanços, planos, Bilhetes de amor, versos, processos, canções, Uns cabelos guardados numas quitações, Um armário não terá rol de segredos tão Grande quanto meu cérebro — imenso porão, Pirâmide, que guarda mais mortos que a fossa Comum. — Sou cemitério onde sequer se esboça Luar, onde, tal remorso, a vermina se arrasta, E sempre em meus mais caros mortos se repasta. Sou um velho budoar só com rosas fanadas, Onde jaz profusão de roupas desusadas, E uns dolentes pastéis e os Boucher de ar lavado, Sós, respiram o odor de um frasco destampado” (2019 [1857], não paginado, tradução de Júlio Castañon Guimarães).

desenvolve a declaração da estrofe anterior, na qual se encerra o mote e a causa do *spleen* no poeta, assim como a forma do poema como um todo, abundante em comparações (...*plus que*, ...*moins que*, ...*comme si*) e em cujas estrofes, individualmente, se identifica uma simetria de extensão e organização (cada uma marcada, por exemplo, por um travessão bem no verso do meio) que primeiro aparece naquele verso inicial, “*J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans*”, isolado dos demais e simétrico não apenas metricamente, com a quebra localizada justo na metade, mas também na recorrência dos “*je*”; nos dois diferentes usos de “*avoir*”; e nas semelhanças de sonoridade entre “*j’ai de souvenirs*” e “*si j’avais*”. O que se tem, de imediato, é o contraste semântico, sintático e lexical entre a primeira estrofe e a segunda. Reduzida a um único verso, formado, por sua vez, por uma única sentença, com duas orações em ordem direta, a primeira estrofe se opõe aos meandros enumerativos do início da segunda, cuja longa primeira sentença, até que se chegue ao sintagma verbal servindo-lhe de núcleo (“[...] *cache moins*), tem seu ritmo entrecortado por sintagmas nominais, encaixados, por assim dizer, no sintagma principal, “*Un gros meuble à tiroirs*”, que serve de sujeito ao verbo “*cacher*”. Todas essas construções têm a característica, em oposição à estrofe anterior, de nomear objetos muito concretos e triviais, mesmo quando se referindo aos “*vers*” da segunda linha²⁴⁵, postos em comparação (figura de linguagem tão importante neste poema, aqui sem as fórmulas comparativas convencionais, apenas indicada pela justaposição enumerativa), com documentos (*bilans, procès, quittances*), objetos sentimentais (*billets doux, cheveux roulés*) e refugio (*roses fanées, flacon débouché*).

Essa mistura, mais singular do que a da “*poubelle*” de Willette, à qual se associa a noção de dejetivo unicamente pelo nome estampado na frente do baú – ainda que a coroa descartada seja sintomática de uma decadência similar à constatada na poética baudelairiana²⁴⁶, além de, segundo Compagnon (2022 [2015-16]), representar um símbolo comumente associado ao *chiffonnier* –, contribui para a construção do tom melancólico do poema, uma melancolia que acaba incidindo sobre o próprio ato de colecionar. Este ato, contudo, embora se aproxime em forma do trabalho do *chiffonnier*,

²⁴⁵ Os “*vers*”, ao se justaporem a todos os elementos (*bilans, billets doux, procès, romances* etc.) que compartilham com eles um lugar na gaveta do “grande móvel” – outro modo de comparação, sem as fórmulas comparativas, operado no poema – perdem sua elevação poética. Além disso, há um jogo de palavras que se estabelece entre duas ocorrências de “*vers*” na segunda e oitava linhas. A palavra “*vers*”, em francês, pode significar “verso(s)” ou “vermes” (no pl.), além de soar como este último no singular. Esse jogo polissêmico/homofônico é algo recorrente nas *Flores do mal*, repetido, por exemplo, em “*Remords posthumes*”, ao qual o “*Spleen*” aqui analisado faz referência direta.

²⁴⁶ Basta lembrar da aura perdida e lançada à lama no famoso pequeno poema em prosa.

mantém-se distante deste no que concerne à sua função e divisão de classe²⁴⁷. Não há, por exemplo, identificação entre o *chiffonnier* e o eu-lírico baudelairiano, como há entre este e o *flâneur*. No único poema das *Flores do mal* em que esse trabalhador aparece de forma explícita, “Le vin des chiffonniers” – não por acaso marcado no plural, o que ressalta, portanto, sua dimensão coletiva de classe, ao contrário das outras figuras compondo o mesmo ciclo, nomeadamente, “o assassino”, “o solitário” e “os amantes”, estes no plural, porque tematizados como um par –, sua relação com o poeta se dá como a que se estabelece entre objeto observado e observador: “*On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / Buttant, et se cognant aux murs comme un poète*”²⁴⁸ (p. 152). Inclusive, é curioso que o elemento referencial da comparação não seja o *chiffonnier*, mas sim o poeta: é o primeiro que se parece com o segundo, e não o contrário. A análise de Compagnon, portanto, que busca em poemas das *Flores do mal*, como o terceiro “Spleen”, “Le soleil” etc., uma mesma dicção (uso dos verbos “*butter*”, “*heurter*” etc.) capaz de comprovar a identificação entre o poeta e o *chiffonnier*, falha em perceber, mesmo na proximidade, a distância entre os dois.

Na verdade, tão marcado é o aspecto de classe representado pelos *chiffonniers* que estes constituem uma figura ubíqua em vários manuais e guias da Paris do século XIX. Com efeito, e isso o próprio Compagnon ressalta, aumenta o número de *chiffonniers*, classe de trabalhadores existente desde o *ancien régime* pré-revolucionário, quanto mais se desenvolve, no Segundo Império, a indústria do papel. E, de fato, indissociável é o *chiffonnier*, tal qual ele se apresenta no período oitocentista, da indústria, dos centros urbanos e da mercadoria – e, por conseguinte, do valor de troca e uso dos objetos, do qual o trabalho do *chiffonnier* possibilita o resgate, mas também a continuidade do ciclo da mercadoria. Para se ter uma ideia disso, vejamos esta descrição de Marcel Duchamp (2022 [1875]) no sexto tomo de *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle* [*Paris, seus órgãos, suas funções e sua vida na segunda metade do século XIX*]:

Tout se vend à Paris, car tout s'achète. Les 5,952 chiffonniers médaillés qui parcourent nos rues pendant la nuit, « le cachemire d'osier » aux épaules, le crochet d'une main et la lanterne de l'autre, ont une « bourse » où l'on spéculé sur les loques et sur les verres cassés. Sept grosses maisons, en

²⁴⁷ Divisão de classe explícita, por exemplo, no *18 de Brumário de Napoleão Bonaparte*, em que Marx (2012 [1850]) agrupa os *chiffonniers* junto a outros segmentos que, tendo sido essenciais à vitória presidencial de Luís Napoleão, compõem a altamente questionável categoria marxiana de “lumpemproletariado”.

²⁴⁸ “Vê-se um trapeiro vindo; balança a cabeça / E, como um poeta, bate nos muros, tropeça” (2019 [1857], não paginado, tradução de Júlio Castañon Guimarães).

*relations d'affaires avec le monde entier, font le commerce des vieux timbres-poste ; 51 marchands de faux cheveux et 1,158 perruquiers ont, pendant le cours de l'année 1873, ont vendu 102,900 kilogrammes de cette singulière denrée qui devient une sorte de nécessité sociale [...]*²⁴⁹ (p. 236).

A ironia de Duchamp recai, primeiro, sobre a figura do *chiffonnier*, do qual ele nos dá um retrato físico: o coletor, mas também o investigador, procurando, no escuro, qualquer objeto cuja utilidade possa ser resgatada e reconvertida em valor de troca. Duchamp é irônico em sua representação da figura porque usa de termos, “*médailleurs*” e “*cachemire d’osier*” – expressão popular que faz referência à “*hotte*”, cesto, que o *chiffonnier* carrega nas costas – cujos sentidos mais comuns, por sugerirem sofisticação, solenidade ou importância, apenas ressaltam a pobreza e privação do trabalhador. O mais irônico do trecho, contudo, é o relato do que se vende nas lojas a partir do que, presume-se, o *chiffonnier* recolhe nas ruas: restos reutilizados que se tornam, ao serem remercantilizados, imediatamente inúteis – unguídos com a marca do objeto de coleção ou promovidos pelas necessidades artificiais criadas pela moda –, prontos para ser mais uma vez descartados, em benefício de outros, readquiridos e, novamente, redescartados. Nesse ciclo, e Duchamp chama atenção para isso, o contraste é muito grande entre a população consumidora de itens como os acima listados e os comerciantes/fabricantes que dominam o mercado de consumo. O papel do *chiffonnier* nesse processo de produção é, portanto, dialético (Fig. 26): como aquele que, de certa forma, num primeiro momento, subsume o valor de troca de sua força de trabalho ao resgate do valor de uso de objetos descartados, os quais, logo em seguida, reconvertidos em mercadoria, têm este mesmo valor de uso subsumido ao de troca:

Figura 26: Imagerie d'Epinal. N° 3804.
Série encyclopédique Glucq des leçons de choses illustrées. Rien ne meurt sur la terre

²⁴⁹ “Em Paris, tudo se vende porque tudo se compra. Os 5.952 trapeiros condecorados que percorrem nossas ruas durante a noite, com o ‘manto de palha’ nos ombros, um gancho numa mão e uma lanterna na outra, carregam uma ‘bolsa’, cujo conteúdo de vidros quebrados e trapos gera especulação. Sete grandes casas comerciais, que fazem negócios com o mundo inteiro, trabalham com selos velhos; 51 vendedores de cabelos falsos e 1.158 peruqueiros comercializaram, ao longo de 1873, 102.900 kg desses preciosos víveres, convertidos numa espécie de necessidade social [...]” (tradução nossa).



Fonte: Gallica. Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55001741s.item>>. Acesso em: 23 set. 2022.

A respeito das diferenças e proximidades entre o colecionador, do qual temos um vislumbre no terceiro “Spleen”, de Baudelaire, o arquivista e o *chiffonnier*, vale a pena retornar às *Passagens*, de Walter Benjamin, cuja composição se guia por todas essas práticas – a do colecionador, do arquivista e do trapeiro –, costuradas pelo emprego da montagem. Começemos por esta definição do colecionador, feita em negativo, como uma distinção em relação ao alegorista:

Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas do mundo [...]. O alegorista é, por assim dizer, o polo oposto do colecionador. Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo (H [O Colecionador], 2019 [1982], p. 358).

Em primeiro lugar, é preciso dizer que a associação entre colecionador e alegorista em Benjamin decorre do fato de o filósofo compreender o segundo como alguém que, ao extinguir os objetos – donde a dispersão aludida acima –, revela-nos-lhe a dimensão histórica. Sendo a alegoria o contraponto do símbolo, isto é, efêmera e inacabada²⁵⁰, ela nos permite ver no declínio e sofrimento engendrados pela história, a própria fisionomia desta (BENJAMIN, 2013 [1925]). O colecionador, por sua vez, tenta salvaguardar os

²⁵⁰ Pensamento desenvolvido no famoso *Origem do drama trágico alemão – “drama barroco”* em todas as traduções anteriores.

objetos de um mundo de ruínas e escombros, como é o mundo moderno. Ambos, no fim das contas, colecionador e alegorista, encontram modos distintos de historicizar aquilo com que lidam.

O *chiffonnier*, por sua vez, aparece explicitamente em Benjamin em alguns poucos trechos das *Passagens*. Em um deles, o filósofo alemão, ao mencionar aquela figura emblemática da Paris oitocentista, descreve-a como alguém que recolhe os restos – de cacos de garrafas, passando por pregos soltos, até tocos de velas –, a fim de reconstituí-los como objetos de consumo (2019 [1982]). Na seção dedicada a Baudelaire, no entanto, se encontra o maior número de alusões ao *chiffonnier*, principalmente, por via de citações do prefácio e de diálogos da peça *Le Chiffonnier de Paris*, de Félix Pyat: “‘É pouca coisa Paris vista no cesto do trapeiro... E dizer que tenho toda Paris, ali, naquele balaio’” (PYAT, *apud* BENJAMIN, [Baudelaire], 2019 [1982], p. 627). O que é interessante nessa citação é, além da associação direta entre o *chiffonnier* e a lida com os restos, com os detritos da cidade, evidenciada pela imagem do balaio e pela expressão “pouca coisa”, a relação que se coloca entre aqueles mesmos restos – partes de um objeto maior (os pregos soltos de outra parte, a que Benjamin se refere em outro lugar), ou deformação, causa do descarte, de uma forma anterior – e a totalidade da coisa, ou, como o explicita a citação, a própria cidade. O trapeiro se torna, então, uma figura que lida com as partes e com o todo ao mesmo tempo. Nesse sentido, ele se aproxima de figuras como o colecionador e o arquivista, apesar da clara demarcação de classe que os separa:

“Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer” (BAUDELAIRE, *apud* BENJAMIN, [Baudelaire], 2019 [1982], p. 579, grifos do autor).

O trabalho do *chiffonnier* se configura, ao mesmo tempo, como similar ao e diferente do de um arquivista. Assim como um historiador, um colecionador e até um burocrata recolhem, registram, armazenam documentos e objetos, o *chiffonnier* também o faz. A primeira diferença e, talvez, a mais óbvia, dada já no trecho acima, é que o trapeiro não lida com a oficialidade. Esses atos de recolha e armazenamento, quando praticados pelo trapeiro – despojado da função de registro e, conseqüentemente, da autoridade e do caráter definitivo que decorrem dela – não guardam a solenidade, nem compartilham, portanto, o mesmo peso daqueles praticados pelos arquivistas, quaisquer

que sejam as formas assumidas por eles. Parte do motivo para isso é justamente o objeto do trabalho do trapeiro: o rejeito; o elemento que perdeu seu valor e precisamente por isso foi descartado. E aí reside mais uma diferença, esta de fundo, já que a forma do trabalho de ambos é similar, em relação à prática do arquivista: esta confere um valor *a priori* ao elemento arquivado, de modo a que prevaleça a lógica de que, se algo foi arquivado (e aqui tratamos dos arquivos oficiais), é porque tem valor. Tal valor, contudo, que pode ser conferido por um carimbo, um timbre, uma assinatura, ao mesmo tempo que põe em vigor um ato, enquanto representação documental deste, perde seu uso: fica estocado e estático em algum lugar. Ora, o *chiffonnier*, ao realizar o oposto disso e ao devolver o uso e a função a um objeto descartado, coloca-se como um arquivador anti-arquivista: seu trabalho consiste em recolher as partes, os pedaços, para retotalizá-los novamente, a partir do momento em que recuperam uma integralidade de objeto posto em uso (mesmo que assumindo a forma de uma nova mercadoria).

Levando em consideração todo esse panorama sobre a figura do *chiffonnier*, ao propormos aqui uma tradução que archive – colete, recolha e junte, inevitavelmente, registrando, fixando e guardando, nunca de forma definitiva – à moda *chiffonnirère*, estamos tratando de um determinado modo de pôr em uso textos de partida, de chegada, considerados em sua totalidade, assim como as partes que os formam a ambos. Há autores (ver: Cardozo, 2018) que pensam a questão da “utilidade” da tradução em termos da retradução e substituição de um texto por outro. Essa questão, inclusive, pode se aplicar a esta tese, na medida em que propomos alternativas à tradução de Garcia – tanto alternativas pontuais, levando em conta o que já foi traduzido por ela, quanto alternativas numa escala mais ampla, de conduzir a tradução ernausiana de modo distinto do que a poeta vem fazendo. Mas podemos nos colocar também a questão da utilidade não meramente como uma questão utilitária – que pergunta, por um lado, a que ponto as traduções de Garcia são úteis para que se compreenda o projeto ernausiano? e, por outro, como podem elas nos ser úteis em nosso próprio processo de tradução? –, mas como uma questão de “pôr em uso” tanto as traduções que precedem a nossa quanto os textos de que nos servimos para elaborá-la.

Fazer uso de um objeto implica apropriar-se dele e, a partir daí, imprimir-lhe sinais de vida. Esses sinais modificam igualmente a forma primeira desse objeto, anterior a seu uso, na medida em que são o resultado de contato – que, se tomarmos o texto como objeto, pode se dar não apenas entre leitor/a e texto de partida via tradução, mas entre texto de partida e de chegada, entre leitor/a e texto de chegada – e de um possível atrito resultante

desse mesmo contato. Nesse atrito, são produzidos traços que podem tanto marcar o objeto quanto se desprender dele, criando uma espécie de rastro. Para autores como Derrida (2012), o rastro se liga diretamente à questão da origem: aquele separado desta é a condição para a constituição de um arquivo, que o filósofo argelino compreende como um local do qual emana o poder da autoridade que o controla e manipula, determinando inclusive sua origem. Nesse processo de separação, chama atenção uma série de contradições e repetições que se põe em jogo: o rastro como separação da origem que, ao constituir um novo arquivo, se estabelece como nova origem; o rastro sem origem, mas que, na condição de rastro, se deixa seguir, rastrear por uma sequência que pode ou não levar de volta a essa origem. E em meio a essas contradições e repetições, perdem-se definições definitivas e a-históricas do que seria *uma única* origem ou *um único* modo de determiná-la.

Se pensarmos assim na tradução como um determinado uso que se faz de um texto – tanto pela/o tradutor/a que faz uso do texto de partida quanto pela/o leitor/a que faz uso da tradução e dos rastros do(s) texto(s) anterior(es) ali contido(s) –, uso esse que dá vida, mas também que a exausta, a rede de textos concreta e virtualmente participante no processo de tradução consiste igualmente em uma rede de rastros que, precisamente, pela redundância e contradição implicada nela deixa e não se deixa totalizar: deixa-se totalizar, porque o texto traduzido constitui totalidade em si; não se deixa, porque a totalidade anterior vira parte ao se incorporar para formar outra.

A questão da origem é importante para se pensar qualquer tradução, mas, sobretudo, para se pensar uma tradução que arquiva e não arquiva ao mesmo tempo. Voltando às imagens dos diferentes tipos de arquivistas, vejamos como Benjamin (2019 [1982]) aborda a questão da origem do objeto colecionado:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Essa relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude” <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida) ([O Colecionador], p. 348)

O objeto colecionado vem sempre em grupos, nunca isolado, mas sempre relacionado a outros, aos quais, como afirma Benjamin acima, se assemelha, sem ser igual, pois não haveria sentido em colecionar a cópia de uma mesma coisa. Trata-se assim de uma tentativa de totalização não totalizante: a coleção não se encerra; ela visa à completude, sem nunca, de preferência, completar-se. Para constituir esse conjunto, isto é, o grupo de que o objeto colecionado faz parte, ele se desprende, desloca-se não apenas de um lugar, senão de uma utilidade original²⁵¹, e não necessariamente de uma origem, na medida em que precisa ser reconhecido como um objeto estático, intacto – ainda que recuperado e retido após usos anteriores, a exemplo do que se coleciona de segunda mão –, que ainda guarda em si o local do qual provém, mesmo que deslocado para a coleção. Nesse sentido, vale lembrar o que diz Benjamin (2013 [1925]), em outra obra, sobre sua concepção de “origem”:

[esta] não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. Na dialética inerente à origem encontra a observação filosófica o registro das suas linhas-mestras. Nessa dialética, e em tudo o que é essencial, a unicidade e a repetição surgem condicionando-se mutuamente. A categoria da origem não é, assim, como quer Cohen, puramente lógica, mas histórica (BENJAMIN, não paginado).

Para Benjamin, a origem é pensada como transformação e mudança histórica, na história. A ideia implicada no trecho “aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer” sugere que seja a origem o produto da evolução de uma coisa, após sua gênese, uma evolução, obviamente transformadora, e constituída por contradições que revelam a dialética da origem. Afinal, como compreender que a origem, no sentido comum da palavra, de nascimento, princípio, começo, abarque igualmente o desaparecimento da coisa originada? Ora, nada mais útil do que essa definição para pensarmos a tradução: não seria ela tanto um modo de expressão da evolução da obra original quanto a junção de sua reconstituição transformadora (de certa maneira, um tipo de renascimento) e de

²⁵¹ Benjamin nos mostra como o objeto colecionado, raramente, à exceção dos livros, cumpre uma função útil. Na verdade, um dos critérios para que mantenha seu valor de componente de coleção é que não seja utilizado.

seu desaparecimento – tudo isso tomando forma num momento histórico específico? Combinada essa concepção à ideia de origem usada pela arquivologia e baseada no princípio da proveniência (ou “*respect des fonds*”) – ideia segundo a qual a ordem original de um acervo de documentos deve ser mantida como “camadas arqueológicas” (BARR, *apud* DOUGLAS, 2017, não paginado) que nos permitem compreender o contexto de surgimento de determinado registro, sua história e os modos como esta lhe confere forma –, constatamos que tentar resgatar a origem significa poder pensar sobre como um texto organiza sua memória, reflete sua história tanto na forma quanto no conteúdo e, ao mesmo tempo, quais novos usos vão se impondo e quais novas configurações o texto vai adquirindo, de modo a que se dê continuidade à “emergência do processo de devir e desaparecer” aludido acima por Benjamin. Isso tudo, levando em conta a melancolia dessa dialética de perda e recuperação, inerente à tarefa do tradutor, mas também à prática de arquivamento, como comprova o poema baudelairiano que abre esta seção.

Uma tradução *chiffonnière* significa, portanto, para nós, além de trazer para o próprio trabalho tradutório um aspecto da prática literária da própria autora em tradução (vimos em capítulos anteriores a relação entre a obra ernausiana e as figuras do *chiffonnier*, sobretudo, por influência dos modernistas Breton e Aragon), significa, recolher restos e rastros, conferindo-lhes novas formas e usos. Assim, se se trata de reconstituir na língua e cultura de chegada um arquivo nacional, o processo de reconstituição resultará na reconfiguração (repetição, reconstituição, perda e desaparecimento) da origem do texto de partida.

Terceira parte: Arquivar a tradução

*Memória de menina*²⁵²

²⁵² Por questões de direitos autorais, não apresentamos nesta versão da tese publicada em repositório a tradução do livro *Mémoire de fille*.

Capítulo 6:

A tradução em uso: um inventário de notas

*Mon travail d'écrivain consiste uniquement
à mettre en œuvre (à la lettre) des notes*

Paul Valéry, Cahiers II

Ao fim da leitura de *Memória de menina*, podem vir à mente da/o leitor/a as palavras de Paul Valéry sobre seu próprio processo de escrita: “*Mon travail d'écrivain consiste uniquement à mettre en œuvre (à la lettre) des notes, des fragments écrits à propos de tout, et à toute époque de mon histoire. Pour moi traiter un sujet, c'est amener des morceaux existants à se grouper dans le sujet choisi bien plus tard ou imposé*” (1974, C2, p. 245-246). Alguns pontos chamam atenção de imediato neste curto trecho: em primeiro lugar, a definição do “trabalho de escritor” (“*travail d'écrivain*”) não como os momentos em que as “notas [e] fragmentos” são originalmente produzidos, mas como o momento em que são reunidos. O “trabalho de escritor” se torna assim um trabalho de montagem, constituído a partir de um processo anterior e gradual, contínuo, de arquivamento. Em segundo lugar, derivando-se inclusive desta primeira colocação, a dificuldade de separar a prática de arquivamento, necessária ao “trabalho da escrita”, dos métodos usados para arquivar (métodos esses dos quais a “*mise en œuvre*”, isto é, a composição literária da obra, também é um exemplo), uma vez que, a partir do momento em que se começa a registrar e armazenar, é preciso encontrar modos de fazê-lo. Modos esses que, em terceiro lugar, impõem ao texto uma forma, condicionadora inclusive da recepção e das interpretações a que está sujeita a obra. Finalmente, em quarto lugar, a consideração da dimensão histórica da escrita, compreendida como produto de determinada época e localidade, em que prevalecem um tipo de organização social, política e econômica. Em outras palavras: a constatação de que, se os fragmentos e notas são escritos “em qualquer época da história [do escritor]”, ainda que limitados a uma duração histórica que é a da vida curta de um só indivíduo, não deixam de se inscrever em e a partir das relações sociais em que esse mesmo indivíduo está envolvido.

Memória de menina é totalidade em si mesma, independente e dependente da totalidade anterior que a forma, *Mémoire de fille*, sendo uma parte da outra. Isto é, *Mémoire* é condição *sine qua non* para a reescrita de *Memória* e, nesse sentido, a íntegra, mas, ao mesmo tempo, à medida que o arquivo do original se expande, reconstituindo-se

em outros contextos sociais, culturais e linguísticos, por via de traduções, também estas se tornam parte do prolongamento da vida daquele. E, assim como *Mémoire* é constituída por diversos fragmentos “*mis en œuvre*” – para usar o termo de Valéry –, sua tradução também se constitui dessa maneira, embora num nível adicional: além dos fragmentos já presentes no original e transpostos para o texto de chegada, há a “*mise en œuvre*” característica do próprio processo de tradução, que vai da recolha do material a ser reconstituído até à montagem desse material, reposto em uso, com os mesmos propósitos do original, ou com novos.

Nessa relação entre parte e todo que, subjacente às colocações anteriores de Valéry, são próprias do fazer literário (ou, ao menos, de determinado tipo de fazer literário), deve-se considerar a “*mise en œuvre (à la lettre)*” de notas e fragmentos como um modo de inscrição e demarcação histórica, realizadas a partir de documentos (essas mesmas notas e fragmentos), com o fim de restaurá-los na língua e no texto de chegada. Nesse sentido, podemos ver esses dois estágios da escrita – o estágio anterior, em que as partes ainda não foram juntadas, embora sejam totalidades em si mesmas, e o estágio presente, de reunião das partes, com vistas a uma nova totalidade – como uma passagem de um estágio disforme a um estágio com forma: as partes que constituirão a totalidade da obra, embora não tenham ainda adquirido sua “forma final”, devendo ser moldadas para virar outra coisa, são dotadas de uma forma temporária em dois sentidos: (i) passageira, transitória, e (ii) própria do tempo, isto é, própria do tempo de vida de quem registra.

Outra frase de Valéry, retirada da mesma obra que a anterior, aplica-se particularmente bem tanto a *Mémoire de fille*, no nível de sua composição textual original, quanto ao processo de traduzir *Memória de menina*: “*Écrire pour publier, c’est chez moi l’art d’accommoder les restes*” (1973, C1, p. 265). E que restos seriam esses no caso de *Mémoire*? Os restos coletados (i) pelas técnicas de citação que reproduzem seja a voz da própria autora em diários, cartas, anotações feitas no passado, autocitadas, portanto, no livro; seja a voz de outras/os autoras/es, citadas/os por Ernaux no presente da escrita e/ou no passado dos acontecimentos vividos, duplamente citados, neste último caso, ao serem transpostos para o livro; (ii) pela montagem que organiza, funde e/ou justapõe não apenas o que fora transformado e reatualizado pela citação, mas estruturando toda a história, como forma de reproduzir, como veremos mais adiante, o próprio funcionamento da memória.

Mas e no caso da tradução? Nas páginas a seguir, reunimos uma lista de notas expondo justamente em que consistem esses restos, tentando pensar tanto o processo de tradução quanto o texto traduzido como práticas e locais de arquivamento, respectivamente. Uma vez que a exposição e reconstituição integral do processo de tradução fica interdita neste formato de tese, que só pode se limitar a apresentar a tradução já pronta, tentamos da melhor maneira possível reintegrar, *a posteriori*, algumas das reflexões surgidas tanto no momento que antecede quanto no momento de realização do trabalho de tradução, bem como parte das pesquisas feitas no decorrer desse trabalho. O objetivo é que as notas listadas abaixo sirvam como comentários marginais no texto. Nesse sentido, elas poderiam estar integradas às suas margens, como uma tradução anotada pela própria tradutora-leitora, inventariante nos momentos que antecedem, sucedem e são concomitantes à tradução.

Organizadas tematicamente, algumas das notas, curtas e mais simples, expressam apenas breves explicações sobre determinadas escolhas lexicais ou sobre a manutenção de padrões sintáticos; outras, mais longas, trazem reflexões sobre o processo tradutório em si, sobre os efeitos de sentido resultantes da forma adquirida pelo texto de chegada. Forma esta que, em sendo a mesma do texto de partida, também lhe é diferente. Tratou-se, em suma, de fazer convergirem, na tradução, os diversos estágios que a compõem, encenando-os como espécies de figuras do arquivo que nos permitem pensá-la não apenas como produto do uso de múltiplos arquivos, que vão do texto a ser traduzido até os materiais consultados, mas como um arquivo em si mesmo. Que no nosso arquivo traduzido (e de tradução), venham intervir as notas e registros das/os leitoras/es, criando assim seus próprios arquivos, é processo natural da leitura.

6.1. Citações

Ao longo de todo o livro, são muitas as citações de autores. Citações de variadas naturezas: científicas e filosóficas, como é o caso do *Segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, de trechos de Hegel e Nietzsche; citações literárias, seja em prosa, com Rosamond Lehmann, Gide, Dumas, filho, Dostoiévski, seja em verso, com trechos de Loizeau, Jammes, além das letras de canção. E este é apenas o grupo de citações de outras/os autoras/es; há também as autocitações: trechos de diários, cartas, cartões postais etc. As citações de outras/os autores/as se subdividem ainda em dois grupos: as que foram originalmente escritas em francês; as que foram originalmente escritas em línguas

estrangeiras, o que as torna, elas também, traduções para o francês (posteriormente, *retraduções* para o português). Nos parágrafos que seguem, fizemos uma compilação de citações com o potencial de oferecer o maior número de reflexões sobre o ato tradutório.

6.1.1. Citações literárias: o todo e a parte

Quadro 7: Citação de Rosamond Lehmann: tradução e retradução

Francês	Português
<i>Une chose encore, dit-elle. Je n'ai honte de rien de ce que j'ai fait. Il n'y a pas de honte à aimer et à le dire.</i>	“E só mais uma coisa”, disse ela. “Eu não tenho vergonha de nada do que fiz. Não é vergonhoso amar alguém e se declarar”.
<i>Ce n'était pas vrai. La honte de sa faiblesse, de sa lettre, de son amour, continuerait de la dévorer, de la consumer jusqu'à la fin de sa vie.</i>	Não era verdade. A vergonha da entrega, da carta, do amor não correspondido, continuaria a corroê-la, a queimá-la até o fim da vida.
<i>Après tout, cela ne faisait pas tellement mal ! pas au point de ne pas pouvoir le supporter en secret, sans rien en montrer.</i>	Afinal, a dor não era tanta! certamente não mais do que poderia suportar em segredo, sem revelar nada.
<i>Tout cela, c'était l'expérience. C'était une chose salutaire. Elle pourrait écrire un livre maintenant, Roddy serait un des personnages, ou bien se mettre sérieusement à la musique ; ou bien se tuer”</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 9).	Tinha sido uma experiência, e aquilo era uma coisa saudável. Agora você pode escrever um livro, e fazer do Roddy um personagem; ou se dedicar à música seriamente; ou se matar.

Fonte: elaborado pela autora.

Os dois trechos acima, seja a tradução em francês, seja a nossa, em português, podem ser contrastados com o trecho correspondente no romance de partida, isto é, a versão inglesa de *Poussière/Poeira*, intitulada *Dusty Answer*:

“One thing more,” she said. “I’m not ashamed of anything I’ve done. There’s nothing to be ashamed of in loving a person and saying so.”
It was not true. The shame of her surrender, her letter, her unrequited love would go on gnawing, burning, till the end of her life.
After all, it did not seem to hurt much: certainly not more than could be borne in secret, without a sign.
It had all been experience, and that was a salutary thing.

You might write a book now, and make him one of the characters; or take up music seriously; or kill yourself.

Pela comparação triangulada, vê-se que as diferenças entre o inglês e o francês vão da pontuação e paragrafação, até à composição no nível lexical do discurso indireto livre. No trecho em inglês, essa modalidade de ponto de vista narrativo é composta, por exemplo, pelo uso da segunda pessoa (“*you*”), deixando mais claro tratar-se do monólogo interior da personagem, e pela dissonância entre os itens enumerados na última frase (escrever um livro, se dedicar à música, se matar), produzindo um efeito de ironia que confere ao último item o mesmo tom de casualidade dos demais. Nossa decisão, ao traduzir, foi misturar aspectos das duas citações, criando uma terceira, que mantém a pontuação do francês, mas se aproxima, na reconstituição do discurso indireto livre, do inglês.

A tradução para o português, aparece, portanto, como uma espécie de síntese dos dois textos anteriores, como costuma ser típico da retradução. A esse propósito, detenhamo-nos por um momento no uso da palavra “retradução”: é possível compreendê-lo não apenas sob o prisma da “tradução da tradução”, ou seja, como uma tradução em português, por exemplo, de um trecho em francês, que, por sua vez, é uma tradução de um texto em inglês, russo ou alemão, mas também como a tradução de um texto muitas vezes antes traduzido, seja em diferentes línguas, seja numa mesma língua – em suma, como uma *tradução a mais*. Os dois sentidos de “retradução” se aplicam aqui. Isso significa que tanto é possível traduzir certas citações de autoras/es não-francófonas/os (Lehmann, Dostoiévski, Hegel, Nietzsche) direto das traduções, em francês, citadas por Ernaux, quanto é possível consultar os textos em inglês ou em russo ou em alemão, com o fim de traduzir a partir deles. Uma terceira via, contudo, também se coloca: traduzir tendo diante de si os textos traduzidos em francês e os textos em suas línguas de partida, fundindo ambos. Seguir por este último caminho necessariamente levanta importantes questões para o processo tradutório aqui proposto, embora soe possivelmente como uma deturpação do original. No caso de *Mémoire*, o trecho em francês é o trecho *originalmente* lido – e, posteriormente, extraído, citado – por Ernaux e, nesse sentido, é o que, enquanto tradução de uma outra língua, confere forma ao arquivo em que se constitui o próprio livro. Por outro lado, esse mesmo arquivo é montado a partir de outros, anteriores e extraídos de diferentes lugares, dentre os quais se destacam as obras citadas em suas línguas de partida, possíveis de serem entendidas tanto como peças de um arquivo quanto

como arquivos independentes (o romance *Dusty Answer*, de Lehmann; sua respectiva tradução, *Poussière*, objeto de leitura e citação em *Mémoire*).

*

Quadro 8: Poema “Londres”: original e tradução

Francês	Português
<i>C’était à Tottenham Court Road</i>	Foi em Tottenham
<i>Dans la glace impérieuse</i>	No espelho imperioso
<i>Mon visage suintait la peur</i>	Meu rosto escorria medo
<i>Le tea-house filait vers le soir</i>	A tea-house fugia para a noite
<i>C’était dans un autre monde</i>	Era um outro mundo
<i>Gris et froid comme l’éternité</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 151)	Cinza e frio como a eternidade

Fonte: elaborado pela autora.

E, de novo, sobre a citação ser, ao mesmo tempo, todo e parte:

Uma nova compilação arquivística da obra ernausiana, a edição *Cahiers de L’Herne*, lançada em 2022, reproduz em fac-símile alguns manuscritos, além de trechos inéditos dos diários e da juvenília, da qual faz parte o poema citado parcialmente em *Mémoire* e, abaixo, transcrito integralmente:

Londres

*C’était à Tottenham
 Dans la glace impérieuse
 Mon visage suintait la peur
 Des taches éclatées en fleurs vénéneuses
 Sur la cire délayée de la peau
 Le tea-house filait vers le soir
 Et j’étais un reflet vaillant d’inexistence
 Sur la carène d’un bateau perdu
 C’était dans un autre monde
 Devant que les néons s’allument
 À l’âge mûr de ma jeunesse*

*Une longue marée déliquescence
 De l’enfance jusqu’à Piccadilly
 Septembre mourait sur un bûcher
 Flambant mes souvenirs
 Les années mortes étaient absentes
 Au rendez-vous du jardin anglais
 Le passé dégrafé
 C’était dans un autre monde
 Gris et froid comme l’éternité
 Devant que je marque la chair des saisons
 Au fer de l’amour*

A Ernaux poeta é, de fato, muito diferente da Ernaux em prosa; e talvez haja mais poesia em seus textos autobiográficos, dada a tendência da “*écriture plate*” de explorar a linguagem em sua materialidade, focando especialmente no objeto, com grande economia e contenção verbal, do que em suas primeiras incursões pela forma poética. A *fanopeia* de “Londres”, por exemplo, nem de longe se compara ao poder visual de livros como *Les années*, *L'événement* e *Mémoire*, que fazem brilhante uso da imagem dialética. De todo modo, o que se percebe pelo trecho citado é que, mais uma vez, o processo de citação retransforma o texto anterior, extraindo-lhe partes e formando uma nova totalidade. A excisão não se dá num trecho contínuo; o que se veem são versos de diferentes partes do poema, remontados, sem indicação de quebra ([...]), com o resultado de formar quase um novo poema, uma síntese do anterior, que obviamente vai criar outras relações de sonoridade, outra rede imagética etc. Já não há, por exemplo, as rimas entre “*impérieuse/vénéneuses*”, “*peur/fleurs*”, “*bûcher/éternité*”, embora uma palavra de cada um desses pares sonoros se mantenha na nova versão; por outro lado, o acréscimo de “Court Road”, após “Tottenham”, modifica o esquema métrico do verso, aproximando-o dos demais e estabelecendo uma unidade maior entre eles. Há também a supressão de certos versos que parecem dar continuidade a versos mantidos (i.e., “*Mon visage suintait la peur / Des taches [...]*”, ainda que o *enjambement* seja aqui ambíguo e incerto) e acabam podendo interferir na tradução (“escorria medo” ou “escorria o medo [~~das manchas...~~]”). Além disso, o corte de sintagmas como “*fleurs véneneuses*”, “*bateau perdu*” etc. suprimem, certamente, as alusões a artistas como Baudelaire e Rimbaud, possivelmente intencionais no poema de 1962.

É interessante também que a modificação por citação torna o novo poema, em comparação com sua forma anterior, muito mais próximo do estilo ernausiano atual, já que elimina a maior parte dos adjetivos, muito abundantes na versão original, em favor do predomínio de termos com sentido mais concreto: o espelho, o lugar, o rosto, o café, em oposição à abstração simbolista anterior.

6.1.2. Citações e recriação poética

Quadro 9: Poema de Pierre Loizeau: original e tradução

Francês	Português
<i>J'ai reçu la vie comme une gifle</i>	Fiu fiu, a moça me olhou

<i>Et comme on siffle une inconnue</i>	Plaft!, a vida me bateu
<i>Je l'ai suivie sans la connaître (Pierre Loizeau)</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 35)	Atrás dela lá fui eu (Pierre Loizeau)

Fonte: elaborado pela autora.

O poema de Pierre Loizeau, pela rima e grafia similar entre “*siffle*” e “*gifle*”, cria o contraste entre a suavidade do assobio e a força/violência do tapa. Ao mesmo tempo, para construir seu sentido, serve-se de uma dicção muito prosaica e de um senso de humor que quase o transforma num poema piada. Pensando nisso propomos a tradução acima, com cada verso formando espécie de quadros, lidos em sucessão. Esta não foi, contudo, a única possibilidade que nos ocorreu. Em “A vida me deixou assomado./Como se assovia a moça bonita,/Lá fui eu atrás dela, açorado”, tentamos criar um efeito parecido ao do original, reproduzindo o padrão fônico das duas primeiras sílabas de “assovia” em outros dois adjetivos, que também se contrastam semanticamente, embora se aproximem formalmente. Além disso, há uma proximidade sonora, se não etimológica, entre “assomar” e “*assommer*”, verbo que não está no texto de partida, embora signifique “bater”, “abater”, além de “importunar”, remetendo, de certa forma, a “*gifle*”. Há, no entanto, a perda do tom trivial usado no texto em francês, obtido, por exemplo, pela ordem direta, sem inversões, e pelo uso de palavras quotidianas, ao contrário do par “assomado/açorado”. Pensamos ainda em outras duas possibilidades de tradução, com estilos e tons bastante diferentes do texto de partida. Com a intenção de recriar a quase homofonia do poema de Loizeau, seja de forma oculta, seja de forma evidente, chegamos a duas outras possibilidades: (i) “Da vida a sova doía/E como a moça bonita se assovia/Desconhecida segui-a”, em que a palavra “assovia” pode ser formada no primeiro verso pelas letras de “a sova [do]ía”; e (ii) “Levei da vida um soco de aço./Vi a moça passando./Como a ela se assovia, segui-a”, em que “aço + vi + a” = “assovia”.

Sobre a proximidade entre o trabalho da citação e o da tradução: é verdade que há algo da citação na tradução. Mas o que há de tradução na própria citação? É possível considerar a citação como parte de um todo ou como um todo em si. Em *Mémoire*, as citações são as duas coisas. Elas são, como aludi acima, componentes narrativos da história narrada; são e não são (dialeticamente) parte do todo de que foram retiradas; são um texto completo em si mesmo, ainda que permaneçam como fragmentos de outros textos (o texto anterior, o texto em que são inseridas). Resulta disso que elas, a partir do

momento em que são extraídas e (re)coladas, são e não são cópias – mesmo quando são formalmente idênticas, assumem outra enunciação, novos contextos.

Outra característica da citação: a imprecisão com que se cita: se “colar novamente não recupera jamais a autenticidade” (COMPAGNON, 1996, p. 10) – porque a cola já não fixa mais como antes? –, recolar o que, ao ser descolado, se alterou materialmente é mais um jeito de reforçar essa perda do autêntico. Ora, é justamente isso que ocorre em *Mémoire*: as citações são alteradas formalmente em relação à forma anterior. Vejamos: os versos de Pierre Loizeau não são só os versos “*J’ai reçu la vie...*”; eles são os versos que a “menina de 58” escreveu na agenda e que a “mulher de 2014”, dentre todos os outros versos que poderiam ter sido citados, de Prévert, Laforgue, Musset, todos eles poetas consagrados, escolheu incluir no livro, suscitando, para esta leitora e tradutora, inevitavelmente as perguntas: quem é esse Loizeau? Que mais ele escreveu? Esses versos são parte de um poema mais extenso? Ou melhor, esses versos pertencem a *algum* poema, ou são simplesmente algo que a menina leu/ouviu em algum outro lugar? Nada disso o Google esclarece; no vasto arquivo da internet, os versos não têm outra origem que não o próprio livro de Ernaux.

Mas, para além disso, são versos que dizem das próprias aspirações, ambições, desejos e visão de mundo da protagonista: uma jovem que aspira a uma vida intelectual e que começa apenas a ter contato – e de forma muito superficial, sempre como *outsider* – com esse meio; que aspira a uma ideia de erudição, estando ainda no entre-dois-mundos do saber estandardizado escolar e da cultura popular, a um só tempo, proletária e rural, dos pais, sem dominar ainda o *ethos* e o conjunto de códigos do que se convencionou chamar “bom gosto”. Não à toa, os três poetas citados antes de Loizeau (“Ao lado de duas dezenas de poemas de Prévert, alguns de Jules Laforgue, de Musset”) formam uma tríade algo dispar (os versos próximos da canção popular de Jacques Prévert vs. o estilo decadente de Laforgue vs. o romantismo depressivo de Musset) e, ainda assim, incrivelmente apropriada para uma jovem adolescente que começa a descobrir a poesia (cada um dos poetas inova à sua maneira e toca de perto as emoções e ânsias da menina).

Da mesma forma:

- “*Chaque désir m’a toujours plus enrichi que la possession toujours fausse de mon désir*” – Ernaux, citando a si mesma com base no que sua memória reescreveu de Gide;

- “chaque désir m’a plus enrichi que la possession toujours fausse de l’objet même de mon désir” – eu, citando Gide a partir do que enxertei (ctrl. C/ctrl. V) de um arquivo digital de *Les Nourritures terrestres*.

Frequentemente, não só a origem da citação se torna irrastrável, se a pensarmos como rastro, mas a própria Ernaux se torna a nova origem: assim como ocorre com Pierre Loizeau, a busca pela frase exata de Dumas, filho, oferece, como único resultado, “*Mémoire de fille*, de Annie Ernaux”. A citação, portanto, quando registrada na “agenda vermelha” pela “menina de 58”, se produz como *tradução* (no sentido metafórico da palavra) da memória e, ao se reproduzir no livro impresso e comercializado, se consolida como a nova origem, a nova forma aceita de um texto dificilmente recuperável. A tradução em inglês, por exemplo, intitulada *A Girl’s Story*, vai em Gide buscar o texto de partida: “*Each one of my desires has enriched me more than the always-deceitful possession of the object of my desire. (André Gide)*” (2020, não paginado). Já nós preferimos fazer uma tradução da tradução.

6.1.3. Citações d/e canções

A canção, enquanto artefato histórico e social que marca uma época, é essencial à história de *Mémoire*, que conta, inclusive com uma trilha-sonora embalada, entre outras canções, por “*Histoire d’un amour*”, de Dalida, frequentemente repetida, aludida na narração. Nem todas as canções, no entanto, são similares a essa e, antes que entremos na lista de citações de letras que intervêm na história num determinado momento, tratemos das cantigas e “*chansons paillardes*” (cuja tradução poderia ser abordada igualmente na seção sobre o tabu e a violência da linguagem ernausiana, mais a frente nesta lista):

Quadro 10: Canção “*Dans la troupe*”: original e tradução

Francês	Português
<i>Deux images des premiers jours :</i>	Duas imagens dos primeiros dias:
<i>Sur la pelouse ensoleillée, à l’heure du déjeuner, devant les portes du réfectoire, sous la houlette du directeur élégant dans sa veste et son pantalon feuille d’automne,</i>	Na grama ensolarada, na hora do almoço, diante das portas do refeitório, sob a supervisão do elegante diretor, vestido com um terno e uma calça cor folha de

<p><i>la centaine d'enfants rassemblée chante d'abord tout doucement, puis de plus en plus fort jusqu'à un grondement qui donne le frisson, avant de redescendre jusqu'à devenir un murmure à peine audible, Papa ! Maman ! Cet enfant n'a qu'un œil ! Papa ! Maman ! Cet enfant n'a qu'une dent ! Ah ! Mon Dieu qu'c'est embêtant d'avoir un enfant qui n'a qu'un œil. Ah ! Mon Dieu qu'c'est embêtant d'avoir un enfant qui n'a qu'une dent</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 42-3)</p>	<p>outono, uma centena de crianças em grupo canta, primeiro suavemente, depois cada vez mais alto, até produzir um estrondo que causa arrepios, antes de baixar de novo a voz, até se tornar um murmúrio quase inaudível, Papai! Mamãe! O menino só tem um olho! Papai! Mamãe! O menino só tem um dente! Ai meu Deus! como é chato ter um filho de um olho só! Ai meu Deus! como é chato ter um filho de um dente só!.</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

Dois coisas chamam atenção no momento da tradução: o fato de o parágrafo ser formado por um único período, contribuindo, de um ponto de vista formal e gráfico, para a conversão em imagem (ver frase introdutória: “Duas imagens dos primeiros dias”) do bloco que constitui o parágrafo – como se seu formato retangular imitasse o formato da fotografia, fato reforçado pelo espaço em branco que separa os dois fragmentos em que sobrevivem as imagens da memória, sugerindo fotos num álbum. No parágrafo ao lado, em particular, o fluxo contínuo do período tem ainda duas funções: evoca a unicidade da imagem e se harmoniza com a letra da canção transcrita ao final, cujo ritmo, como descrito pela narradora, vai num *crescendo*.

Este último ponto nos leva à segunda coisa que chama atenção na tradução: a presença do refrão cantado pelas crianças, trecho de uma cantiga de escoteiros francesa, “*Dans la troupe*”, usada em atividades de marcha e, frequentemente, apresentada por corais, cantando *acapella*, com sobreposição de vozes (ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=HS-lQTijNb8>>). Traduzindo, escolhemos manter no texto duas possibilidades: a letra em francês, em nota, e a tradução literal do original em português. Consideramos como possibilidade, em vez de uma tradução, uma letra inventada em português, com palavras que tentem reproduzir o som e/ou o ritmo da letra francesa, ainda que, do ponto de vista semântico, uma não tenha nada a ver com a outra. Tal possibilidade teria tornado a letra completamente *nonsense*, em relação ao texto de partida que, por si só, já é estranho: “Papai, mamãe! / C’è tão fã da cana, ei / Papai,

mamãe! / C’è tão fã nanquim, dão! Raque setão betão d’avó ar em afã quina, cana, ei! / Raque setão betão d’avó ar em afã qui(na)nquim, dão”. Assim, por proximidade sonora, quebraríamos os versos franceses em segmentos silábicos, tentando encontrar palavras e/ou sons (interjeições) em português brasileiro que pudessem reproduzir ou imitar a sonoridade das palavras em francês. É claro que as correspondências são forçadas, a sintaxe é inteiramente agramatical e semanticamente..., bem, semanticamente não há semântica. Essa alternativa, contudo, daria precedência ao aspecto sonoro justamente porque a forma do parágrafo em que está contida a citação da letra, como dito acima, evoca, de certo modo, o ritmo em *crescendo* da canção, comprovando, mais uma vez, que a forma do texto, se não determina a forma de tradução, ao menos, inclina-nos a determinadas posturas. A ideia de tornar presentes, na tradução, as letras em português, em francês e a versão musicada se justifica pela tentativa, repetida em outros momentos desta tradução, de conferir ao texto traduzido uma função de acúmulo e estocagem de material.

*

Quadro 11: *Chansons paillardes*: original e tradução

Francês	Português
<i>Les premiers soirs, elle pose les devinettes de la colonie, le comble du boxeur et de la religieuse, entonne Maman qu’est-ce qu’un pucelage et Le musée du père Platon, insoucieuse</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 92)	Nas primeiras noites, ensina as adivinhas da colônia, qual o cúmulo do boxeador e da freira, canta “Mamãe, o que é a virgindade” (“É um pássaro, minha filha, / Um pássaro dentro da grade”) e “O museu do pai Platão”.

Fonte: elaborado pela autora.

Os dois títulos acima, “*Maman qu’est-ce qu’un pucelage ?*” e “*Le musée du père Platon*”, são exemplos do que em francês se chamam “*chansons paillardes*”, canções populares com letras obscenas. Na primeira, por exemplo, lê-se nos primeiros versos, os mais “recatados” de toda a canção: “*Maman, qu’est-ce qu’un pucelage / C’est un oiseau, mon enfant, / Un oiseau qu’on met en cage*” (“Mamãe, o que é a virgindade? / É um pássaro, minha filha, / Um pássaro dentro da grade”). A outra canção, a que a narradora se refere como “*Le Musée du Père Platon*” (“O museu do pai Platão”), na verdade, pode ser uma mistura de outras duas: uma, intitulada “*Le Musée d’Athènes*” (“O museu de Atenas”), referenciada em nota na tradução e em cujas duas primeiras estrofes lê-se:

“*Vous verrez au musée d'Athènes / Un bout d'la pine à Démosthène // Et les roustons, ston, ston, / Du vieux Platon / Dans le coton*” (“Venham ver no museu de Atenas / De Demóstenes, o pau apenas // E o colhão, lhão, lhão / Do pai Platão / Em algodão”). A outra se intitula “*Trim, troum, tram*” e menciona Platão na seguinte estrofe: “*Et si Platon n'eut jamais qu'une couille, / Et si Platon n'eut jamais qu'un couillon, / C'est que la mère de cette illustre andouille / Avait gardé l'autre dedans son...*” (os pontos de suspensão, que encerram cada estrofe, deixam subentendida, pela rima em -on, a palavra “con”, extremamente grosseira em francês. Uma possibilidade de tradução: “E se Platão só tivesse uma bola / Só tivesse uma bola o proxeneta / É por culpa da mãe, aquela tola, / que pegou a outra e pôs na...”).

(Há ainda, no início do parágrafo transcrito no quadro, uma retomada do “cúmulo da freira”, mencionado no capítulo 5 desta tese e negligenciado na tradução de *Os anos*. A citação dessa piada, *en passant*, por Ernaux, reforça a ideia de um arquivo compartilhado entre seus livros).

Agora chegamos à lista que marca o que chamamos no início desta seção de trilha sonora do livro:

Quadro 12: Lista de canções: original e tradução

Francês	Português
<i>Un jour tu verras / On se rencontrera</i> (Mouloudji)	<i>Un jour tu verras / On se rencontrera</i> (Um dia, você verá, / Nós vamos nos reencontrar) (Mouloudji)
<i>J'attendrai le jour et la nuit / j'attendrai toujours / Ton retour</i> (Lucienne Delyle)	<i>J'attendrai le jour et la nuit / J'attendrai toujours / Ton retour</i> (Esperarei dia e noite / esperarei sempre / que você retorne)
<i>Si tu m'aimes / Je me fous du monde entier</i> (Édith Piaf)	(Lucienne Delyle)
<i>Mon histoire c'est l'histoire d'un amour</i> (Dalida)	<i>Si tu m'aimes / Je me fous du monde entier</i>
<i>C'était hier, ce matin-là / C'était hier et c'est loin déjà</i> (Henri Salvador)	(Não importa, querido, / Viverei do nosso amor) (Édith Piaf, Dalva de Oliveira)
(ERNAUX, 2020 [2016], p. 80)	<i>Mon histoire c'est l'histoire d'un amour</i> (Ya no estás más a mi lado, corazón) (Dalida, Carlos Eleta Almarán)

	<p><i>C'était hier, ce matin-là / C'était hier et c'est loin déjà</i> (Foi ontem aquele dia / Já vai longe, quem diria) (Henri Salvador).</p>
--	---

Fonte: elaborado pela autora.

Como a transcrição de trechos das canções tem uma função que também é narrativa, tentamos traduzir as citações nos atendo ao máximo ao conteúdo, com alguma preocupação formal, no que diz respeito à rima ou à métrica. Não pensamos em como as traduções soariam se fossem musicadas, mas em como abordar os textos de partida enquanto versos poéticos. Em alguns momentos (Mouloudji, Lucienne Delyle, Henri Salvador), tentamos recriá-los em redondilha maior ou menor, preservando uma tradição do português; em outros (Henri Salvador), além da métrica, nos preocupamos com a rima. Mas o ponto para o qual gostaríamos de chamar atenção é a escolha de acrescentar, ao lado das traduções da letra, nos casos em que as canções foram gravadas por artistas em outras línguas, as respectivas versões. Assim, “*Hymne à l’amour*” é também “Hino ao amor”, cantados por Piaf e Dalva de Oliveira, respectivamente; “*Histoire d’un amour*” é “História de amor”, cantadas por Dalida e Carlos Eleta Almarán (esta última, a versão original). São diferentes formas e sentidos – “*Peu importe si tu m’aimes / Je me fous du monde entier*”, “Não importa, querido, / Viverei do nosso amor” –, compondo um imaginário compartilhado e culturalmente inventado, da “história de amor”, imaginário para cuja invenção a canção de amor, em particular, contribui imensamente, sobretudo, num país como o Brasil, com um cancionário tão rico. É também uma oportunidade de promover o encontro entre línguas de forma explícita e literal no texto traduzido, um encontro para além do que já constitui o próprio processo tradutório, e uma forma de trazer para o texto outros modos de traduzir, dos quais a versão é um exemplo primordial.

Por fim, e talvez mais importante para o propósito desta tradução, é tratar daquilo a que já aludíramos em nota anterior: remontar o arquivo cultural e artístico de um determinado período histórico, num país estrangeiro, recorrendo a um acervo nacional. É uma escolha tradutória que se justifica, como também já dito antes, pelo projeto ernausiano. Se a autobiografia, como passa a ser praticada a partir de seu principal modelo de base, *As confissões* rousseunianas, pode, com frequência, sobretudo, quando mal escrita, tender ao culto narcísico da excepcionalidade individual, não é negligenciável que a autobiografia como vista até aqui se contraponha a essa tendência.

6.1.4. Citações d/e filosofia

São três as citações de obras filosóficas mais importantes no livro. Trataremos de cada uma abaixo, em ordem cronológica de aparição no livro e em ordem crescente de interesse para o que abordamos aqui em relação às reflexões sobre tradução e citação. Começamos pelo caso muito simples de Simone de Beauvoir:

Quadro 13: Citação de Simone de Beauvoir: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Je ne sais pas si elle reconnaît sa première nuit avec H dans la description dramatique que fait Simone de Beauvoir de la perte de la virginité. Si elle est d'accord avec : « La première pénétration est toujours un viol. »</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 120)</p>	<p>Não sei se ela reconhece a primeira noite com H na descrição dramática que faz Simone de Beauvoir sobre a perda da virgindade. Se ela concorda com: “a primeira penetração é sempre um estupro”.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Sobre as traduções de Simone de Beauvoir: seguindo a mesma tendência de citar outras traduções na nossa, pesquisamos no *Segundo sexo*, traduzido por Sérgio Milliet, as formas de “*la première pénétration est toujours un viol*” e “*Nous pensons qu'elle a à choisir entre l'affirmation de sa transcendance et son aliénation en objet*”. Chegamos, respectivamente, aos seguintes resultados: “a primeira penetração é sempre uma violação” e “Pensamos que ela tem de escolher entre a afirmação de sua transcendência e sua alienação como objeto” (BEAUVOIR, 2009 [1949], não paginado). Mantivemos a segunda tal qual e alteramos a primeira. Acreditamos que é muito intencional e direcionado o uso de “*viol*” em *Le Deuxième sexe*. A autora não poderia ter optado por “*violation*”, por exemplo, que em francês se aplica mais às leis, a um código ou a local sagrado. Em português, “*violação*”, em acepção secundária, pode também se definir como estupro; assim como “*viol*”, em certos contextos, pode também ser traduzido como “*violação*”. No entanto, preferimos manter a primeira acepção, “estupro”, que é também, do ponto de vista da língua em uso, o primeiro sentido evocado pelo emprego da palavra. Acima de tudo, no entanto, a própria narradora, ao afirmar logo depois de citar Beauvoir, que não consegue “*utiliser le mot viol au sujet de H*”, induz à tradução como “estupro”.

Agora passemos a Hegel e a Nietzsche:

Quadro 14: Citação de Hegel: tradução e retradução

Francês	Português
<p><i>Jouissant avec délectation de la rupture avec le passé immédiat – l'École normale honnie de toutes nos forces –, insoucieuses d'un avenir nébuleux qui ne commencera qu'en octobre à la fac, je nous vois dans une liberté vide. Plus tard, je penserai à ces mois d'Angleterre comme au « dimanche de la vie, celui qui égalise tout et qui éloigne toute idée de mal », selon Nietzsche. Un dimanche anglais de 1960, vide et désœuvré (ERNAUX, 2020 [2016], p. 147)</i></p>	<p>Gozando com deleite da ruptura com o passado imediato – a Escola Normal, difamada com todas as nossas forças –, despreocupadas com um futuro nebuloso que só vai começar em outubro na faculdade, eu vejo nós duas numa liberdade vazia. Mais tarde, pensarei naqueles meses na Inglaterra como se fossem um “domingo da vida, que tudo nivela e afasta toda a maldade”</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 15: Citação de Nietzsche: tradução e retradução

Francês	Português
<p><i>Lettre de décembre 1961, à Marie-Claude :</i> <i>« Je me cloître, trouvant le repos pascalien dans ma chambre. Mes meilleurs moments sont ceux où, vers cinq heures, je regarde derrière une vitre le soleil se coucher. Le froid pétrifie tout au-dehors et je viens de travailler quatre heures de rang. La sombre bibliothèque municipale me convient aussi. [...] il y a ce mot de Nietzsche que je trouve si beau : Nous avons l'Art pour ne point mourir de</i></p>	<p>Carta de dezembro de 1961 a Marie-Claude: “Eu me enclausuro, encontrando o repouso pascaliano no meu quarto. Meus melhores momentos são por volta das cinco horas, quando vejo por trás do vidro o sol se pôr. O frio petrifica tudo do lado de fora, e eu acabo de estudar por quatro horas seguidas. A sombra da biblioteca municipal também me faz bem. [...] tem esta frase de Nietzsche que eu acho tão bonita: Nós temos a Arte para não sucumbirmos junto à Verdade (<i>Nous</i></p>

<i>la Vérité.</i> » (ERNAUX, 2020 [2016], p. 161)	<i>avons l'Art pour ne point mourir de la Vérité</i> ”.
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

Retomando as reflexões sobre a (re)tradução de Rosamond Lehmann, outra camada se acrescenta àquelas questões. No caso específico da citação de Hegel, trata-se de um trecho, possivelmente, mais famoso na França por dar título e servir de epígrafe a um romance de Raymond Queneau do que por ser reconhecido como uma curta passagem da análise hegeliana da pintura holandesa em *Cursos de estética III (Vorlesungen über die Ästhetik, Cours d'esthétique III)*. Desse modo, põe-se em questão não só a necessidade de pensar a tradução como um processo de desmontagem e remontagem de arquivos, mas como um ponto de encontro entre diferentes arquivos e línguas. Se transferirmos essa questão para o caso específico dos trechos retraduzidos do alemão e do russo (*Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, citado por Ernaux e recitado por nós por via de Boris Schnaiderman) para o francês e, em seguida, para o português, podemos reformulá-la nos seguintes termos: como pôr em relação o texto traduzido em francês – do qual Ernaux faz uma leitura –, os textos nas línguas de partida, aqui o alemão, e a tradução que se faz em português? Por onde passa essa tradução: do francês para o português, ou do alemão para o português, por via do francês? No caso de Hegel, lê-se em francês: “*dimanche de la vie, celui qui égalise tout et qui éloigne toute idée de mal*”; em alemão: “*es ist der Sonntag des Lebens, der alles gleichmacht und alle Schlechtigkeit entfernt*”; e numa tradução em português, feita por Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle: “é o domingo da vida que tudo nivela e afasta toda a maldade” (2002, p. 275).

Citação de Nietzsche (*Wille zur Macht > Volonté de puissance > A vontade de poder*), citado algumas páginas depois de Hegel: “*Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen*” (grifos do autor); em português (tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes): “*nós temos a arte para não sucumbirmos junto à verdade*” (2008, p. 411, grifos do autor). Vê-se assim que, no que diz respeito a esta citação e à de Hegel, até pela pouca extensão de ambas, as diferenças entre as traduções francesa e brasileira não são consideráveis (talvez o sejam se contrastarmos “*idée de mal/ideia de mal*” e “*maldade*” – Hegel –, ou “*morrer/mourir*” e “*sucumbir*” – Nietzsche). A tradução brasileira de Hegel se aproxima mais do texto de partida do que a francesa, enquanto a tradução de Nietzsche em português prefere eleger,

dentre todos os sentidos possíveis para a construção verbal “*zugrunde gehen*”, o verbo “sucumbir”, assim como a francesa escolhe “morrer”.

Além disso, a citação de Nietzsche é particularmente interessante, uma vez que está contida, ela mesma, numa citação: trata-se de um trecho de uma carta enviada por Ernaux em 1961 a uma amiga; nela, a então estudante de Letras na Faculdade de Rouen cita o famoso filósofo. Isso não só, como no caso de Hegel, sugere a rememoração imprecisa da frase – a frase sendo reconstituída pela memória, ainda que tenha sido registrada no papel –, mas comprova, mais uma vez, a importância do arquivo na escrita ernausiana.

Nossa postura foi, em ambos os casos, ater-nos às traduções brasileiras pré-existentes, incorporando apenas à citação nietzscheana traços gráficos do texto citado em francês, i.e., as maiúsculas, com acréscimo do itálico do texto de partida. Por outro lado, a distância entre a tradução francesa de Hegel e o alemão do texto de partida cumpre uma função de imprecisão que talvez seja importante ao contexto da citação: como não temos a fonte da tradução – ela é apenas lançada na narração como a lembrança de um pensamento retrospectivo, algo que ocorrerá à narradora depois de ter vivido o que nos é contado –, fica a sugestão de uma citação de memória, que difere inclusive da citação tal qual tornada famosa no texto de Raymond Queneau, esta sim mais similar ao alemão e, conseqüentemente, à tradução brasileira: “*c’est le dimanche de la vie, qui nivelle tout et éloigne tout ce qui est mauvais*”.

No fim das contas, reafirmamos esta frase de Berman (2007): “*a relação interna que uma obra mantém com a tradução (o que ela contém em si de tradução e não-tradução) determina idealmente seu modo de tradução interlingual*” (grifos do autor, p. 93). Isso significa que, em se tratando de um texto de partida que se serve de textos de outras/os autoras/es, citando-os, textos esses escritos em outras línguas, mas traduzidos na mesma língua do texto que os incorpora, é preciso se voltar para os procedimentos tradutórios usados nesses fragmentos citados, a fim de orientar a própria tradução da totalidade do texto. No caso de Ernaux, não são muitas citações traduzidas, embora sejam muitas as citações em geral. Permitimo-nos assim uma alteração em Berman: a relação interna que uma obra mantém com seus intertextos explícitos (aqui especificamente as citações) determina materialmente seu modo de tradução interlingual: pôr no lugar das traduções citadas por Ernaux as traduções que nós mesmas citamos de outras pessoas é um modo de tornar evidente o trabalho da tradução como um trabalho de citação (daí a opção por manter os trechos citados em francês entre parênteses, após os trechos em

português: deixar formalmente explícito que o espaço do texto traduzido é um espaço ora de fusão, ora de justaposição, sempre de armazenamento, de várias vozes); explicitar na tradução a imprecisão das citações – sejam elas de fragmentos traduzidos, sejam elas de fragmentos em francês, como vimos antes com Gide e Dumas, filho – é ressaltar o trabalho da memória na montagem do arquivo: se o processo de montagem arquivística tem como fim a preservação da memória, ele não deixa de ser influenciado por ela (com todas as suas falhas, lacunas e potencial transformador).

6.2. Aspectos morfossintáticos

Pelos motivos já discutidos no capítulo 5 desta tese, há que se ter uma atenção especial com a linguagem ernausiana, o que envolve levar em consideração a sintaxe do texto, que marca um determinado ritmo, a depender dos sentidos que se queiram produzir. O que propomos a seguir é a notação de alguns trechos com aspectos sintáticos marcantes, e um comentário sobre nossas escolhas tradutórias. Os exemplos a seguir seguem a ordem cronológica de aparição no livro. Alguns são acompanhados de comentários muito breves, outros de comentário mais longos.

6.2.1. Extensão dos períodos: ritmo e fluxo narrativo

Quadro 16: *Incipit Mémoire de fille/Memória de menina: original e tradução*

Francês	Português
<i>Il y a des êtres qui sont submergés par la réalité des autres, leur façon de parler, de croiser les jambes, d'allumer une cigarette. Englués dans la présence des autres. Un jour, plutôt une nuit, ils sont emportés dans le désir et la volonté d'un seul Autre. Ce qu'ils pensaient être s'évanouit. Ils se dissolvent et regardent leur reflet agir, obéir, emporté dans le cours inconnu des choses. Ils sont toujours en retard sur la volonté de</i>	Existem seres que são submergidados pela realidade dos outros, por seu modo de falar, de cruzar as pernas, de acender um cigarro. Colados na presença dos outros. Um dia, talvez uma noite, são levados no desejo e na vontade de um único Outro. O que pensavam ser desaparece. Eles se dissolvem e veem o próprio reflexo agir, obedecer, levado no curso desconhecido das coisas. Estão sempre atrasados em relação à vontade do Outro. Esta está

<i>l'Autre. Elle a toujours un temps d'avance. Ils ne la rattrapent jamais</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 11)	sempre um tempo a frente. Eles não a alcançam nunca.
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

Neste primeiro parágrafo, destacam-se orações absolutas, de curta extensão, e outras construções mais complexas, em períodos longos, que combinam, por relações de coordenação, várias orações distintas. A organização dessas construções, uma em relação à outra, numa sucessão rápida, marcada simplesmente pelo ponto, e a simetria sintática que se forma entre elas pelo uso da ordem direta (Suj. + Verb. + Predic.) ajudam a produzir um ritmo que deve ser mantido na tradução. Apesar dessa preocupação melódica, as frases nem sempre fluem tranquilamente: a frase “Colados na presença dos outros” (“*Englués dans la présence des autres*”), por exemplo, embora soe como uma continuação do período de abertura, uma vez que, junto com “submergidos” (“*submergés*”), é predicativo do sujeito “seres”, ao separar-se do período que a enseja, ocultando o sintagma verbal e tornando o particípio “Colados” núcleo da frase, promove uma cisura formal e rítmica que acaba conferindo mais ênfase ao particípio isolado. Efeitos rítmicos similares se prolongam nos demais parágrafos do *incipit*, o que exige evitar, na tradução, as tendências à clarificação e à racionalização observadas principalmente na tradução de *Les années*.

Outro ponto importante neste trecho é o uso da voz em sua forma analítica, mantido na tradução, que ressalta, sem sombra de dúvidas, a submissão de quem sofre a ação.

*

Quadro 17: Subordinação sintática e rede referencial: original e tradução

Francês	Português
<i>Pas même une de son anniversaire, ses dix-huit ans qu'elle a fêtés là, à la colonie – la plus jeune de tous les moniteurs et monitrices – son anniversaire qui tombait pour elle un jour de congé, si bien qu'elle avait eu le temps d'acheter en ville l'après-midi des bouteilles de mousseux,</i>	Nem do seu aniversário, dos dezoito anos comemorados lá, na colônia – a mais nova de todos os monitores e monitoras –, seu aniversário, que caiu num dia de folga, o que lhe deu tempo de comprar à tarde, no centro da cidade, garrafas de espumante e pacotes de biscoito champagne e de

<p><i>des boudoirs et des Chamonix orange mais ils n'avaient été qu'une poignée à être passés dans sa chambre boire un verre et grignoter, s'éclipsant vite – peut-être déjà devenue infrequentable, ou seulement inintéressante parce qu'elle n'avait apporté à la colonie ni disques ni électrophone</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 15)</p>	<p>bolinho Chamonix de laranja, mesmo que só um punhado de pessoas tenha passado no seu quarto para beber e comer um pouquinho, sumindo rápido – talvez já não quisessem andar com ela ou a achassem desinteressante, já que ela não tinha trazido discos nem vitrola para a colônia.</p>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

A extensão do período é o que chama atenção neste trecho – e em alguns outros, a depender do efeito que se queira produzir. Embora a escrita ernausiana seja marcada pela “simplicidade” aparente do estilo “*plat*” (ver cap. 5), não é incomum a elaboração de períodos que se estendam por um parágrafo inteiro, como é o caso aqui. Essas construções têm funções narrativas distintas e devem ser mantidas, sempre que possível, na tradução. Nesse trecho em particular, o que chama atenção é que, com o uso dos travessões, os apostos se acumulam, sem serem necessariamente fechados (isto é, um leva ao outro): passa-se do aniversário para os monitores, de volta ao aniversário, terminando, de novo, com os monitores. Ao mesmo tempo, os eventos são deixados em suspenso (por que as pessoas na colônia não gostariam de ser vistas com a menina?). É curioso que, de todo o livro, esta seja a única menção à comemoração de uma data tão importante quanto o aniversário de dezoito anos. E isso faz sentido: o relato nos mostra como o aniversário foi vivido de forma quase insignificante, anticlimática, apesar das expectativas iniciais da protagonista. Talvez essa estrutura desordenada, “enfiada” entre trechos mais importantes, reflita o modo como o evento foi vivido e, até hoje, lembrado. Os acontecimentos da vida, ou a memória que se tem deles, dão forma ao texto.

*

Quadro 18: Ritmo e fluidez sintática: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Même si je me suis vue souvent en cinquante ans traversant la Seine au pont Corneille, errant rive gauche dans</i></p>	<p>Ainda que, em cinquenta anos, eu tenha me visto muitas vezes atravessando o Sena pela ponte Corneille, errando pela margem</p>

<p><i>Sotteville en reconstruction, cherchant le collège technique de garçons – peut-être le même que celui indiqué par Google sous le nom de lycée technique Marcel-Sembat – où H était prof de gym et que j’avais dû repérer sur le plan de Rouen figurant à l’intérieur du calendrier des postes qui me servait de sous-main – il s’agit d’un trajet imaginaire (ERNAUX, 2020 [2016], p. 100)</i></p>	<p>esquerda no bairro Soteville, em reconstrução, à procura da escola técnica para meninos – talvez a mesma indicada no Google com o nome de liceu técnico Marcel-Sembat – onde H trabalhava como professor de educação física, e que eu devo ter consultado no mapa de Rouen, impresso no interior do calendário dos correios que me servia de mata-borrão – trata-se de um trajeto imaginário.</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

Observemos como em todo esse trecho a errância da menina se reflete na errância de um período cheio de meandros. Essa errância, contudo, é fictícia, uma imagem não da memória, mas da imaginação. A oração que conclui, “trata-se de um trajeto imaginário”, curta, direta, iniciada por um travessão, não para acrescentar um aposto, um fato adicional, como se faz com a informação sobre o liceu, que modifica apenas o sintagma “escola técnica para meninos”, mas para irradiar sobre todo o período, vem fazer todo o resto desabar, desmentindo-o e pondo um ponto final na fantasia.

6.2.2. Marcação de gênero

Quadro 19: Marcação de gênero: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Puis l’Autre s’en va, vous avez cessé de lui plaire, il ne vous trouve plus d’intérêt. Il vous abandonne avec le réel, par exemple une culotte souillée. Il ne s’occupe plus que de son temps à lui. Vous êtes seul avec votre habitude, déjà, d’obéir. Seul dans un temps sans maître (ERNAUX, 2020 [2016], p. 12)</i></p>	<p>Depois o Outro vai embora, você não o agrada mais, ele não vê mais interesse em você. Ele te abandona com o real, por exemplo, uma calcinha suja. Se preocupa apenas com o próprio tempo. Você está só, você e seu costume de obedecer. Só, num tempo sem mestre.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Neste terceiro parágrafo e no seguinte, começa uma questão importante: em francês, usa-se o gênero masculino (“*Vous êtes seul* [...] *Seul dans un temps...*”) em referência à segunda pessoa. Na tradução, tentamos preservar essa escolha, embora tenha nos parecido necessário, num primeiro momento, marcar a dominação masculina, modificando o masculino do original pelo feminino na tradução. Com efeito, visões reacionárias da língua, sob o pretexto de preservá-la, mas, na verdade, com o propósito de preservar como dominante determinada concepção ideológica do que é uma língua e de como esta deve ser (corretamente) utilizada, imperam tanto no Brasil quanto na França na forma de instituições como a Academia Brasileira de Letras ou a *Académie Française*, respectivamente. Em ambos os casos, é consenso que o gênero masculino deve funcionar como o gênero neutro e ter precedência sobre o feminino em generalizações. A realidade do uso de cada uma dessas línguas, contudo (português e francês), revela que, apesar dos esforços mais reacionários dessas instituições, a língua é o que seus falantes fazem dela. Nesse sentido, diante da tradução de um livro cujo tema central é a violência sexual sofrida por uma mulher nas mãos de um homem, pareceu-nos imprescindível, a princípio, afirmar-nos politicamente ao marcar, por distinção, o masculino e o feminino num trecho que prenuncia a violência de gênero sofrida mais à frente pela protagonista. Ao mesmo tempo, essa postura arriscaria limitar a possibilidade de interpretações do trecho, que descreve um processo de dominação do qual o patriarcado pode ser um dos exemplos, e usa o masculino em concordância com o substantivo “ser”. Por esse motivo, decidimos não marcar nenhum gênero em referência ao sujeito que sofre a ação, e manter o masculino em referência apenas ao sujeito que a exerce. O caminho encontrado para isso misturar a segunda pessoa “tu”, manifesta nos pronomes reflexivos e oblíquos, com função de objeto, à forma de tratamento “você”, com uso geral de segunda pessoa no Brasil, não obstante a conjugação semelhante à da terceira. Além de eliminar possíveis ambiguidades entre “você” e “ele” na tradução (“*vous*” e “*il*”, no texto de partida), essa mistura de “tu” e “você” permitiu uma aproximação a uma fala oralizada do português brasileiro, que, mesmo em variedades cultas, opera combinações entre os dois pronomes pessoais. Assim, recria-se, de alguma forma, o espírito da “*écriture plate*”, o que não seria possível por um uso uniforme da segunda pessoa do singular (“tu”), sugestiva seja de um regionalismo (regiões Sul e Nordeste do Brasil), seja de uma desnaturalização do que é tendência mais geral no falar brasileiro (o uso de “você”).

6.2.3. Tempos verbais

Quadro 20: Tempos verbais: original e tradução

Francês	Português
<p><i>C'était un été sans particularité météorologique, celui du retour du général de Gaulle, du franc lourd et d'une nouvelle République, de Pelé champion du monde de foot, de Charly Gaul vainqueur du Tour de France et de la chanson de Dalida Mon histoire c'est l'histoire d'un amour.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Comme les étés précédents, une petite partie de la jeunesse, la plus fortunée, est descendue avec les parents au soleil de la Côte d'Azur</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 13-4)</p>	<p>Era um verão sem particularidades meteorológicas, o da volta do general De Gaulle, do novo franco e de uma nova República; Pelé campeão do mundo, Charly Gaul vencedor do Tour de France e a canção <i>Mon histoire c'est l'histoire d'un amour</i>, de Dalida.</p> <p>[...]</p> <p>Como nos verões anteriores, uma parte dos jovens, os mais afortunados, desceu com os pais para o sol da Côte d'Azur.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

A manutenção, na tradução, das variações de tempos pretéritos (imperfeito, como nos parágrafos acima, e perfeito – transposição do *passé composé* – neste), ou até do tempo presente, como em trechos a seguir, é de suma importância, porque a troca do imperfeito (“Era um verão”) pelo perfeito (“desceu com os pais”) permite um mergulho no que, até então, era só pano de fundo. E, com efeito, o movimento de aprofundamento em camadas é algo essencial à estrutura da narrativa, que vai progressivamente restringindo seu escopo espaço-temporal para se situar especificamente no ambiente da colônia, cuja demarcação territorial é também parte de uma rede lexical que, frequentemente, emprega termos como “cruzar”, “atravessar” não apenas para indicar ações da personagem, mas para sinalizar mudanças precisamente de espaço, tempo e, às vezes, até de foco na narrativa. Vê-se assim como o entrelaçamento dos elementos que compõem estruturalmente a obra implica um entrelaçamento das escolhas feitas na tradução.

6.2.4. Rede referencial

Quadro 21: Rede referencial: original e tradução

Francês	Português
<i>De tous ceux qui l'ont côtoyée cet été 1958 à la colonie de S dans l'Orne, est-ce qu'il y en a qui se souviennent d'elle, cette fille ? Sans doute personne</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 15)	De todos os que andaram com ela naquele verão de 1958, na colônia de S no departamento de Orne, será que alguém ainda se lembrava dela, daquela menina? Com certeza, ninguém.

Fonte: elaborado pela autora.

A rede referencial criada neste livro, em particular, é extremamente importante para a produção de sentido da história e para a própria compreensão de como a escrita autobiográfica se processa na obra. Neste parágrafo, por exemplo, lê-se em francês: “[*ils*] *se souviennent d'elle, cette fille ?*”, com o pronome “*elle*” e o sintagma nominal “*cette fille*” se referindo à mesma pessoa. Obviamente, trata-se de uma fórmula muito comum em francês, sobretudo, nos registros orais. Seu uso aqui, contudo, não é casual e vai traçando aos poucos um retrato, junto a diversos outros referentes, da “menina de 58”, que está em constante processo de construção e mudança ao longo da história.

6.2.5. Montagem entre parágrafos

Quadro 22: Montagem entre parágrafos: original e tradução

Francês	Português
<i>Quelles choses qui ne puissent cependant être considérées comme une explication – ou pas seulement – de ce qui surviendra – aurait peut-être pu ne pas survenir si elle n'avait enlevé ses lunettes, libéré ses cheveux du chignon, les laissant flotter sur ses épaules, gestes cependant prévisibles hors du regard maternel ?</i>	Que coisas, contudo, não podem ser consideradas uma explicação – ou não apenas – do que acontecerá – poderia talvez não ter acontecido se ela não tivesse tirado os óculos, soltado os cabelos do coque, deixando-os cair sobre os ombros, gestos, contudo, previsíveis longe do olhar materno?

<p><i>Ce qui me vient spontanément : Tout en elle est désir et orgueil. Et : Elle attend de vivre une histoire d'amour.</i></p> <p><i>J'ai envie de m'arrêter là, comme si rien d'autre ne devait être dit, que ce soit là tout ce qu'il y ait à savoir pour la suite. C'est une illusion romanesque, une définition bonne pour une héroïne de fiction. Il faut continuer, définir le terrain – social, familial et sexuel – où s'épanouissent à ce moment-là son désir et son orgueil, son attente, chercher les raisons de l'orgueil et les causes du rêve.</i></p> <p><i>Dire : C'est la première fois qu'elle quitte ses parents. Elle n'est jamais sortie de son trou (ERNAUX, 2020 [2016], p. 26-7)</i></p>	<p>O que me vem espontaneamente: tudo nela é desejo e orgulho. E: ela espera viver uma história de amor.</p> <p>Tenho vontade de parar por aí, como se nada mais devesse ser dito, que seja isto apenas o que há para se saber do resto. É uma ilusão romanesca, uma definição boa para uma heroína de ficção. É preciso continuar, definir o terreno – social, familiar e sexual – em que desabrocham naquele momento seu desejo e seu orgulho, sua espera; buscar as razões do orgulho e as causas do sonho.</p> <p>Dizer: é a primeira vez que ela deixa os pais. Ela nunca saiu do buraco de onde veio.</p>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

A construção sintática deste parágrafo chama atenção pela extensão e aparente truncamento de duas orações em particular, separadas pelo terceiro travessão e, ainda assim, aparentemente, contínuas uma em relação à outra. A impressão que se tem, lendo o texto em francês, é que ambas foram cortadas e, posteriormente, justapostas. Por outro lado, no parágrafo logo abaixo, o processo de construção sintática é oposto e, ao invés de uma única sentença alongada, composta por várias orações, seja em relação de coordenação ou subordinação uma com a outra, seja encaixadas como apostos, o que se têm são quebras constantes por meio da pontuação que resultam na construção de sentenças muito curtas, mudando assim não apenas o ritmo, mas o tom do parágrafo. Se, no parágrafo iniciado por “Que coisas...”, predomina um tom de dúvida e questionamento, reforçado inclusive, pelo ponto de interrogação que, situado ao final do trecho, encerra até o que não é a pergunta direta (Que coisas não podem ser consideradas explicação do que virá?), mas antes conjectura (poderia talvez...) na totalidade da indagação e, conseqüentemente, nos padrões melódicos interrogativos, no parágrafo

seguinte, iniciado por “O que me vem...”, prevalece o tom da constatação, da afirmação objetiva, direta e breve.

Ainda a propósito do efeito de continuidade rompida, algo similar é produzido entre parágrafos, como ocorre entre “Tenho vontade de...” e “Dizer:...”. Ao fim do primeiro, a narradora começa a enumerar algumas ações a serem tomadas na constituição sociológico-literária do retrato da “menina de 58”: “definir o terreno [...]; buscar as razões”. O fluxo da enumeração é, contudo, interrompido e retomado apenas no parágrafo seguinte, iniciado por “Dizer”, provavelmente, com o fim de destacar a importância desse fato em relação aos demais, isolando-o. Ainda assim, o que se observa é que a construção em lista perde ligeiramente seu formato – embora ele ainda seja retomado em outras partes do texto – e acaba sendo incorporada visualmente à forma convencional da narrativa. Em todo caso, vê-se como os procedimentos de montagem se reconfiguram de diferentes maneiras ao longo do texto, assumindo não apenas formas tradicionais e macrotextuais, como as vistas no capítulo 4, mas formas microtextuais, no nível da oração.

6.2.6. Repetições

Quadro 23: Repetições: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Il y a trois jours qu'elle est à la colonie. C'est le soir, samedi. Dans les dortoirs tous les enfants sont couchés. Je la vois comme je l'ai vue ensuite des dizaines de fois, descendant avec sa coturne les volées de marches, en jean, un pull marin sans manches, des sandales blanches à lanières. Elle a enlevé ses lunettes et défait son chignon, ses cheveux longs flottent dans son dos. Elle est dans une excitation extrême, c'est sa première sur-pat.</i></p>	<p>Tem três dias que ela está na colônia. É sábado à noite. Nos dormitórios, todas as crianças dormem. Eu a vejo como a vi depois, dezenas de vezes, descendo, com a colega de quarto, os degraus da escada, usando jeans, um pulôver marinho sem mangas, sandálias brancas de tiras. Ela tirou os óculos e desfez o coque, os cabelos longos estão soltos e caídos nos ombros. Sente-se extremamente excitada, vai à sua primeira “surprise party”.</p>

<p><i>Je ne sais plus s'il y avait déjà de la musique quand elles sont arrivées dans la cave, située hors du bâtiment central, peut-être sous l'infirmierie ou un autre local. Ni s'il était déjà là parmi ceux qui s'affairaient autour de l'électrophone à choisir des disques. Ce qui est sûr, c'est qu'il a été le premier à lui proposer de danser. C'est un rock. Elle est confuse de danser aussi mal (possible qu'elle le lui ait dit pour s'excuser). Elle virevolte à grandes enjambées, guidée par sa poigne à lui, ses sandales font clac clac sur le ciment de la cave. Elle est troublée parce qu'il ne cesse de la fixer intensément tout en la faisant tourner. Elle n'a jamais été regardée avec des yeux aussi lourds. Lui, c'est H, le moniteur-chef. Il est grand, blond, baraqué, un peu de ventre. Elle ne se demande pas s'il lui plaît, si elle le trouve beau. Il paraît à peine plus âgé que les autres moniteurs mais pour elle ce n'est pas un garçon, c'est un homme fait, plus en raison de sa fonction que de son âge. Comme son homologue féminin, la monitrice-chef L, il est pour elle du côté de ceux qui dirigent. Le midi même, elle a déjeuné à la même table que lui, intimidée, très gênée parce qu'elle ne savait pas comment faire pour manger proprement la pêche du dessert. Pas une seconde, elle n'a imaginé qu'elle pourrait l'intéresser, elle est abasourdie.</i></p>	<p>Não sei mais se estava tocando música quando elas chegaram no porão, situado fora do edifício central, talvez sob a enfermaria ou algum outro local. Nem se ele já estava lá, dentre os que se mantinham ocupados ao redor da vitrola, escolhendo discos. O que é certo é que ele foi o primeiro a convidá-la para dançar. É um rock. Ela se sente confusa por dançar tão mal (é possível que tenha se desculpado). Gira a passos largos, guiada pelas mãos dele, as sandálias fazendo clac clac no cimento do chão. Ela se sente perturbada porque ele não para de a encarar, enquanto a rodopia. Ela nunca foi alvo de um olhar tão carregado. O nome dele é H, o monitor-chefe. Alto, loiro, forte, com uma barriguinha. Ela nem se pergunta se gosta dele, se o acha atraente. Ele parece pouco mais velho que os outros monitores, mas, para ela, não é um mero menino, é um homem feito, mais pela função que ocupa do que pela idade. Como sua homóloga feminina, a monitora-chefe L, ela o vê no campo dos dirigentes. Naquela mesma tarde, almoçou na mesma mesa que ele, intimidada, constrangida, porque não sabia como comer pêssego de garfo e faca. Nem por um segundo, imaginou que poderia despertar o interesse dele, está atordoada.</p>
--	---

En dansant, il recule vers le mur en continuant de la fixer. La lumière s'éteint. Il l'attire violemment contre son torse, écrase sa bouche sur la sienne. Dans le noir des protestations fusent, quelqu'un rallume. Elle comprend que c'est lui qui a appuyé sur le bouton électrique. Elle est incapable de lever les yeux sur lui, dans un affolement délicieux. Elle n'en revient pas de ce qui lui arrive. Il chuchote, on sort ? Elle dit oui, ils ne peuvent pas flirter devant les autres. Ils sont dehors, longent les murs de l'aérium enlacés. Il fait froid. Près du réfectoire, devant le parc obscur, il la plaque contre le mur, il se frotte contre elle, elle sent son sexe contre son ventre au travers du jean. Il va trop vite, elle n'est pas prête pour tant de rapidité, de fougue. Elle ne ressent rien. Elle est subjuguée par ce désir qu'il a d'elle, un désir d'homme sans retenue, sauvage, sans rapport avec celui de son flirt lent et précautionneux du printemps. Elle ne demande pas où ils vont. À quel moment a-t-elle compris qu'il l'emmenait dans une chambre, peut-être l'a-t-il dit ?

Ils sont dans sa chambre à elle, dans le noir. Elle ne voit pas ce qu'il fait. À cette minute, elle croit toujours qu'ils vont continuer de s'embrasser et de se caresser au travers des vêtements sur le lit. Il dit « Déshabille-toi ». Depuis qu'il l'a invitée

Dançando, ele se afasta em direção à parede e continua a encará-la. A luz se apaga. Ele a joga contra o peito, esmaga sua boca na dela. No escuro, explodem os protestos, alguém acende a luz. Ela sabe que foi ele que desligou o interruptor. É incapaz de levantar os olhos para olhá-lo, deliciosamente agitada. Não se recupera do que acaba de lhe acontecer. Ele cochicha, vamos sair daqui? Ela diz vamos, eles não podem flertar na frente dos outros. Vão para fora, ladeiam os corredores do sanatório, abraçados. Está frio. Perto do refeitório, diante do parque escuro, ele a prende contra a parede, se esfrega nela, que sente o seu sexo contra o ventre através da calça jeans. Ele vai rápido demais, ela não está pronta para tanta rapidez, tanto ímpeto. Não sente nada. Subjugada pelo desejo que ele sente por ela, um desejo de homem, sem retenção, selvagem, sem relação com o flerte lento e cauteloso da primavera. Ela não pergunta aonde vão. Em que momento ela compreendeu que ele a levaria a um quarto, será que ele lhe disse?

Eles estão no quarto dela, no escuro. Ela não vê o que ele está fazendo. Nesse minuto, ainda crê que os dois vão continuar a se abraçar e se acariciar através das roupas na cama. Ele diz, “Tira a roupa”. Desde que foi convidada para

à danser, elle a fait tout ce qu'il lui a demandé. Entre ce qui lui arrive et ce qu'elle fait, il n'y a pas de différence. Elle se couche à côté de lui sur le lit étroit, nue. Elle n'a pas le temps de s'habituer à sa nudité entière, son corps d'homme nu, elle sent aussitôt l'énormité et la rigidité du membre qu'il pousse entre ses cuisses. Il force. Elle a mal. Elle dit qu'elle est vierge, comme une défense ou une explication. Elle crie. Il la houspille : « J'aimerais mieux que tu jouisses plutôt que tu gueules ! » Elle voudrait être ailleurs mais elle ne part pas. Elle a froid. Elle pourrait se lever, rallumer, lui dire de se rhabiller et de s'en aller. Ou elle, se rhabiller, le planter là et retourner à la sur-pat. Elle aurait pu. Je sais que l'idée ne lui en est pas venue. C'est comme s'il était trop tard pour revenir en arrière, que les choses doivent suivre leur cours. Qu'elle n'ait pas le droit d'abandonner cet homme dans cet état qu'elle déclenche en lui. Avec ce désir furieux qu'il a d'elle. Elle ne peut pas imaginer qu'il ne l'ait pas choisie – élue – entre toutes les autres.

La suite se déroule comme un film X où la partenaire de l'homme est à contretemps, ne sait pas quoi faire parce qu'elle ne connaît pas la suite. Lui seul en est le maître. Il a toujours un temps d'avance. Il la fait glisser au bas de son ventre, la bouche sur sa queue. Elle reçoit aussitôt

dançar, fez tudo que ele pediu. Entre o que lhe acontece e o que ela faz, não tem diferença. Ela se deita ao lado dele na cama estreita, nua. Nem tem tempo de se acostumar com a nudez completa dele, com o corpo de homem nu, quando sente a enormidade e rigidez do membro que ele empurra contra as suas coxas. Ele força. Ela sente dor. Diz que é virgem, como uma defesa ou explicação. Grita. Ele reclama: “Não dá para você gozar em vez de se esgoelar?!”. Ela queria estar em outro lugar, mas não vai embora. Sente frio. Poderia se levantar, acender a luz, dizer a ele que se vista e vá embora. Ou ela mesma pode se vestir, deixá-lo ali plantado e voltar para a festa. Teria podido. Eu sei que a ideia nem lhe passou pela cabeça. É como se fosse tarde demais para voltar atrás, as coisas devem seguir seu curso. Que ela não tem o direito de abandonar esse homem num estado que ela mesma provocou. Com o desejo furioso que ele sente por ela. Não pode imaginar que ele não a tenha escolhido – eleito – entre todas as outras.

O que segue é como num filme pornô, quando a parceira está no contratempo do homem, não sabe o que fazer porque não sabe o que a espera. Ele é o mestre dela. Está sempre adiantado em relação a ela. Desliza-a por baixo do próprio ventre, uma boca no seu pau. Imediatamente ela

<p><i>la déflagration d'un flot gras de sperme qui l'éclabousse jusque dans les narines. Il n'y a pas plus de cinq minutes qu'ils sont entrés dans la chambre</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 44-7).</p>	<p>recebe a deflagração de um jato espesso de esperma, que a lambuza até as narinas. Não tem mais de cinco minutos que os dois entraram no quarto.</p>
---	--

Fonte: elaborado pela autora.

É evidente que, entre o parágrafo iniciado por “Tem três dias” (“*Il y a trois jours*”) e o parágrafo finalizado por “que os dois entraram no quarto” (“*qu'ils sont entrés dans la chambre*”), há uma mudança de registro, com uma predominância maior do relato e um relaxamento da fragmentação textual, fato esse que torna a narrativa, tanto do ponto de vista visual quanto do ponto de vista estilístico, contínua. Mais uma vez, pode-se argumentar que essa forma contínua, sem quebras entre os parágrafos, com orações mais curtas, em rápida sucessão uma com a outra, reflete formalmente o que o conteúdo expressa: a rapidez do acontecimento e, por causa disso, o atordoamento da menina.

O que talvez chame mais atenção na tradução é a repetição de “ele”, “ela”, “dele”, “dela”, que soa, às vezes, como um entrave à leitura e desagradável ao ouvido. Como já afirmáramos antes, o jogo de referentes é muito importante em *Mémoire*. Aqui, no entanto, não se trata de uma rede de referentes distintos indicando um mesmo objeto (como é o caso de “menina”, “menina de 58”, “ela” etc., todos em referência à protagonista), mas de um jogo de referentes repetidos, sempre postos em contraponto: note-se que “ele”, nesse trecho específico, ao contrário de outros momentos da história, nunca é referido como H ou “*moniteur*”, “*moniteur-chef*”. É claro que, em francês, a repetição sequencial de um mesmo pronome não é considerada tão excessiva quanto em português, precisamente, porque naquela língua, segundo a gramática normativa, não existem orações sem sujeito ou com sujeito oculto.

De todo modo, neste trecho de *Mémoire*, é a constante oposição de “ele” em relação a “ela”, marcando o domínio do primeiro sobre a segunda, com construções linguísticas que apassivam o sujeito feminino e põem o masculino no lugar de agente, que ajuda a criar tensão. No último parágrafo, isso fica muito claro, com construções como

(i) “*Il la fait glisser*”, que, mais uma vez, assinala a ação sobre a mulher;

(ii) “*la bouche sur sa queue*”, que qualifica a “*queue*” pelo pronome possessivo, indicando assim que se trata da parte de um todo, a parte do corpo de alguém, mas reduz toda a integralidade da mulher a esta única parte do corpo, a “*bouche*”;

(iii) “*Elle reçoit*”, cujo sujeito, mesmo na voz ativa, continua a ser o sofredor da ação.

Repetir, portanto, as formas “ele”, “ela”, “dele” e “dela”, ainda que soe empobrecedor para o texto e cacofônico à leitura, foi uma forma de, em alguns momentos, desambiguar, mas, sobretudo, reforçar essa oposição: “Ele é o mestre dela”, por exemplo, não obstante possa (deva?) ser reescrito como “Ele é o seu mestre”, tem a vantagem não só de pôr “ele” e “ela” nos extremos da oração, mas de conter o pronome “ela” no interior da forma possessiva. (Pelo mesmo motivo, num trecho bem mais adiante, cometemos o que a gramática normativa considera um erro, ao traduzirmos: “vejo a menina que eu fui, vendo ele lhe virar as costas” – “*je regarde donc la fille qui a été moi regardant lui tourner le dos*”).

6.2.7. Miscelânea

Quadro 24: Metáfora estendida da memória como arquivo: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Mais elle, oubliée sans doute plus vite que les autres, comme une anomalie, une infraction au bon sens, un désordre – quelque chose de risible dont il serait ridicule de s'encombrer la mémoire</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 16)</p>	<p>Mas ela, com certeza, esquecida mais rápido que os outros, como uma anomalia, uma infração do bom senso, uma desordem – algo de risível com que seria ridículo entulhar a memória.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Começa neste parágrafo uma metáfora estendida da memória como arquivo. Para isso, começa-se a empregar uma dicção específica, com verbos como “entulhar”, “desembrulhar” etc., que deve ser mantida, ainda que soe estranha em alguns momentos. Com efeito, há termos chave na obra ernausiana – vários, por exemplo, do campo semântico da travessia, como já destacados numa nota anterior e também brevemente comentados no cap. 5 (voltar à análise da tradução de “*franchir l’heure*” e “*passer*”) –, que cabe à tradutora reconhecer, para não ceder, nesse caso, à tentação de encontrar expressões que soem mais naturais em português.

*

Quadro 25: “*sang tari*”: original e tradução

Francês	Português
<i>J'ai voulu l'oublier aussi cette fille. L'oublier vraiment, c'est-à-dire ne plus avoir envie d'écrire sur elle. Ne plus penser que je dois écrire sur elle, son désir, sa folie, son idiotie et son orgueil, sa faim et son sang tari. Je n'y suis jamais parvenue</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 17)	Eu também quis esquecer essa menina. Esquecê-la de verdade, ou seja, nunca mais ter vontade de escrever sobre ela. Nunca mais pensar que eu devo escrever sobre ela, sobre seu desejo, sua loucura, sua idiotice e seu orgulho, sua fome e seu sangue dessecado. Nunca consegui fazê-lo.

Fonte: elaborado pela autora.

O “sangue dessecado”, ou “*sang tari*”, não é simplesmente o “sangue seco”; não é, em outras palavras, uma característica natural do sangue; é a seca do sangue, como a seca da água, o sangue que não vem mais.

*

Quadro 26: Topicalização: original e tradução

Francês	Português
<i>Que je sois seule à me rappeler, comme je le crois, m'enchanté. Comme d'un pouvoir souverain. Une supériorité définitive sur eux, les autres de l'été 58, qui m'a été léguée par la honte de mes désirs, de mes rêves insensés dans les rues de Rouen, du sang tari à dix-huit ans comme celui d'une vieille. La grande mémoire de la honte, plus minutieuse, plus intraitable que n'importe quelle autre. Cette mémoire qui est en somme le don spécial de la honte</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 19).	Que seja eu, assim creio, a única a se recordar me encanta. Como um poder soberano. Uma superioridade definitiva sobre eles, os outros do verão de 58, que me legou a vergonha dos meus desejos, dos meus sonhos insensatos nas ruas de Rouen, do meu sangue secado aos dezoito anos, como o de uma velha. A grande memória da vergonha, mais minuciosa, mais intratável que qualquer outra. Essa memória que é, em suma, o dom especial da vergonha.

Fonte: elaborado pela autora.

A topicalização das frases também é um elemento muito importante para a escrita e deve ser levada em conta na tradução. Em português, embora a ordem direta de uma oração

seja Suj. + Verb. + Predic., numa construção como esta, o esperado é a ordem inversa: “Me encanta ser a única a se recordar...”. Entretanto, pondo o sujeito em primeiro lugar, o foco recai sobre a narradora e sobre o ato de recordar, e não sobre o encanto sentido. Afinal, é a rememoração que está no centro temático e formal da história.

*

Quadro 27: Marcadores de oralidade: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Et d'une monitrice, enfin pas longtemps monitrice, passée vite au secrétariat médical, qui s'appelait Annie Duchesne ? Une fille plutôt grande, brune avec des cheveux longs et des lunettes ? Que pourriez-vous me dire à son sujet ? Ils me demanderaient sans doute pourquoi je m'intéressais à cette fille. Ou ils diraient que je me suis trompée de numéro. Ou ils me raccrocheraient au nez (ERNAUX, 2020 [2016], p. 40)</i></p>	<p>E de uma monitora, quer dizer, ela não foi monitora por muito tempo, depois foi para a enfermaria, uma monitora que chamava Annie Duchesne? Uma moça alta, morena, de cabelo grande e óculos? O que o senhor sabe dela? Me perguntariam, sem dúvida, por que o meu interesse naquela menina. Ou diriam que eu me enganei de número. Ou desligariam na minha cara.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Et d'une monitrice, enfin pas longtemps monitrice, passée vite au secrétariat médical, qui s'appelait Annie Duchesne ?): há marcadores da oralidade na escrita – “*enfin pas longtemps*” – que criam uma espécie de discurso indireto livre, em que a narradora incorpora ao relato uma cena de diálogo imaginada, no momento presente da narração, entre ela e outra/o frequentador/a da colônia. Esse trecho, como outros, introduz a modalidade falada na escrita, sem fazê-lo de modo explícito. Daí a importância não de apagar, mas transpor certos marcadores como os assinalados acima.

6.3. Écfrases

Este é um ponto que poderia ser um subitem do anterior, pois a escrita iconotextual ernausiana afeta linguisticamente, do ponto de vista morfossintático, o texto. Esse fato exige certos cuidados na tradução.

Quadro 28: Primeira éfrase: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Plus je fixe la fille de la photo, plus il me semble que c'est elle qui me regarde. Est-ce qu'elle est moi, cette fille ? Suis-je elle ? Pour que je sois elle, il faudrait que je sois capable de résoudre un problème de physique et une équation du second degré</i></p> <p><i>je lise le roman complet inséré dans les pages des Bonnes soirées toutes les semaines</i></p> <p><i>je rêve d'aller enfin en « sur-pat »</i></p> <p><i>je sois pour le maintien de l'Algérie française</i></p> <p><i>je sente les yeux gris de ma mère me suivre partout</i></p> <p><i>je n'aie lu ni Beauvoir ni Proust ni Virginia Woolf ni etc.</i></p> <p><i>je m'appelle Annie Duchesne.</i></p> <p>(ERNAUX, 2020 [2016], p. 14-5)</p>	<p>Quanto mais eu a encaro, mais me parece que é ela que me olha. Será que ela, essa menina aí, sou eu? Será que eu sou ela?</p> <p>Para ser ela, seria preciso que eu fosse capaz de resolver um problema de física e uma equação de segundo grau</p> <p>eu lesse um romance inteiro publicado nas páginas do folhetim <i>Bonnes soirées</i> semanalmente</p> <p>eu sonhasse em finalmente ir a uma “surprise party”</p> <p>eu fosse a favor da manutenção da Argélia francesa</p> <p>eu sentisse os olhos cinzas da minha mãe me seguindo por todos os lados</p> <p>eu não tivesse lido Beauvoir nem Proust nem Woolf nem etc.</p> <p>eu me chamasse Annie Duchesne.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Nesta primeira éfrase do livro, a intervenção da memória parece vir de modo quase telegráfico, estruturalmente rígido, donde a elaboração de uma lista sobre seus gostos e capacidades. É preciso estar atenta para os tempos e modos verbais usados no texto de partida. Predomina aqui o modo subjuntivo, sugerindo o distanciamento entre a menina de 58 e a mulher de 2014 – aquela, sob vários aspectos, quase apagada nesta.

Na éfrase a seguir, entra em foco a questão dos paralelismos e repetições:

Quadro 29: Éfrase e paralelismos sintáticos: original e tradução

Francês	Português
---------	-----------

<p><i>Je sais ce que ressent cette fille à ce moment précis, je connais son désir, le seul qui est en elle : que sa mère déguerpisse et qu'elle reprenne le train en sens inverse. Elle bout de rancune et de honte d'être vue flanquée d'elle – qui, sous le prétexte d'un changement de train à Rouen, a refusé qu'elle voyage toute seule – d'être amenée à la colonie comme une gamine alors qu'elle aura dix-huit ans dans quinze jours et qu'elle est engagée comme monitrice.</i></p> <p><i>Je la vois, je ne l'entends pas. Il n'existe aucun enregistrement de ma voix de 1958 et la mémoire retranscrit sous une forme muette les paroles qu'on a prononcées soi-même. Impossible de dire si j'avais encore les intonations traînantes des Normands, cet accent dont je devais pourtant me croire débarrassée par comparaison avec tous mes ascendants.</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 14-5)</p>	<p>Eu sei o que está sentindo a menina naquele momento preciso, conheço seu desejo, o único que existe nela: que a mãe caia fora e tome o trem no sentido contrário. Ela está fervendo de rancor e de vergonha por ser vista ao lado da mãe – que, com a desculpa de uma baldeação em Rouen, recusou-se a deixar a filha viajar sozinha – e por ser levada à colônia como uma menininha, sendo que completará dezoito anos em quinze dias e foi contratada como monitora.</p> <p>Eu a vejo, eu não a escuto. Não há qualquer registro da minha voz em 1958, e a memória retranscreve sob uma forma muda as palavras que a gente mesma pronunciou. Impossível dizer se eu ainda tinha a entonação arrastada dos Normandos, sotaque do qual eu me acreditava livre em comparação com todos os meus antepassados.</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

As repetições no início das frases – “Eu sei...”, “Eu vejo...” –, recorrentes ao longo de todo o livro, não devem ser evitadas na tradução. Elas são parte do estilo ernausiano (os paralelismos já foram analisados no cap. 5), ajudam a criar um ritmo e, no caso específico deste livro, sobretudo, quando usadas as construções há pouco destacadas, contribuem não só para marcar a distinção entre o sujeito que enuncia (“eu”) e o objeto enunciado (“ela”), mas para reforçar o caráter de quadro conferido a certos parágrafos, como se emoldurassem um determinado retrato, ou imagem, que vai se relacionando, se montando com outro/a. Quanto ao pronome “on”, muito recorrente na escrita ernausiana, seus usos em *Mémoire* não são exatamente os mesmos de *Les années*; ele tampouco pode ser traduzido de forma unívoca, sendo sempre substituído, por exemplo, pela partícula

apassivadora. No caso de um trecho do parágrafo ao lado, “*aucun enregistrement de ma voix de 1958 et la mémoire retranscrit sous une forme muette les paroles qu’on a prononcées soi-même*”, combinam-se um fato da vida pessoal (nenhuma gravação da voz) e uma verdade do funcionamento geral da memória humana (o esquecimento progressivo das vozes ouvidas, incluindo a nossa própria). Há, portanto, uma necessidade de contrastar a primeira pessoa singular (“*ma voix*”) com uma coletividade impessoal (“*qu’on a prononcées*”) que o “nós” não necessariamente dá conta de exprimir, porque inclui tão evidentemente a primeira pessoa.

A descrição ecfrástica costuma ter um estilo distinto na prosa de Ernaux. Ela pode ser marcada por construções que põem no centro os objetos representados nas fotografias. Assim, predominam algumas classes de palavras, enquanto se eliminam outras:

Quadro 30: Écfrase e a linguagem objeto: original e tradução

Francês	Português
<p><i>C’est une photo carrée de cinq à six centimètres à bords dentelés en noir et blanc. De droite à gauche, on voit, alignés contre une cloison à lattes verticales, un lit à barreaux de métal et, tout contre, une petite table rectangulaire en bois avec un tiroir. Dans le même alignement, après la table, une porte fermée avec une vitre dans le haut qui permet de voir à l’intérieur depuis le couloir (ERNAUX, 2020 [2016], p. 14-5)</i></p>	<p>É uma foto quadrada, de cinco por seis centímetros, com as bordas dentadas e em preto e branco. Da esquerda para a direita, a gente vê, alinhadas contra uma parede divisória de ripas verticais, uma cama com barras de metal e, contra ela, uma mesinha retangular de madeira com uma gaveta. No mesmo alinhamento, depois da mesa, uma porta fechada, com um vidro no alto que permite ver o interior, desde o corredor.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Substantivos e adjetivos, adjuntos adnominais, são as mais recorrentes e, no caso das duas últimas categorias, raramente exprimem juízo de valor sobre o objeto, mas antes se restringem à descrição de suas propriedades visuais (“retangular”, “de madeira”, “de metal”, “pequena” etc.). Verbos, por outro lado, os de ligação ou que indicam existência, são frequentemente suprimidos (ver cap. 5).

Em termos sintáticos, como a maioria dos trechos que descrevem imagens, sejam elas fotografias, picturais ou cenas da memória, os períodos tendem a ser mais longos,

com muitas estruturas encaixadas. É quase como se os trechos refletissem dois momentos distintos, porém, relacionados: o momento da escrita em si, isto é, o momento da composição do texto, reproduzindo sintaticamente o “passar de olhos” da autora pela cena, detendo-se ora num, ora noutro objeto; o momento de recepção, orientando o movimento dos nossos olhos (nós, leitoras/es), à medida que reconstituímos mentalmente as cenas descritas. Este último momento em particular permite a encenação do processo de revelação fotográfica no livro: a gradação descritiva, com a interposição de construções menores (“alinhadas contra uma parede”, “contra ela”, “depois da mesa”) em meio ao período total, ao mesmo tempo que adiam o fechamento da imagem, vão tornando-a cada vez mais nítida, porque completa, cheia de detalhes, no papel. Quando, ainda no interior da *écfrase*, passa-se do modo descritivo ao narrativo, com a inserção de memórias que vêm à tona a partir das fotografias, é comum que a frase se torna mais sinuosa, caudalosa e menos entrecortada por orações encaixadas: “(Breve sensação de que eu vou vesti-lo por cima da saia de forro bordada e guarnecida com arcos que davam aos vestidos o volume de uma crinolina, como a da pedestre cuja saia é levantada por Belmondo em *Acochado*, e de que vou calçar os escarpins cor de tília comprados na loja *Eram* que combinavam com o vestido)”.

Por fim, outro aspecto que diz respeito à terceira *écfrase* em particular, mas que pode se aplicar a outras, é o ponto de vista a partir do qual se produz a visualidade. Aqui voltamos à questão do pronome pessoal e de sua importância na obra *ernausiana*. A narradora, no início do segundo período, primeiro parágrafo, situa o ponto de observação, servindo-se do pronome “*on*”. Como já mencionado antes, essa construção tem a propriedade de incluir falante e interlocutor/a de uma maneira que é, a um só tempo, pessoal e impessoal. Não é, portanto, casual que, no momento da descrição da cena, a narradora opte por “*on voit*” e não por “*nous voyons*”, “*je vois*”, ou até “*vous voyez*”, que é como ela inicia o livro, na segunda pessoa. Tudo na descrição sinaliza para essa extrapolação do “eu”: mesmo quando ele aparece – “*sensation que je vais*”, “sensação de que eu vou” –, é visando ao coletivo, à cena de um filme vista, lembrada, compartilhada por muitos, ao forro guarnecido de arcos que, embora faça parte deste vestido em particular, era acrescentado a quase todos os vestidos produzidos em massa naquela época.

6.4. Tabu e violência na linguagem

Uma das características da “*écriture plate*”, associada à sua objetividade (no sentido, de ser uma linguagem do objeto, isto é, de tentar, o máximo possível, diminuir a distância entre referente e referencial, tornando a palavra o próprio objeto, e não sua representação) e à precariedade que ela conota (uma escrita da privação e do despojo – *dépouille*), é a violência exprimida. Uma violência que está no modo de dizer e no que é dito. Como acima vimos exemplos dessa violência no modo de dizer, mostrando como a sintaxe evoca a brutalidade de uma cena (episódio da agressão sexual), veremos a seguir exemplos da violência no que é dito e de suas implicações na tradução.

Começemos pelas alusões à revolução argelina, muitas ao longo da história e um pano de fundo essencial para compreender, em parte, a violência da sociedade francesa, àquela época, fim da década de 1950, dando sinais da ruína de um império colonial.

Quadro 31: Racismo, linguagem e tradução: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Cet été-là, ils ont été aussi des milliers de soldats du contingent à partir en Algérie pour ramener l'ordre, souvent loin de chez eux pour la première fois. Ils ont écrit des dizaines de lettres où ils racontaient la chaleur, le djebel, les douars, les Arabes illettrés qui ne parlaient pas français après cent ans d'occupation. Ils ont envoyé des photos d'eux en short, rigolards, avec des copains, dans un paysage sec et rocheux. Ils ressemblaient à des scouts en expédition, on les aurait crus en vacances. Les filles ne leur demandaient rien, comme si les « engagements » et les « embuscades » relatés dans les journaux et à la radio en concernaient d'autres qu'eux. Elles trouvaient naturel qu'ils fassent leur devoir de garçons et que, comme le bruit</i></p>	<p>Naquele verão, outros milhares também partiram num contingente de soldados para restaurar a ordem na Argélia, muitos deles longe de casa pela primeira vez. Escreveram dezenas de cartas em que contavam histórias sobre o calor, o djebel, os douars, os árabes analfabetos que nem depois de cem anos de ocupação falavam francês. Mandaram fotos em que apareciam de short, brincalhões, com os amigos, numa paisagem seca e rochosa. Pareciam escoteiros acampando, davam a impressão de estar de férias. As meninas não lhes perguntavam nada, como se as “incursões” e “emboscadas” relatadas nos jornais e ouvidas no rádio não tivessem nada a ver com eles. Achavam natural que eles cumprissem seu dever de rapazes e que, como diziam os rumores, arranjassem</p>

<p><i>en courait, il leur faille une chèvre au piquet pour leurs besoins physiques.</i></p> <p><i>Ils sont venus en permission, ont rapporté des colliers, des mains de fatma et un plateau de cuivre, sont repartis. Ils ont chanté « Le jour où la quille viendra » sur l'air de la chanson de Bécaud Le jour où la pluie viendra. Ils sont enfin rentrés chez eux aux quatre coins de la France, obligés de se faire d'autres copains qui n'étaient pas allés dans le bled, ne parlaient ni de fellouzes ni de crouillats, qui étaient des puceaux de la guerre. Eux étaient déphasés, mutiques. Ils ne savaient pas si ce qu'ils avaient fait était bien ou mal, s'ils devaient en éprouver de la fierté ou de la honte (ERNAUX, 2020 [2016], p. 14-5)</i></p>	<p>uma cabra amarrada numa estaca para as necessidades físicas.</p> <p>Eles tiraram licença, trouxeram colares, mãos de fátima e uma bandeja de couro, depois foram embora de novo. Cantaram “No dia que a baixa vier”, ao som da canção de Bécaud “<i>Le jour où la pluie viendra</i>” (“No dia que a chuva vier”). Finalmente voltaram para casa nos quatro cantos da França, obrigados a arrumar outros amigos, além dos que os acompanharam no bled; não falavam daqueles malditos Fellagha e norte-africanos, virgens da guerra. Eles estavam afásicos, mudos. Não sabiam o que tinham feito, se bem ou mal, se deveriam sentir orgulho ou vergonha.</p>
--	---

Fonte: elaborado pela autora.

“*partir en Algérie pour ramener l'ordre*”, “*Arabes illettrés qui ne parlaient pas français après cent ans d'occupation*” são o ponto de vista do discurso oficial francês, o discurso da propaganda do Estado colonialista (que recruta os jovens para a guerra), infiltrando-se na voz narrativa. Essa infiltração revela precisamente como, pela influência da ideologia dominante, a própria “menina de 58” acredita no que defende a nação. Por isso, é importante manter a dicção usada no texto de partida. Este mesmo trecho, bem como o seguinte, ainda põe o problema da tradução das palavras árabes: como proceder? mantê-las? acrescentar notas? etc. De fato, é possível que, para francesas/es daquele período e até para leitoras/es francófonas/os hoje, as palavras “*djebel*”, “*douar*”, “*bled*” sejam mais familiares (“*bled*”, sobretudo, pois é parte da gíria). Mantê-las desse jeito cumpre um objetivo de estrangeirização que vai ao encontro do orientalismo proposital do trecho, já que se trata mesmo de reproduzir o senso comum da época.

Mas ainda a propósito da guerra da Argélia, que começa em 1954, se acirra no período histórico retratado no livro e termina com a vitória revolucionária em 1962,

algumas considerações: *Mémoire* já começa, antes de qualquer coisa, enquadrando sua história no período da guerra. Esta primeira menção é curiosa por seu posicionamento espacial no livro: um parágrafo antes, a narradora explica, no contexto mais amplo de caracterização do “verão de 58”, como diferentes grupos de jovens passam suas férias segundo uma hierarquização que denuncia a ordem social: no topo, o lazer em resorts de luxo da classe burguesa; no meio, o lazer e o estudo, com viagens de intercâmbio típicas da pequena-burguesia, ou o lazer e o trabalho, com as estadias em colônias de férias. Na base da hierarquização: a guerra, para o resto da classe trabalhadora, incluindo talvez os que não têm férias de verão, provavelmente porque tiveram de abandonar os estudos para trabalhar, mas que nem por isso deixaram de ser convocados.

A guerra não é apresentada como uma viagem de férias *per se* (talvez por isso seja separada do parágrafo que a antecede por um espaço em branco, uma quebra de continuidade), mas tampouco se encontra numa categoria separada. Oferece uma forma de escape alienado em relação a uma situação que, em si, já é de alienação. Isso é captado muito bem pela narração, ao mostrar que soldados lutam num lugar que não conhecem, contra um inimigo que não sabem exatamente quem é, por motivos que tampouco lhes são claros. O retorno das tropas traz primeiro suvenires e depois trauma, similar e, ao mesmo tempo, diferente do que Benjamin (1993 [1936]) descreve sobre os soldados da Primeira Guerra: lá a mudez, aqui mudez e mercadoria. Um novo sentido ao “oásis de horror num deserto de tédio”.

Com efeito, a guerra paira sobre vários momentos do livro: nas menções aos meninos da colônia que podem ser convocados a qualquer momento e à menina cujo namorado lhe envia cartas; na transcrição das manchetes de jornal. Sob muitos aspectos, nada disso é diferente da maioria das obras da autora, em que acontecimentos históricos importantes, geralmente contemporâneos à narrativa, sempre vêm à tona, de modo a redimensionar na vasta ordem social tudo que possa ser, aparentemente, restrito aos âmbitos pessoal e familiar. Desse modo, torna-se possível relacionar indivíduo e sociedade. E, de fato, não é um exagero relacionar a guerra da Argélia com a narrativa do livro, pelo menos, não no que diz respeito ao tema global da obra.

O tema da violência, física e simbólica, é algo que subjaz toda a narrativa: a violência do estado colonial; a violência sexual, incluindo o assédio e o ato físico; a violência do corpo que ataca a si mesmo, com a bulimia e a amenorreia. Obviamente, trata-se de violências de naturezas distintas, com impactos e causas diferentes, de modo a que as agrupar todas numa mesma categoria arrisca desconsiderar suas particularidades,

banalizá-las e esvaziá-las. O que queremos dizer, no entanto, é que o livro põe em questão – e não há nada de abstrato nisto – as condições materiais que resultam nesses tipos de violência, o tipo de sociabilidade que as produz.

A violência colonial se exerce como parte de um mesmo sistema que explora e oprime também na metrópole, embora o faça de maneira menos brutal ali. Não à toa, teóricos como Aimé Césaire, em *Discurso sobre o colonialismo*, põem lado a lado o problema colonial e o problema do proletariado (1994 [1950]). *Mémoire*, de forma percuciente, reflete essa relação, mostrando como o próprio proletariado explorado da metrópole vai matar (e ser morto por) o proletariado colonizado e superexplorado da colônia, agora em luta por libertação. Ao mesmo tempo, o livro ilustra o processo dialético de desumanização resultante da guerra: os soldados que desumanizam os argelinos se desumanizam também ao fim do processo. Mas, como nessa sociedade a violência é, além de tudo, mediadora das relações sociais, agravando-se ainda mais quando se trata da violência patriarcal, ela se manifesta também na linguagem. É ela, expressa no nível mais pessoal do sujeito, o sintoma da sociabilidade capitalista. Assim, racismo e orientalismo, que, à primeira vista, soam como um problema individual dos soldados, são produtos de um sistema de dominação muito mais amplo. A esta dominação e privação, a autora tenta conferir forma literária por meio, por exemplo, da “*écriture plate*” (ver cap. 5).

*

Quadro 32: Racismo, machismo e humor em tradução: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Ils l'ont oubliée comme ils se sont oubliés les uns les autres, tous dispersés à la fin septembre, retournés dans leur lycée, leur École normale d'instituteurs, d'infirmières, leur centre d'éducation sportive, ou sommés de rejoindre le contingent en Algérie. Satisfaits la plupart d'avoir passé des vacances pécuniairement et moralement rentables à s'occuper d'enfants. Mais elle, oubliée sans doute plus vite que les autres, comme</i></p>	<p>Eles a esqueceram como se esqueceram uns dos outros, todos dispersos no fim de setembro, de volta ao liceu, à Escola Normal de Magistério, de Enfermagem, ao Centro de Educação Esportiva, ou intimados a se juntar ao contingente da Argélia. A maioria satisfeita de ter passado as férias de forma pecuniária e moralmente vantajosa, cuidando de crianças. Mas ela, com certeza, esquecida mais rápido que os outros, como uma</p>

<p><i>une anomalie, une infraction au bon sens, un désordre – quelque chose de risible dont il serait ridicule de s’encombrer la mémoire. Absente de leurs souvenirs de l’été 58, réduits peut-être aujourd’hui à des silhouettes floues dans des lieux vagues, à ce Combat de nègres dans une cave pendant la nuit qui constituait, avec Relâche, leur blague favorite.</i></p> <p><i>Disparue donc de la conscience des autres, de toutes ces consciences imbriquées en ce lieu précis du département de l’Orne, en cet été précis, ces autres qui évaluaient les actes, les comportements, la séduction des corps, de son corps à elle. Qui la jugeaient et la rejetaient, haussaient les épaules ou levaient les yeux au ciel à l’énoncé de son prénom à elle, à propos duquel l’un d’entre eux était faraud d’avoir trouvé le jeu de mots Annie qu’est-ce que ton corps dit (Annie Cordy ha ha !) (ERNAUX, 2020 [2016], p. 16)</i></p>	<p>anomalia, uma infração do bom senso, uma desordem – algo de risível com que seria ridículo entulhar a memória. Ausente das lembranças que eles tinham do verão de 58, reduzidas hoje talvez a silhuetas desfocadas em lugares vagos e às suas piadas favoritas: a pintura <i>Luta de pretos num porão, à noite</i> e o balé <i>Esgotado</i>.</p> <p>Desaparecida da consciência dos outros, de todas aquelas consciências imbricadas naquele lugar preciso do departamento de Orne, naquele verão preciso; daqueles outros que avaliavam os atos, os comportamentos, a sedução dos corpos, do corpo dela. Que a julgavam e a rejeitavam, davam de ombros ou reviravam os olhos ao ouvirem o seu nome, a respeito do qual um deles, se achando, bolou o trocadilho Annie <i>corre de mão em mão</i> (corre de = Cordy, ha ha ha!)</p>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

Aqui, resolvemos fazer algumas adaptações, porque entendemos que, antes de se entender a referência, é preciso entender por que ela pode ser considerada uma piada. Em outras palavras, faz-se necessário traduzir a forma da linguagem, recriando-a, para manter-se o sentido global, embora com definições alteradas. Assim, modificamos, e de maneira substancial, o título do balé, a fim de ativar imediatamente, durante a leitura, o campo semântico do universo teatral e da casa de espetáculos, algo que talvez não ocorreria se *Relâche* fosse traduzido como *Interrompido*, *Pausa* ou *Suspenso*, por exemplo. Da mesma forma, decidimos pôr em primeiro plano o título da pintura traduzido em português. Também tomamos a decisão – não só neste caso, mas sempre que um termo

chulo, grosseiro, violento é usado – de manter, na tradução, peso equivalente ao do texto de partida. Isso significou traduzir o racismo contido no título da pintura monocromática de Paul Bilhaud.

Foi pensando nisso igualmente que tentamos recriar o trocadilho entre “*Cordy*” e “*corps dit*” [“*Annie, qu’est-ce que ton corps dit (Annie Cordy ha ha !)*”], tornando explícitas as conotações machistas da piada. (Não acrescentamos uma nota explicando quem é Annie Cordy, porque, adiante na narração, a autora diz tratar-se de uma cantora). Inclusive, sobre a sintaxe desse parágrafo, começando com “Desaparecida...” e “Definitivamente esquecida...”, uma observação: ela segue uma tendência de suprimir o sujeito e o verbo de ligação, tornando os adjetivos, na forma do particípio, o centro da frase (ver cap. 5) e contribuindo também para a formação daquela rede referencial aludida acima. Note-se, por exemplo, que destes parágrafos a “menina” está ausente; ela é apenas a “desaparecida”, “esquecida”, ou surge no pronome possessivo, que modifica, não casualmente, “corpo” e “nome”. Mesmo quando o primeiro nome (Annie) é explicitado, é sob um tom de deboche (Annie Cordy...); em suma, o direito à identidade lhe é arrancado.

Com efeito, fazendo uma consideração geral do livro, o calão e a violência linguística estão na boca dos personagens: nas canções que eles cantam, nas piadas que contam, nos insultos que lançam. Às vezes, é subversivo, revelador de atitude anticlerical, da audácia juvenil, da dessacralização sexual; às vezes, manifestação da ideologia dominante, no nível da linguagem, das opressões materiais da sociedade: racismo, misoginia e homofobia (“*gouine*”, “*pucelle/pas celle*”, “*putain sur les bords*” etc.). Sobre o tabu linguístico, a própria Ernaux faz uma reflexão interessante em outro de seus livros: “*Il ne connaissait pas de mots français obscènes, ou bien il n'avait pas envie de les utiliser parce que ceux-ci n'étaient pas pour lui chargés d'interdit social, des mots aussi innocents que les autres (comme l'auraient été pour moi les mots grossiers de sa langue)*”²⁵³ (*Passion simple*, 2010 [1992], p. 21).

Frequentemente, na tradução, o que é tabu na língua de partida deixa de sê-lo na de chegada. A linguagem é higienizada justamente por essa dissonância entre a docilidade de um palavrão quando visto, lido, ouvido em língua estrangeira, e sua selvageria quando visto, lido, ouvido na língua materna, selvageria que pode inclusive afetar o desempenho

²⁵³ “Ele não conhecia nenhuma palavra francesa obscena, ou talvez não tivesse vontade de usá-las porque elas não carregavam, para ele, peso e interdito social, palavras tão inocentes quanto qualquer outra (como seriam, para mim, os palavrões na língua dele)” (tradução nossa).

de vendas de um livro e, no limite, acarretar sua censura. Mas o tabu, a violência linguística, tanto quanto qualquer canção de amor, qualquer verso poético, qualquer fotografia, é parte dos arquivos nacionais, seja da França, seja do Brasil.

6.5. Marcadores culturais

Como proceder, na tradução, com as referências culturais que abundam o texto? Inserir notas de rodapé, ou não, para explicar alusões a nomes como *Réalité*, *Nous deux*, Gloria Lasso, Yvette Horner, Juliette Gréco etc.? Para Ernaux, as referências não são meramente um jeito de criar cumplicidade entre narradora e leitoras/es, proporcionando ao segundo grupo o prazer de reconhecer o que é citado; elas são antes signos que contribuem (i) para a reconstituição do período histórico, de modo a ancorar a narrativa autobiográfica num plano social mais amplo, sem reduzi-la a uma perspectiva individual(ista); (ii) para o desenvolvimento da personagem, como uma forma de caracterizá-la sem tornar essa caracterização explícita; (iii) para a reconstituição do terreno social, político e econômico, a que a autora aludira em parágrafos anteriores, que permite compreender as condições materiais embasando as ações da “menina de 58”.

Sobre esta terceira função, é ela o traço que mais se sobressai quando falamos da encenação do arquivo no interior da obra ernausiana (caps. 4 e 5). Reunir no texto documentos, artefatos, referências culturais, de âmbito pessoal e coletivo (e sabemos como até as fotografias de família, aparentemente, objetos de ordem pessoal, não perdem seu aspecto coletivo, já que revelam determinado *habitus* de classe e, ao serem suprimidas materialmente, em benefício da imagem recriada no texto verbal, coletivizam-se, desencorpendo-se), ressalta o caráter arquivístico e armazenador que já é próprio do texto e da escrita (auto)biográfica, de modo geral:

Quadro 33: Marcadores culturais: original e tradução

Francês	Português
<i>Orgueil de sa différence :</i> <i>écouter Brassens et The Golden Gate</i> <i>Quartet sur son électrophone au lieu de</i> <i>Gloria Lasso et d'Yvette Horner</i>	Orgulho da própria diferença: ouvir Brassens e The Golden Gate Quartet na vitrola, em vez de Gloria Lasso e Yvette Horner ler <i>As flores do mal</i> , em vez de <i>Nous deux</i>

<p><i>lire Les fleurs du mal à la place de Nous deux</i></p> <p><i>tenir un journal intime, recopier des poèmes et des citations d'écrivains</i></p> <p>[...]</p> <p><i>partir d'Yvetot, échapper au regard de sa mère, de l'école, de la ville entière et faire ce qu'elle veut : lire toute la nuit, s'habiller en noir comme Juliette Gréco, fréquenter des cafés d'étudiants et danser à La Cahotte, rue Beauvoisine à Rouen</i></p> <p><i>entrer dans un monde inconnu que les signes envoyés par les élèves huppées du pensionnat – disques de Bach, bibliothèque, abonnement à Réalités, tennis, échecs, théâtre, salle de bains – lui ont rendu à la fois désirable et intimidant mais lui interdisent d'inviter celles-ci chez elle, où il n'y a ni salon ni salle à manger, juste une minuscule cuisine coincée entre le café et l'épicerie, et les W-C sont dans la cour – un monde où elle imagine qu'on discute de poésie et de littérature, du sens de la vie et de la liberté, comme dans L'âge de raison, le roman de Sartre dans lequel elle a vécu tout le mois de juillet et elle était devenue Ivich (ERNAUX, 2020 [2016], p. 29-30)</i></p>	<p>escrever um diário íntimo, copiar poemas e citações de escritores</p> <p>[...]</p> <p>ir embora de Yvetot, escapar do olhar da mãe, da escola, da cidade inteira e fazer o que quer: ler a noite toda, se vestir de preto, como Juliette Gréco, ir a bares de estudantes e dançar na Cahotte, na rua Beauvoisine em Rouen</p> <p>entrar num mundo desconhecido, cujos sinais enviados pelas alunas abastadas do pensionato – discos de Bach, biblioteca, assinatura da <i>Réalités</i>, partidas de tênis, xadrez, teatro, banheiro – tornaram-na desejosa e, ao mesmo tempo, admiradora, embora ainda a empecem de convidar as colegas para visitá-la em casa, onde não há sala de estar nem sala de jantar, só uma cozinha minúscula espremida entre o bar e o armazém, e onde os W-C ficam do lado de fora, no pátio – um mundo em que, imagina ela, se fala de poesia e de literatura, do sentido da vida e da liberdade, como na Idade da razão, o romance de Sartre em cuja história ela viveu durante todo o mês de julho, tendo se tornado o personagem Ivich.</p>
--	---

Fonte: elaborado pela autora.

Ao se pensar a tradução dessas referências, sobretudo, se recorrermos a notas de rodapé, que funcionam, de certo modo, como traduções da tradução, isto é, como processos tradutórios internos ao próprio texto traduzido, com o fim de elucidar o sentido do que, mesmo na língua de chegada, permanece opaco à/o leitor/a, podemos aventar a

hipótese de a nota ser, ela também, um mecanismo de arquivamento que atua em duas instâncias. Em primeiro lugar, como parte do processo tradutório e das pesquisas realizadas durante a tradução. Nesse caso, a nota, quando incluída no trabalho final, é mais a elucidação de parte desse processo, daí o fato de ser frequentemente preterida em favor de uma invisibilização tradutória (ver VENUTI, 2008). E, na medida em que se constitui como modo de arquivar, talvez possa ser pensada como uma figura do arquivo no interior do texto traduzido, isto é, como um procedimento de ordenação e registro de dados/informações necessários não apenas para conferir sentido ao arquivo mais amplo, o texto em si, mas para configurar esse procedimento, conferir-lhe forma, quando encenado no texto traduzido propriamente dito.

Em segundo lugar, a nota atua como arquivo de consulta disponibilizado ao público leitor estrangeiro, um arquivo que, uma vez inserido no texto de chegada, modifica o arquivo de partida, pois interage com ele e lhe confere novos sentidos. Desse modo, por exemplo, *Nous deux* passa a ser mais que um contraponto a *Flores do mal*, tornando-se também, pela expansão da rede referencial, “Uma revista semanal criada em 1947 etc. etc.”. Por outro lado, a necessidade da nota se torna relativa caso a caso, a depender da importância, ou não, de se decifrar com precisão determinada referência. Nos casos da página anterior especificamente, fica evidente, por exemplo, que os contrapontos entre Brassens, The Golden Gate Quartet e Gloria Lasso, Yvette Horner, ou entre as já mencionadas *Flores do mal* e *Nous deux*, expressam pela construção do texto (“ler/escutar x, não y”) um juízo de valor e uma hierarquia que, embora não elucidem com precisão do que se trata cada coisa, são suficientes para informar até mesmo um/a leitor/a estrangeira/o. Já um nome como o de Sartre, por exemplo, dispensa notas, embora o romance *A idade da razão* seja talvez menos conhecido no Brasil.

6.6. Características do falar normando

Vimos no capítulo 5 como a “*écriture plate*” é uma escrita topográfica, marcada por um lugar, além de um tempo. É partindo dessa consciência e dos desafios de se transporem variedades linguísticas reais a outro contexto em que elas não existem (não falamos aqui de “equivalente”, como o faz Tarallo no muitas vezes comentado “Aspectos Sociolinguísticos da Tradução”) que nos detemos nesse tópico por um instante.

Começamos com a tradução de gírias:

Quadro 34: Gírias: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Les autres viennent des lycées et des Écoles normales d'instituteurs. Plusieurs sont déjà en poste. Quelques garçons et filles travaillent comme éducateurs toute l'année à l'aérium. Elle est la seule à venir d'une institution religieuse. Sûr qu'elle abomine le pensionnat Saint-Michel mais elle n'a aucune expérience d'un monde laïc dans lequel, par exemple, le 15 août est un jour comme les autres, celui de l'arrivée des enfants à la colonie, et c'est la première fois qu'elle n'ira pas à la messe pour l'Assomption. Au premier déjeuner, on lui a demandé, tu es à quel bahut ? Après un temps d'hésitation – pour elle, un bahut est un coffre, un taxi en argot – elle répond, au lycée Jeanne-d'Arc, à Rouen. Comme on a voulu savoir si elle y connaissait telle et telle fille, elle a été obligée d'avouer qu'elle vient seulement d'y être inscrite pour la rentrée prochaine, qu'elle était jusqu'ici dans une boîte religieuse (ERNAUX, 2020 [2016], p. 41-2)</i></p>	<p>Os outros vêm dos liceus e das Escolas Normais de Magistério. Vários já trabalham. Alguns rapazes e moças são educadores no sanatório durante o ano inteiro. Ela é a única que vem de um colégio católico. É certo que ela abomina o pensionato Saint-Michel, mas não tem nenhuma experiência num mundo laico para o qual o 15 de agosto, por exemplo, é um dia como outro qualquer, o dia da chegada das crianças na colônia, e não o dia da missa da Assunção, à qual ela não irá pela primeira vez na vida. No primeiro almoço, perguntaram-lhe, em qual “baú” você estuda? Depois de um momento de hesitação – para ela, baú é um tipo de mala ou uma gíria para táxi –, ela responde, no liceu Joana-D’Arc, em Rouen. Como queria saber se ela conhecia fulana e beltrana que estudavam lá também, foi obrigada a admitir que acabara de se matricular, para começar em outubro, antes disso frequentava um baú de freiras.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Algumas das gírias usadas no livro são típicas da época, enquanto outras ainda são usadas hoje. No caso de “*bahut*” (“baú”, no primeiro sentido da palavra), o uso familiar que designa coisas como “liceu”, “pensionato”, “táxi” já foi referendado não só pelo dicionário (cf. *Littre*, *Cnrtl* – embora o primeiro só registre a gíria no meio escolar, e o segundo a catalogue no âmbito da escola e do transporte), mas por obras literárias diversas, razão provável inclusive para sua inclusão em dicionários: no século XIX, por

exemplo, Huysmans usa a palavra como sinônimo de um lugar chato, entediante e sufocante e, no séc. XX, Queneau, em *Zazie dans le métro*, romance contemporâneo à história de *Mémoire*, fala de “*bahut*” como sinônimo de táxi.

Ainda que, no sentido escolar, a gíria *date*, pelo menos, do século XIX, o fato de a menina não a conhecer sugere um isolamento em relação a determinado ambiente sociocultural: acostumada à austeridade de um colégio de freiras, mesmo desafiando a autoridade religiosa e usando de linguagem mais vulgar para se referir à escola, como vimos em trechos de cartas, a protagonista desconhece muitos dos códigos linguísticos e de conduta compartilhados por adolescentes de instituições não religiosas ou da cidade grande (Rouen, grande para ela). Tal desconhecimento gera um choque que fica claro quando ela chega à colônia. Manter a gíria “*baú*”, como decalque puro e simples de “*bahut*”, é optar por fazer, na tradução, o retrato de uma época histórica e de um espaço sociopolítico em que os ambientes educacionais em regime interno eram muito mais comuns do que, por exemplo, no Brasil da mesma década, no qual a educação pública ainda não era amplamente acessível e os índices de analfabetismo chegavam a quase metade da população.

No comentário entre travessões “– para ela, *baú* é um tipo de mala [...] –”, a manutenção do trecho “gíria para táxi”, e não sua adaptação, numa tentativa de domesticação, por “gíria para pessoa muito rica”, como pode ser usado em português (uso esse inclusive que remonta do francês “*bahut*” – cf. *Caldas Aulete*), vai no mesmo sentido de preservar o contexto histórico da França de 1950. Deixar “*baú*” como gíria para escola e, em seguida, usar a mesma palavra em referência a uma gíria brasileira manifestaria uma incoerência nos critérios de escolha tradutória. Anteriormente ao uso de “*bahut*” e à estadia na colônia, em carta à amiga Marie-Claude, a menina de 1958 se refere ao pensionato como “*boîte*” (“*je quitte cette boîte [le pensionnat] où l’on crève de froid, d’ennui, d’étouffement*”). Nesse caso, escolhemos traduzir como “prisão” porque, como parte do mesmo campo semântico de “*bahut*”, a palavra francesa para “caixa” também serve como gíria para “local em que uma pessoa, às vezes um animal, se sente apertada(o), sem liberdade, desconfortável: carro, cama, um cômodo qualquer, apartamento, casa, célula, prisão, caixão, mais precisamente, local de trabalho, liceu, restaurante ruim”²⁵⁴ (CNRTL, tradução nossa). Como, no caso específico da carta, não se tratava de mostrar

²⁵⁴ “*Endroit où une personne, parfois un animal, est à l’étroit, sans liberté, mal à l’aise : voiture, lit, pièce, appartement, maison, cellule, prison, cercueil, plus particulièrement lieu de travail, lycée, mauvais restaurant*”.

o afastamento da menina em relação a seus pares na colônia, julgamos que optar por um uso metafórico mais comum da escola como prisão cumpriria a mesma função que “*boîte*” cumpre em francês.

Por outro lado, nossa tradução da palavra “*boîte*”, em referência à escola, nem sempre foi unívoca. Logo após compreender que “*bahut*” é gíria para *lycée*, a “menina de 58” responde que frequenta uma “*boîte religieuse*”. Aqui, traduzimos como “baú de freiras”, e não como “prisão de freiras”, atendendo a dois objetivos: (i) tentar criar uma familiaridade para a/o leitor/a brasileira/o, que viu a palavra ser usada há pouco e, pela simetria com “escola/colégio de freiras”, talvez poderá entender melhor o uso da gíria; e (ii) demonstrar, por meio da tradução, algo que é explorado na própria história: a tentativa constante e, frequentemente fracassada, por parte da protagonista, de se enturmar, a ponto de fazer coisas contra sua vontade, com um grupo que a despreza. Nesse sentido, a tradução pode contribuir com a caracterização da personagem, ao mesmo tempo que reafirma o panorama sócio-histórico criado no livro, em parte, pela reprodução de determinado registro oral.

*

Quadro 35: Expressões idiomáticas e ditados: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Parce que le bonheur du groupe est plus fort que l'humiliation, elle veut rester des leurs. Je la vois aspirant à leur ressembler jusqu'au mimétisme. Copiant leurs tics de langage : « raconte pas ta vie, elle est pleine de trous », « écrase et continue », « des queues, Marie, c'est le printemps », « faut pas pousser grand-mère dans les orties », même si elle les trouve, à force, affligeants. Ponctuant comme eux ses phrases d'un « euh là » traînant, spécifique de la Basse-Normandie. À l'intérieur du groupe, les élèves et anciens élèves des Écoles normales d'instituteurs constituent une tribu joyeuse et</i></p>	<p>Porque a felicidade do grupo é mais forte que a humilhação, ela quer estar entre eles. Eu a vejo aspirando a se parecer com eles, a ponto de imitá-los. Copiando tiques de linguagem: “chega de falar da sua vida, ela é cheia de buracos”, “como diria o purê de batatas, ‘me esmaga e me come’”, “quem dera, Vera, é primavera”, “vai com calma para não jogar a vovó nas urtigas”, ainda que ela os considere, de tanto ouvi-los, patéticos. Pontuando suas frases, como eles, com um “eh lá” arrastado, típico da Baixa-Normandia. Dentro do grupo, os alunos e antigos alunos das Escolas normais de magistério constituem uma</p>

<p><i>anticléricale, soudée par la certitude d'appartenir à une élite. Elle envie le corps fier et solidaire qu'ils forment, garçons et filles. Elle les écoute parler d'eux et de la Norme, comme ils appellent leur école. Elle ne raconte rien du pensionnat, se sachant disqualifiée d'avance avec ses religieuses, « toutes des refoulées », ses prières obligatoires, cette éducation catholique qu'ils ridiculisent avec excitation</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 72)</p>	<p>tribo alegre e anticlerical, unida pela certeza de pertencer a uma elite. Ela tem inveja do corpo orgulhoso e solidário que eles formam, meninos e meninas. Ouve-os falar de si mesmos e da Norma, como chamam a escola. Ela não fala nada do pensionato, sabendo-se desqualificada de antemão, ela e suas freiras, “um bando de recalçadas”, as rezas obrigatórias, a educação católica que eles ridicularizavam com excitação.</p>
---	---

Fonte: elaborado pela autora.

Sobre as expressões idiomáticas e gírias da juventude expostas no parágrafo acima: algumas (“*raconte pas ta vie, elle est pleine de trous*”, “*écrase et continue*” e “*De profundis morpionibus*”, que aparece poucas páginas antes) já tinham sido citadas em *Les années* no mesmo contexto histórico-temporal, mas com outro propósito, ou melhor, com um propósito mais amplo, que compreende inclusive *Mémoire*. Esta é a citação parcial de *Les années*:

Eux [...] se traitaient de « puceau », se coupaient la parole, « raconte pas ta vie, elle est pleine de trous », « tu connais le refrain du presse-purée ? Écrase et continue », « T'as le gaz chez toi, va te faire cuire un œuf ». Ils s'amusaient à parler bas pour que l'on ne comprenne pas et s'écriaient « la masturbation rend sourd » [...]. Ils se débondaient en histoires sales, entonnaient le De morpionibus. Les filles souriaient avec réserve [...]. C'est grâce à eux qu'elles enrichissaient leur stock de mots et d'expressions qui les ferait paraître évoluées aux yeux des autres filles quand elles diraient aller au pieu, un falzar, etc. (2008a, p. 64, grifos da autora).

Vejamos o trecho correspondente na tradução (voltar ao cap. 5):

Os rapazes [...] chamavam uns aos outros de ‘virgens’, interrompiam-se, ‘chega de contar sua vida, que tédio’, ‘qual é o mote do espremedor de batata? esmague e siga em frente’, ‘você tem fogão em casa? vai fritar um ovo’. Eles se divertiam horrores falando baixinho para o outro não ouvir e gritando em seguida, ‘é que masturbação causa surdez’ [...]. Pegavam pesado nas histórias sacanas, cantavam músicas de duplo sentido. As moças sorriam tímidas [...]. E, graças a eles, aprimoravam o estoque de palavras e expressões que fazia com que elas parecessem modernas aos olhos das colegas ao dizer *capotar na cama*, um *blue jeans* etc. (2019 [2008], p. 59, grifos da autora).

A tradução alterna entre três abordagens distintas:

(i) ou ela adapta, sem domesticar exatamente, o texto de chegada, formando assim construções que, embora não cristalizadas em português do Brasil, à exceção talvez de “capotar na cama” (“*aller au pieu*”), guardam uma verossimilhança com a fala em uso, como ocorre em “chega de contar sua vida, que tédio” e no processo de substituição de “*falzar*”, que designa qualquer tipo de calça, por “*blue jeans*”;

(ii) ou ela adota uma prática literal que resulta em frases que, mesmo gramaticais, não fazem sentido pragmaticamente como piada, trocadilho ou ditado e, por esse motivo, acabam soando inócuas (mais inócuas, se possível, do que já são em francês, vide a afirmação da narradora, que as classifica como “*affligeantes*”), a exemplo de “você tem fogão em casa? vai fritar um ovo”, em que a transposição de “*gaz*” como “fogão” falha em recorrer a outras acepções da palavra francesa, possivelmente, geradoras do duplo sentido intencionado no original (brincadeira com “*avoir des gaz*”, ou “*ter gases*”, como a encarou também a tradução anglófona, “*You seem a little gassy, go home and boil an egg*”);

(iii) ou então ela suprime completamente a piada e, conseqüentemente, seu registro chulo, ainda que uma recriação em português seja possível: “*De morpionibus*” vira “música de duplo sentido”, sem registrar o “humor” de combinar a palavra francesa “*morpion*”, que define o “*pou du pubis*”, ou “chato”, e a citação em latim do verso do salmo, *De profundis*.

Se chamamos atenção, nesse longo preâmbulo, para as escolhas feitas na tradução de *Les années*, que, a princípio, não teriam mais importância neste momento da pesquisa em que nos debruçamos especificamente sobre nossa própria tradução de *Mémoire*, é porque, bem de acordo com o projeto de “escrita da vida” ernausiano (*Écrire la vie*, coleção Quarto Gallimard), há um arquivo mais amplo que se constrói entre os arquivos restritos a cada livro. Durante o processo de tradução, ir buscar, em outras obras, traduzidas ou não, formas alternativas e modificadas dos mesmos objetos, ainda que sob referentes distintos, é criar uma rede histórica e linguística entre os livros, visando a essa recuperação, reconstituição do tempo perdido. No entanto, olhando mais de perto a expressão “qual é o mote do espremedor de batata? esmague e siga em frente”, proposta por Marília Garcia como alternativa à forma francesa, julgamos que a tomar de empréstimo, por meio de citação total ou parcial em *Mémoire*, não é adequado pelo mesmo motivo que a expressão “você tem fogão em casa?...” não é uma boa escolha tradutória. Em “qual é o mote do espremedor de batata? esmague e siga em frente”, a postura estrangeirizadora não dá certo por, ao menos, dois motivos: “siga em frente” soa

fora de lugar quando se considera o campo semântico da culinária, ativado por “purê de batata”, e um possível duplo sentido de “*purée*” (em alguns usos da gíria, “esperma”); em português, piadas que começam com a fórmula “qual o melô de...”, como sugere a pergunta em francês “*tu connais le refrain de...?*”, exigem, como resposta (*punchline*, *phrase choc*), a letra de uma música que tenha a ver com o que foi perguntado e, ao mesmo tempo, surpreenda pelo contraste com a pergunta, gerando assim o humor. Além disso, a tradução de “*raconte pas ta vie, elle est pleine de trous*” por “chega de contar sua vida, que tédio”, a qual tampouco existe em português, não se justifica em vista das posturas estrangeirizadoras e literais tomadas nos casos subsequentes. Se foi decidido traduzir “*écrase et continue*” quase literalmente, por que não fazer o mesmo com “*elle est pleine de trous*”?

Nossa alternativa, que também não é a melhor, foi citar, em parte, a tradução anglófona de *Mémoire, A Girl's Story*, em que se lê: “*In the words of the potato masher, shut up and press on*”, e buscar o duplo sentido por meio do verbo “comer”, obtendo assim: “como diria o purê de batatas, ‘me esmaga e me come’”. Sobre a tradução de “*des queues, Marie, c'est le printemps*”, optamos por uma recriação domesticadora, trocando Marie por Vera, a fim de manter um nome, mas tornar a escolha menos aleatória graças ao fato de a palavra “primavera” conter o nome próprio escolhido, e a fim de criar uma rima entre os três tempos da frase, separados pelas vírgulas: “quem dera, Vera, é primavera”. É possível que aí também, no texto de partida, haja um duplo sentido gerado por “*des queues*”, que, em uso figurado, significa “nada demais”, “bagatelas”, já que “*queue*” também define “caule”, “haste”, “talo” (p. ex., “*queues de cerises*”) e “resto”, “fim”, além da genitália masculina.

Na tradução de “*faut pas pousser grand-mère dans les orties*”, expressão corrente, que significa “não exagera”, optamos por uma postura quase literal e estrangeirizadora, para compensar as mudanças nas outras duas. De modo geral, preferimos evitar usar expressões cristalizadas no português do Brasil, justamente para manter sempre evidente a reconstituição de uma realidade nacional distinta daquela em cuja língua se está lendo a tradução. Essa escolha pode parecer, no entanto, contraintuitiva em duas instâncias: primeiro, considerando-se apenas o trecho a ser traduzido, a narradora afirma claramente que se trata de expressões batidas, “*affligeantes*” (em *Les années*, ela já chamara atenção para o uso de clichês na longa lista de imagens que abre o livro – ver caps. 4 e 5). Segundo, é parte do projeto ernausiano atingir o impessoal no pessoal, a fim de estabelecer conexões através do tempo e do espaço, no interior de uma mesma classe. Ainda assim,

o objetivo de presentificar o passado, promovendo uma “*mise en archive*”, também é ponto essencial desse mesmo projeto. Montar o arquivo, no caso da tradução desse trecho, significou, para nós, recriar as expressões em português, sem buscar, contudo, equivalentes no Brasil. Em outros momentos da tradução, como vimos acima, (re)montar o arquivo implicou o encontro, por justaposição, de diferentes signos.

*

Quadro 36: Variedades linguísticas – o caso do *patois* normando: original e tradução

Francês	Português
<p><i>Elle se sent immergée dans une atmosphère de supériorité impalpable qui l'intimide, supériorité que, tout en l'acceptant comme naturelle, elle mettra vite en relation avec la profession des parents (préfet, médecins, pharmaciens, intendante d'École normale, professeurs, instituteurs) et avec leur résidence dans les beaux quartiers de Rouen. Une supériorité qui se dévoile ostensiblement dans la commisération souriante que suscite la manière de parler de la seule fille d'ouvrier de la classe – Colette P, boursière, dont le père est maçon – à laquelle une élève altièrre signifie un jour en haussant les épaules que « se parterrer » n'existe pas en français. Elle a honte pour Colette, honte d'elle-même qui a dit longtemps aussi se parterrer (ERNAUX, 2020 [2016], p. 93-4).</i></p> <p>[...]</p> <p><i>avant que, invitée chez moi, elle utilise pour parler à mon père le « ça-va-ti, Monsieur ? » avec lequel ceux qui se pensent supérieurs croient se mettre au</i></p>	<p>Sente-se imergida numa atmosfera de superioridade impalpável que a intimida, superioridade que, mesmo aceita como natural, ela vai logo relacionar com a profissão dos pais das colegas (prefeitos de departamentos ou regiões, médicos, farmacêuticos, intendentes de Escola Normal, professores universitários ou de liceus, professores primários) e com o fato de residirem nos bairros ricos de Rouen. Uma superioridade que se revela de forma ostensiva na comiseração sorridente provocada pelo jeito de falar da única filha de operários da turma – Colette P, bolsista, o pai é pedreiro –, à qual uma colega, com ar altivo, informa um dia no meio da aula, dando de ombros, que o verbo “aderramar” não existe. Ela fica com vergonha por Colette, vergonha de si mesma, que, por muito tempo, também disse “aderramar”.</p> <p>[...]</p> <p>antes que, em visita à minha casa, ela utilize estas palavras para cumprimentar meu pai: “como é que vai, senhô?”,</p>

<p><i>niveau des inférieurs</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 144). [...] <i>Je ferai la navette entre l'épicerie et la fac, une demi-heure par l'express ou l'autorail. Il n'y a pas de cité universitaire pour les filles et je refuse la tristesse d'un foyer de bonnes sœurs. La honte que me font mes parents – mon père à dire « j'étions », ma mère à lui crier dessus, etc. – est moins forte que mon besoin du refuge que je trouve auprès d'eux, dans leur petit commerce – le refuge d'enfance. Je leur donnerai en échange l'intégralité de la bourse – maximale pour moi, minimale pour R – que l'État m'a octroyée</i> (ERNAUX, 2020 [2016], p. 159-60).</p>	<p>indicando que se sente superior e que acredita se pôr no nível dos que julga seus inferiores. [...] Ida e volta entre o armazém e a faculdade, meia hora de trem expresso ou elétrico. Não tem dormitório para meninas e eu recuso a tristeza de uma pensão de freiras. A vergonha que sinto dos meus pais – meu pai dizendo “a gente éramos”, minha mãe gritando com ele etc. – é menos forte do que a necessidade de refúgio que eu encontro junto a eles, no pequeno comércio – o refúgio da infância. Vou lhes dar em troca o valor integral da bolsa – máxima para mim, mínima para R – outorgada pelo Estado.</p>
---	--

Fonte: elaborado pela autora.

Acima, temos as três ocorrências de *patois* normando no texto. Analisemos uma a uma:

Primeira:

“*parterrer*”, derivada do substantivo “*parterre*”, que, como se sabe, tem muitos significados (i.e., solo, chão, assoalho, canteiro e plateia). Em *patois*, segundo definição do *Glossaire du patois normand*, de Louis Du Bois, publicado originalmente no século XIX e atualmente digitalizado e disponível online (<<https://www.bmlisieux.com>>), “*parterrer*”, forma verbal ativa e reflexiva, significa “*jeter par terre*”, ou “jogar no chão”. Na tradução brasileira de *La place*, *O lugar*, oferece-se para a mesma palavra a seguinte correspondência, numa forma perifrástica: “se aterrar no chão” (2021 [1983], p. 39). Mais uma vez, evitamos citar as traduções de *Les années* e *La place*, porque certas escolhas ali presentes não se justificam sob um ponto de vista estilístico nem sob um ponto de vista pragmático. O verbo “aterrar” pode existir na forma reflexiva, e a frase como um todo, por mais que possa soar “mal redigida” para a gramática normativa, não pode ser

identificada, de imediato, como pertencente a uma variedade estigmatizada. Ao lê-la, somos levadas a nos perguntar: onde está o “erro” aqui, e que tipo de falar ele representa?

Ora, o efeito oposto é obtido em francês com o verbo “*parterrer*”. Este é imediatamente identificado como pertencente a uma variedade rural e seu processo de formação, por alteração morfológica do substantivo “*parterre*”, imediatamente evidente. Antes de mais nada, tentemos entender por que a tradução “se aterrar no chão” não funciona, a partir de exemplos retirados do português brasileiro. Tomemos a construção “entrar para dentro”: embora “errada” do ponto de vista normativo por ser pleonástica, ela nem de longe é tão condenada quanto fenômenos como a ausência de concordância de plural ou a inversão das consoantes líquidas /l/ e /r/ após sons oclusivo como /b/ e /p/. Estes últimos fenômenos, ao contrário do primeiro, são mais frequentes entre falantes mais pobres e com menores índices de instrução formal, muitas vezes moradores dos perímetros rurais ou rurbanos. A conclusão a que se chega é que, na tradução, importa buscar uma forma que seja instantaneamente reconhecida como estigmatizada (como o são os exemplos acima), ainda que seja geral o suficiente para não evocar uma variedade local específica, correndo o risco assim de fazer equivaler o falar normando com um falar do interior de Minas Gerais, por exemplo.

Nossa alternativa foi recorrer a um tipo de formação de palavras, sobretudo de verbos, no português que envolve o acréscimo do prefixo a-. Embora observado em inúmeras palavras sancionadas pela gramática normativa e pelo dicionário (palavras como “assenhorar”, “ajuntar”, até “aterrar”), esse fenômeno pode às vezes soar como típico de usos mais antigos ou de variedades rurais (“alembrar”, “alevantar” etc.). Assim, traduzimos “*parterrer*” como “aderramar”, cujo sentido se aproxima um pouco de “jogar no chão”.

Segunda:

“*ça-va-ti, Monsieur ?*”, que traduzimos simplesmente retirando o “r” final de “senhor” para fazer uma mudança que ainda possa ser compreensível no português, tomando o cuidado, mais uma vez, de não a aproximar de uma variedade específica do Brasil, já que muitos são os falares nacionais que suprimem o “r” final das palavras. Além disso, pesquisando um pouco sobre expressões normandas, encontramos a forma “*Bonjou*”, que nos encorajou mais a fazer a mudança.

Terceira:

“*j’étions*”, que traduzimos como “a gente éramos”, após ter consultado a tradução brasileira de *Exercices de style*, de Raymond Queneau, que na seção “*Paysan*”, em

português sugestivamente traduzida como “Povão”, traz o seguinte trecho: “*J’avions pas de ptits bouts de papiers [...]*” (1995 [1947], p. 147). Luiz Rezende²⁵⁵, o tradutor brasileiro, reescreve-o assim: “Eram meiodia passada quando a genti pudemu [...]” (1995, p. 64). De resto, “a gente éramos” tem a vantagem de ser familiar à/ao leitor/a brasileira/o, sem descaracterizar completamente o texto de partida.

Ainda sobre expressões do falar normando, destaca-se em determinado momento a expressão idiomática “*de quatre jeudis*”, contida em “*eux qui sont allés « à l’école des quatre jeudis et des cinq dimanches », disent-ils*” e que significa “nunca”. No Brasil, poderia ser facilmente traduzida por “dia de São Nunca”, “quando a galinha nascer dente”, “nem que a vaca tussa” etc. Escolhemos manter seu estranhamento na tradução, ainda que com algumas adaptações para fazer mais sentido. Assim, não se trata da “escola de quatro quintas”, mas da “semana de quatro quintas”, forma aliás mais comum da expressão no francês (“*semaine de quatre jeudis*”). O que justifica a escolha é o mesmo princípio de outros momentos: sim, trata-se de expressões batidas, clichês, cansadas de ser ouvidas, e isso é parte do efeito pretendido ao se as transcreverem na narrativa. Isso obviamente se perde, se escolhermos uma postura de tradução mais próxima da lógica bermaniana, sobretudo, em suas reflexões sobre os provérbios em *O albergue do longínquo*. Ao mesmo tempo, optar pela manutenção do tom batido não recupera o tempo e espaço histórico e geográfico, que, cremos nós, são os pontos mais importantes num texto que tenta representificar uma determinada época. De qualquer modo, haverá perdas. A questão é decidir o que é mais importante de ser preservado.

6.7. Do tempo da tradução

²⁵⁵ Em seu artigo sobre a tradução de Rezende, Márcia Arbex-Enrico (2009) chama atenção para os procedimentos de recriação usados pelo tradutor no trabalho com o famoso livro de Raymond Queneau. Com efeito, o trecho da tradução de Rezende, que transcrevemos acima, vem de um mesmo “exercício” analisado por Arbex em seu artigo. Ali, a autora chama atenção para o fato de Rezende ter produzido, no texto de chegada, uma mistura que ele mesmo identifica como do falar capiau com a linguagem de botequim brasileira. Aqui, não chegamos ao mesmo processo recreativo de Rezende, nem temos a intenção de deixar tão marcada o que, a princípio, poderia parecer uma equivalência entre variedades brasileiras e francesas. É claro que, até certo ponto, é inevitável que se tome emprestado de variedades historicamente existentes no Brasil para traduzir variedades existentes em outras línguas. O que é mais interessante nesse artigo, porém, é o fato de a autora ressaltar a identificação feita pelo próprio Rezende de sua auto-crítica tradutória, representada pelo prefácio e posfácio que acompanham a tradução brasileira, como um espaço laboratorial, em que se disseca (retomando a metáfora haroldiana da vivisseção) a obra traduzida, uma vez re-montada, desmontando-a.

Em *Mémoire de fille*, livro que, como dissemos aqui retrança as origens da escrita ernausiana, há uma breve referência direta a *La place*, livro que inicia o projeto do qual *Mémoire* seria o ápice. Esta referência vem na forma da expressão “*amour séparé*”, usada no livro de 1983 para descrever a relação entre pai e filha, e, no livro de 2016, para falar da relação entre Annie Duchesne e os pais. Trata-se de uma expressão de tradução muito simples, mas, ainda assim, gostaríamos de comentá-la.

Na tradução de *La place*, *O lugar*, analisada no capítulo 5, ela aparece como “um amor que se quebrou” (ERNAUX, 2021 [1983], p. 14), o que suscita, de imediato, uma série de questões: por que a troca de “separado” por “quebrado”? Uma vez feita a troca, por que o uso da forma perifrástica, em vez da preservação do adjetivo na forma do particípio? Acima de tudo, por que essa alteração tão evidente do texto de partida, se “amor separado” é completamente possível em português? Para evitar um estranhamento? Mas, mesmo em francês, “*amour séparé*” não é expressão corrente, cristalizada, *tournure idiomatique*. Ela é, muito intencionalmente, uma imagem criada pela autora para falar do que sentia pelo pai, do que se produz entre os dois, à medida que vão se afastando. Dizer que esse sentimento está quebrado, em vez de separado, é descaracterizá-lo completamente; é criar outra coisa que não só deturpa o que está sendo dito, mas contradiz todo o livro e tudo que nos foi dito, ao longo das quase cem páginas de *La place*, sobre a relação pai e filha. Esta reflexão encapsula muitas das perguntas que nos fizemos observando o trabalho tradutório de *Les années* e *La place* e tentando, ao máximo (nem sempre, é verdade, com sucesso), nos afastar dele.

A soma, mistura e contraponto de vozes é algo que queríamos deixar claro, algo que queríamos que fosse parte de nossa prática tradutória desde o início. É, afinal, uma das razões de ser desta pesquisa: pensar a tradução em sua dimensão arquivística. As traduções analisadas no cap. 5, entretanto, embora sejam uma das muitas vozes que compõem estas notas, só aparecem no texto de *Memória de menina* como negativo do nosso próprio trabalho: é no que não se fez em *Os anos* e em *O lugar* que se pode achar em *Memória de menina*, assim como é no que não fizemos em *Memória de menina* que se podem achar *Os anos* e *O lugar*. Ou, ao menos, assim nos parece.

Du coup, j'ai progressé très lentement, dilatant ces six semaines de la colonie durant une quarantaine d'autres, 273 jours exactement, pour les scruter au plus près et

les faire exister réellement par l'écriture. Pour faire ressentir la durée immense d'un été de jeunesse dans les deux heures de lecture d'une centaine de pages"²⁵⁶ (p. 84).

Para a autora, o tempo da escrita é a duração do processo de composição da obra. Mas é possível entendê-lo também como os diferentes tempos que atuam no interior da obra ernausiana. Destacamos, pelo menos, dois: o tempo como a cronologia dos acontecimentos narrados, como as próprias estruturas, de tempos verbais a advérbios, usadas para marcá-la; o tempo no sentido musical, de movimento de execução de determinado trecho ou de duração de um compasso. Sobre esta acepção musical, já ficou clara aqui a existência de um ritmo na escrita de *Mémoire*, um ritmo que ajuda a marcar, às vezes, a própria passagem do tempo cronológico, do tempo da cena narrada: períodos muito longos, formando um único parágrafo, sugerem uma lentidão, ao passo que outros trechos muito rápidos, compostos por orações muito breves, sucedem-se de maneira mais ágil. Ambos os tipos, cada um a seu modo, tiram o fôlego na leitura, seja pela longa extensão, seja pela rapidez. Vimos também como a nossa tradução tentou levar em conta esse ritmo, preservando-o da melhor forma possível, de um jeito que traduções anteriores talvez tenham deixado a desejar.

Mas, em vista do que já foi anotado até aqui, gostaríamos de aproveitar este trecho para pensar o tempo da tradução, um tempo que interfere no tempo contido na escrita e no tempo da obra. Se a tradução garante a sobrevivência do original, como nos ensina Benjamin (2018 [1923]), ela, de certa forma, assegura a juventude da obra, fazendo que o ato de retradução seja sempre necessário. Nesse sentido, a tradução de um texto, que nunca é definitiva nem elimina a possibilidade de qualquer outra tradução, vem, ao contrário, encontrar-se, pôr-se em relação, com outras – sendo apenas mais um, dentre milhões de cacos, que vem se juntar aos demais, com o fim de recompor a totalidade do vaso que, um dia, eles formaram (p. 96-97). E é igualmente possível que o tempo da tradução – das múltiplas traduções que se fazem, seja numa mesma língua, seja em outras – se inscreva no da obra, a partir do momento em que ela é traduzida. Nesta tradução, em particular, o modo como as traduções precedentes reescrevem a obra ernausiana vem interferir no nosso próprio trabalho e tempo de tradução.

²⁵⁶ “Assim, progredi lentamente, dilatando aquelas seis semanas de colônia nestas mais de quarenta semanas, 273 dias exatamente, para escrutá-las o mais perto possível, e fazê-las existir realmente pela escrita. Para fazer sentir a duração imensa de um verão de juventude nas duas horas de leitura de umas cem páginas” (tradução nossa).

Há ainda o tempo destas notas, anterior, concomitante e posterior à tradução, já que muito da análise que as embasa foi feito antes que começássemos a traduzir, e o resto foi sendo feito à medida que traduzíamos e, uma vez terminado o trabalho, num momento de revisão. Mas, além disso, se lidas lado a lado com o texto traduzido, as notas modificam seu tempo de leitura e, correndo o risco do uso excessivo desta palavra, traduzem nossa visão da obra ernausiana. Da combinação entre texto traduzido e notas da tradução/análise do livro, resulta um mosaico que ressalta a dimensão algo enciclopédica da escrita de Ernaux – com as citações e referências que as próprias notas contêm – e faz conviver outras temporalidades além daquelas previamente inscritas no texto de partida – temporalidades dos demais textos que informam nosso trabalho e reflexão tradutórios.

Considerações finais

Diante de nossa tarefa, auto-assumida, de realizar um estudo das traduções já existentes da obra ernausiana e de propor-lhes alternativas, incluindo a tradução completa de uma obra ainda inédita, esta tese partiu de uma indagação muito simples: entre as muitas práticas de arquivamento, poderia a tradução constituir uma delas? Se sim, em que medida isso poderia informar o trabalho de traduzir uma obra marcada por seu aspecto arquivístico? Para tentar responder a ela, realizamos uma revisão de como o conceito de arquivo vem sendo abordado na literatura e quais suas limitações; analisamos, sob uma perspectiva comparada, as traduções brasileiras de duas das mais importantes e emblemáticas obras – principalmente, na condição de constituidoras de um arquivo ernausiano – de Annie Ernaux; tratamos das implicações teóricas de se relacionar arquivo e tradução; propusemos uma tradução de *Mémoire de fille* (*Memória de menina*), seguida de um breve comentário, tendo como base o que se discutiu em capítulos anteriores.

No primeiro capítulo, a fim de que ficasse claro o que se entende por arquivo, um conceito que só ganha os contornos e as conotações que se lhe atribuem hoje a partir do fim do século XVIII, início do XIX, com o advento dos Estados-nacionais, traçamos um panorama de algumas perspectivas teóricas da Arquivologia. Afinal, é desse campo que os estudos literários e a crítica de outras artes tomam emprestado para pensar a “literatura de arquivo” ou o assim chamado “impulso arquivístico” (FOSTER, 2004) tão comum nas artes plásticas contemporâneas. Nesse sentido, fez-se necessário explicar o que é e como surgiu a “virada arquivística”, através da qual foi possível esse diálogo transdisciplinar, e quais os limites das definições e conceitualizações pós-modernas do arquivo, tomando como base teórica as reflexões de Terry Cook (2012), Foucault (2008 [1969]) e Derrida (2001) – sendo as teorias destes últimos reaproveitada, apesar das divergências que temos com elas, em outros momentos da tese.

No segundo capítulo, este sim focado na literatura, tendo como base as críticas desenvolvidas no primeiro, tomamos uma obra clássica das teorias do arquivo aplicadas aos estudos literários, para expor-lhe o que consideramos pontos fracos, bem como nossas discordâncias. Por meio de uma análise-resposta – resposta às análises que Marco Codebò (2010), o autor da obra clássica, nos oferece – de algumas obras precursoras dos chamados “romances de arquivo”, pudemos não apenas desenvolver nossa própria

concepção de arquivo, mas delinear o método de análise materialista aqui empregado, assim como expor as relações entre arquivo e ideologia, que, nos capítulos seguintes, embasa nossa crítica da obra ernausiana e nos ajuda a traçar a relação entre arquivo e literatura, permitindo-nos um diálogo com o conceito foucaultiano de arquivo.

No terceiro capítulo, propusemos uma retomada teórica das relações entre arquivo e escrita autobiográfica, amplamente exploradas por autores como Reinado Marques (2012), e demonstramos em termos práticos como o arquivo ernausiano propriamente dito – isto é, seus manuscritos, planos de escrita, correspondências, fotografias etc. – é comercializado e disponibilizado para o grande público. À guisa de encerramento, e tendo em mente que essa comercialização dos textos e paratextos que dão origem aos livros também consiste numa forma de produzir uma determinada imagem da escritora, exploramos, em termos teóricos e por meio de uma análise de *Mémoire de fille*, a construção do “eu” autobiográfico ernausiano.

No quarto capítulo, necessário para respaldar nossa perspectiva da tradução como um processo de desmontagem e remontagem, tentamos demonstrar como se encena o arquivo – por meio de que figuras e de que procedimentos – na obra de Annie Ernaux, e, mais especificamente, como cada um dos procedimentos estéticos e narrativos (a écfrase, as citações e a montagem literária, a “escrita de laboratório”) empregados pela autora se opera individualmente. Com efeito, cada uma das técnicas e operações listadas entre parênteses se constitui tanto como parte de um gesto de arquivamento mais amplo quanto como arquivamento em si mesmas. A écfrase, por exemplo, sobretudo, a nocional, empregada com o fim de substituir a fotografia, é elemento constituinte de um álbum de família que ultrapassa os limites do relato de si, do relato da história pessoal, alcançando a representação de uma coletividade que se enxerga, seja pelos *habitus* de classe, seja pela época histórica que uma fotografia pode evocar, nas imagens da autora. As citações e a montagem, por sua vez, com todas as questões que suscitam sobre a origem, o deslocamento, a constituição de um inventário e o confronto de diferentes temporalidades no espaço e no próprio tempo do texto, cumprem, respectivamente, um papel polifônico e organizativo, sem que se possa, contudo, separá-las uma da outra (afinal, é pelo processo de montagem que se deslocam e realocam as citações). A escrita de laboratório, finalmente, é a costura ou o remendo que se deixa aparente no emprego dos procedimentos – embora ela mesma se constitua como um procedimento narrativo e literário em si – tratados neste capítulo, bem como de muitos outros; é ela, em suma, que

encena o “ateliê” da escritora, em cujo interior se produzem arquivos, mas cuja totalidade do espaço, com tudo que se armazena ali dentro, também constitui um arquivo por si só.

O quinto capítulo tem duas funções distintas, porém complementares. Ele traz, num primeiro momento, uma análise comparada de duas traduções brasileiras das obras *Les années* e *La place*, ambas feitas por Marília Garcia – a tradutora oficial da autora no Brasil – em 2019 e 2021, respectivamente. Por meio dessa análise, foi possível não apenas apontar os problemas que trazem as traduções de Garcia – pelo menos, nesses dois casos –, mas dar continuidade ao processo de desmontagem iniciado no capítulo anterior, refletindo sobre a descaracterização promovida por Garcia do arquivo ernausiano. A segunda função desse capítulo é, primeiro, refletir sobre as relações entre arquivo e ideologia (prenunciadas no capítulo 2), desta feita aplicadas à tradução; e, segundo, com base na crítica da obra ernausiana feita no capítulo 4, da qual se depreenderam as práticas de montagem e de recolha de restos como essenciais à escrita da autora, pensar em que medida a tradução se constitui como um processo de montagem, ao qual se antecede um trabalho similar ao da/o colecionador e da/o *chiffonnière*. Esse quarto capítulo deve ser lido e compreendido par a par com o que se sucede à nossa tradução de *Mémoire de fille* (*Memória de menina*). Aquele comentário final, capítulo de encerramento da tese, constitui uma espécie de inventário de pontos que nos ajudam a aprofundar as reflexões anteriores sobre as especificidades da obra ernausiana; as implicações de se traduzir arquivando; o que significa, na prática, desmontar e remontar em tradução.

Por aqui, foram trabalhadas questões que põem arquivo e tradução lado a lado, primeiro, no que diz respeito à questão da origem. Todo o material arquivístico que constitui a obra ernausiana entra em jogo quando se pensa sua tradução em língua estrangeira, seja porque esta, enquanto processo, também implica questões de perda e reconstituição de origem, seja porque, além de levar em conta o texto de partida como arquivo base do ato tradutório, ela também lida com os arquivos interiores a esse próprio texto, refletindo sobre como remontá-los no texto de chegada. E, se atribuirmos a Annie Ernaux o papel de compiladora, é possível que pensemos igualmente a/o tradutor/a como figura similar. A esse respeito, citamos Eugenio Donato (1985), que põe em foco a etimologia do verbo “traduzir” em alemão: segundo ele, “*überstezen*” “coloca [a questão] tanto [do] abismo que divide as coisas em duas [...] quanto [da] possibilidade de saltar por cima do abismo”²⁵⁷ (p. 127, tradução nossa). Da mesma forma, a palavra não apenas

²⁵⁷ “[...] *it poses both the abyss dividing things in two and [...] the possibility of leaping over the abyss*”.

sugere o transporte de uma margem a outra, mas a compilação de uma coisa sobre a outra (“*über-setzen*”, “pôr por cima”). Há, pois, no trabalho da/o tradutor/a, um gesto de compilação.

Não à toa, alegorias ou figuras de travessia realizam seus percursos, carregando algo. É o que ocorre com a *passeeuse*, com a trânsfuga, com Orfeu (ver capítulos 3 e 4). As três empreendem travessias perigosas que significam, para cada uma, a perdição ou a possibilidade de perdição. Não se sai ilesa de nenhum desses atravessamentos, que implicam, de diferentes formas, algum tipo de tráfico/tráfego: de informações, de pessoas ou mercadorias, da vida em desafio à morte. Dotadas de algum tipo de conhecimento que só pertence a elas, as três se servem dele para iniciar a travessia, que, terminada, necessariamente transforma aquela/e que a empreendeu, na medida em que um novo conhecimento, acrescido ao que já se detinha antes, é produzido a partir da experiência. Ninguém volta do inferno, livre de ter bebido a água do Lete, do mesmo jeito que entrou. O que não pode ser esquecido, o que não *cai para fora* das lembranças (ver introdução), pressupõe, no entanto, para cada uma daquelas figuras, um afastamento em relação ao ocorrido. Dada a impossibilidade do retorno, elas ficam de fora para falar do que viveram.

No ensaio “*The Translator as Theôros: Thoughts on Cogitation, Figuration and Current Creative Writing*”, Carol Maier (2012) trata a tradução como um encontro, como algo que, nas palavras da ensaísta Lyn Hejinian, pode ser “posto em transição e [deixado] lá, perturbado”²⁵⁸ (*apud* MAIER, 2012, p. 167). Se vimos alguma coisa até aqui é que, ao fim do processo de encontro e transição, tudo permanece *trans*-tornado, virado através. Maier continua sua análise aproximando à figura do tradutor a concepção antiga da “*Theôria*”, que designa uma jornada, feita em primeira mão pelo “*theôros*”, com o objetivo de testemunhar e, a partir daí, teorizar. Ao cabo dessa jornada, o *theôros*, sempre na condição de espectador por onde passa, sai profundamente afetado e corre o risco de ser rejeitado, pois estrangeirizado, na volta ao ponto de partida. Assim como o trabalho empreendido por um *theôros*, o trabalho literário de Annie Ernaux, sob muitos aspectos, consiste em errar e produzir saber a partir dessa errância – algo a que Maier chama de “*wander and wonder*”, num jogo homofônico entre dois verbos que significam respectivamente “vagar” e “maravilhar-se”, “questionar”, “estranhar”. A necessidade, contudo, de olhar para trás durante a errância, em vez de engendrar uma perda órfica,

²⁵⁸ “*To place a work in translation [...] is to place it in transition and to leave it there, unsettled*”.

exige negociar o que veio antes com o que vem agora e com o que possivelmente está por vir.

É desse estar presente na história, cujos impactos na tradução se fazem sentir até mais do que no texto de partida, que nasce não a compulsão por traduzir – um “mal de tradução” que estaria para o “mal de arquivo” derridiano –, mas a necessidade precisamente de (re)historicizar. Não há “mal de arquivo”, nem tampouco “mal de tradução”, como algo abstrato e, no caso específico do primeiro, análogo a práticas anteriores à constituição dos Estados-nacionais. Tanto traduzir quanto arquivar são práticas profundamente ancoradas em determinadas realidades ideológicas: a primeira como sintoma e produto dessa realidade, mesmo quando praticada a contrapelo; a segunda, em sua dimensão oficial, como uma das possíveis formas de materializar, por meio do registro e da documentação, dessa realidade. A tradução é, em suma, uma forma – para retomar Benjamin (2018 [1923], 2009 [1923]) – que se configura conforme se a arquivar, montando-a para totalizar-lhe as partes recolhidas ao longo do processo tradutório. Isso, de modo algum, implica sua fixação e imutabilidade, sobretudo, porque o próprio arquivamento, em respeito ao princípio de proveniência, confere ao documento arquivado a forma histórica de sua origem, em constante transformação no avançar do tempo.

Referências:

ADAMOWICZ, Elza. Beyond painting. In: *Surrealist Collage in Text and Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 1-25.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1983].

ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2016 [1926].

_____. *O camponês de Paris*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

ARBEX-ENRICO, Márcia. A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário? In: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 4, p. 79-94, 1999.

_____. Exercícios de estilo com “sotaque tupiniquim”: Luiz Rezende tradutor de Raymond Queneau. In: *O eixo e a roda*, v. 18, n. 1, p. 129-145, 2009.

ARBEX-ENRICO, Márcia; LAGO, Izabela Baptista do. *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: mapa do território. In: _____. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 35-82.

ARRIBERT-NARCE, Fabien. Ekphraseis photographiques dans *Mémoire de fille*. In: ANNIE ERNAUX, LES ECRITURES A L'ŒUVRE, 2017, Amiens. *Actes du colloque « Annie Ernaux: les écritures à l'œuvre »*. Disponível em: < <https://www.fabula.org/colloques/document6651.php> >. Acesso em: 25 jun. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BALZAC, Honoré de. *Le Colonel Chabert*. Paris: Flammarion, 2014 [1832]. [Ebook].

_____. *O Coronel Chabert*. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada*. Tradução Vidal de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Globo, 2012 [1832]. V. 4. [Ebook].

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 2004.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução Mário Jaranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988 [1967], p. 65-70.

_____. L'effet de réel. In: _____. *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984 [1968].

_____. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1857].

_____. *Les Fleurs du mal*. Paris: Flammarion, 2012 [1857].

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1935], p. 165-196.

_____. *A origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013 [1925]. [Ebook].

_____. A tarefa do tradutor. In: *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018 [1923], p. 87-100.

_____. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Tradução Fernando Camacho *et al.* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008 [1923].

_____. *Gesammelte Schriften*, vol. IV. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972.

_____. H [O Colecionador]. In: *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2019 [1982], p. 345-359. V. 1.

_____. *Imagens de pensamento*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. N [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]. In: *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2019 [1982], p. 759-807. V. 2.

_____. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1934], p. 120-136.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1936], p. 197-221.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1931], p. 91-107.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1940], p. 222-234.

BERMAN, Antoine. A retradução como espaço da tradução. Tradução Clarissa P. Martini; Marie-Hélène Torres. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 37, nº 2, p.

261-268, maio-ago. 2017. Disponível em:
 <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261/34078>>. Acesso em: 5 maio 2019.

_____. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Tradução Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

_____. *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984. [Ebook].

BERTHO, Sophie. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. Tradução Márcia Arbex e Izabela B. do Lago. In: *Caligrama*, v. 20, n. 1, p. 109-124, 2015 [1990].

BEST, Francine; BLANCKEMAN, Bruno; DUGAST-PORTES, Francine (Org.). *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*. Paris: Stock, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1935]. [Ebook].

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Tradução Luiz Alberto Monjardim et al. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006 [1986], p. 183-191.

BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 2003 [1964].

_____. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRISSET, Annie. Retraduire ou le corps changeant de la connaissance sur l'historicité de la traduction. In: *Palimpsestes*, 2004. Disponível em:
 <<http://palimpsestes.revues.org/1570>>. Acesso em: 30 set. 2016.

BROTHMAN, Brien. Declining Derrida: Integrity, Tensegrity, and the Preservation of Archives from Deconstruction. In: *Archivaria*, n. 48, p. 64-88, 1999.

BURGESS, Anthony. Introduction. In: DEFOE, Daniel. *A Journal of the Plague Year*. New York: Penguin, 2003 [1966], não paginado. [Ebook].

BURTON, Antoinette (Ed.). *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham: Duke University Press, 2006, p. 1-24;

BUTOR, Michel. Crítica e invenção. *Repertório*. Tradução e organização Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 191-204.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, p. 27-39, 2009.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015 [1962], p. 1-18.

CARDOZO, Maurício Mendonça. Traduzir, remontar: antologia e a invenção do objeto traduzido. In: *Cadernos de Tradução*, v. 41, n. 3, p. 33-57, 2021.

_____. Vida e envelhecimento da obra literária e da obra literária em tradução. In: *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 44, Florianópolis, jan.-abr. 2018, p. 14-24.

CODEBÒ, Marco. *Narrating from the archive: Novels, Records and Bureaucrats in the Modern Age*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *Les chiffonniers littéraires: Baudelaire et les autres*. Collège de France. Paris. 2015-16. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jnjfNjSglHw&pp=ygUeY29sbMOoZ2UgZGUgZnJhbmNIIGNoaWZmb25uaWVy>>. Acesso em: dez. 2022.

_____. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COOK, Terry. Arquivologia e Pós-modernismo: novas formulações para velhos conceitos. In: *Informação Arquivística*, n. 1, v. 1, p. 123-148, 2012.

D'ALEMBERT, Jean le Rond. Discours préliminaire à l'*Encyclopédie*. S.l.: Les Échos du Maquis, 2011 [1751]. [Ebook].

DEFOE, Daniel. *A Journal of the Plague Year*. New York: Penguin, 2003 [1722].

_____. *Um diário do ano da peste*. Tradução Eduardo San Martín. São Paulo: Artes e Ofícios, 2013.

DE MAN, Paul. A autobiografia como des-figuração. Tradução J. Wolff. In: *Sopro 71*, maio 2012 [1979], p. 2-12.

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

_____. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. In: BASSAS, J. et al. (Org.). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012, p. 91-144.

D'HULST, Lieven. L'Atelier de l'historien. In: MARTINS, Márcia A. P. (Org.). *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: PUC/Editora Lucerna, 1999, p. 71-82.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

_____. *Remontagens do tempo sofrido*. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018 [2010]. [Coleção *O olho da história*, v. II].

DONATO, Eugenio. Specular Translation. In: DERRIDA, Jacques et al. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Tradução Avital Ronnel. Nova York: Schocken Books, 1985, p. 126-129.

DOSSE, François. A biografia, gênero impuro. In: *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza São paulo: EdUSP, 2009, p. 55-122.

DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 2012 [1990].

DUCHAMP, Marcel. Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2060904/f1.image>>. Acesso em: dez. 2022.

EISENSTEIN, Sergei. *The Film Form: Essays in Film*. Tradução Jay Leda. New York: Harcourt, 1977 [1949].

_____. *The Film Sense*. Tradução Jay Leda. New York: Meridian Books, 1957.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Boitempo, 2019 [1884].

_____. Carta a Margaret Harkness em abril de 1888. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm>. Acesso em: fev. 2023.

ERNAUX, Annie. *A Girl's Story*. Tradução Alison L. Strayer. Nova York/Oakland/Londres: Seven Stories Press, 2020.

_____. *Ce qu'ils disent ou rien*. Paris: Gallimard, 1977. [Ebook].

_____. « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Paris: Gallimard, 2006 [1997].

_____. *Journal du dehors*. Paris: Gallimard, 2012 [1993].

_____. *L'Atelier noir*. Paris: Éditions des Busclats, 2011. [Ebook].

_____. *La Femme gelée*. Paris: Gallimard, 2001 [1981].

_____. *La honte*. Paris: Gallimard, 2013 [1997].

_____. *La place*. Paris: Gallimard, 2010 [1983].

_____. *L'Écriture comme un couteau: entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris: Stock, 2003.

_____. *Les années*. Paris: Gallimard, 2008a.

_____. _____. Paris: Gallimard, 2008b [Ebook].

_____. *Le Jeune homme*. Paris: Gallimard, 2022 [Ebook].

_____. *Les Armoires vides*. Paris: Gallimard, 1974. [Ebook].

- _____. *L'événement*. Paris: Gallimard, 2007 [2000].
- _____. *Los años*. Tradução Lydia Vázquez Jiménez. Madri: Cabaret Voltaire, 2019 [2008].
- _____. *Mémoire de fille*. Paris: Gallimard, 2020 [2016].
- _____. *O lugar*. Tradução Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021 [1983].
- _____. *Os anos*. Tradução Marília Garcia. São Paulo: Três estrelas, 2019 [2008].
- _____. Photojournal. In: *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011, p. 11-101
- _____. *Retour à Yvetot*. Paris: Éditions du Mauconduit, 2013.
- _____. *The Years*. Tradução Alison L. Strayer. Nova York/Oakland/Londres: Seven Stories Press, 2017.
- _____. *Une femme*. Paris: Gallimard, 2007 [1987].
- ERNAUX, Anne; MARIE, Marc. *L'Usage de la photo*. Paris: Gallimard, 2017 [2005].
- EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In: _____. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics & Semiotics, 1990, p. 192-197.
- FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones, a Foundling*. New York: Penguin, 2023 [1749]. [Ebook].
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Tradução Pedro Tarnen. Lisboa: Cotovia, 1990 [1881].
- _____. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: GF Flammarion, 1999 [1881].
- _____. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Librio, 2008 [1911].
- FORT, Pierre-Louis (Dir.). *Cahiers de L'Herne. Ernaux*. Paris: Éditions de L'Herne, 2022. [Ebook].
- FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, n. 110, p. 3-22, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1969].
- _____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola 2014 [1970].

_____. *Ditos e Escritos II. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Organização Manoel Barros da Motta e tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000 [1969].

_____. *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Organização Manoel Barros da Motta e tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013 [1969].

_____. *Ditos e Escritos IV. Estratégia, Poder-Saber*. Organização Manoel Barros da Motta e tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003 [1975].

FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema. In: *Estudos históricos*, n. 21, p. 59-87, 1998.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GILLILAND, Anne J. Archival and Recordkeeping Traditions in the Multiverse and their Importance for Researching Situations and Situating Research. In: GILLILAND, Anne J.; Sue McKemmish; J Lau (Eds.). *Research in the Archival Multiverse*. Melbourne: Monash University Publishing, 2017, p. 31-73. [Ebook].

GOLDHILL, Simon. What Is Ekphrasis for? In: *Classical Philology*, n. 102, p. 1-19, 2007.

GUIBERT, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris: Minuit, 2014 [1981]. [Ebook].

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução Andréa Souza de Menezes et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis and Representation. In: *New Literary History*, n. 22, p. 297-316, 2013 [1991].

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética III*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt: Suhrkamp, 2007 [1835-38]. Disponível em: <<https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2022.

HERMANGE, Emmanuel. Aspects and uses of ekphrasis in relation to photography, 1816-1860. In: *Journal of European Studies*, v. 30, n. 5, p. 5-18, 2000.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução Márcia Arbex e Fernando Sabino. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006 [1995], p. 167-190.

HOLLANDER, John. The Poetics of Ekphrasis. In: *Word & Image*, n. 4, p. 209-219, 2013 [1988].

HUMBOLDT, Wilhelm von. Sobre el dual. In: *Escritos sobre el lenguaje*. Tradução e organização Andrés Sanchez Pascual. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1991 [1827], p. 133-163.

IMAGERIE D'ÉPINAL. N° 3804, Série encyclopédique Glucq des leçons de choses illustrées. Rien ne meurt sur la terre. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55001741s.item>>. Acesso em: dez. 2022.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução Heidrun Krieger e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002 [1979], p. 955-987. V. II.

_____. Fictionalizing Acts. In: _____. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1993.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução Isidora Blikstein, José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007 [1959], p. 78-86.

JAMESON, Frederic. The Ideology of the Text. In: *Salmagundi*, n. 31-32, p. 204-246, 2014 [1975-6].

KAPLAN, Leslie. Translating is Sexy. Disponível em: <<https://remue.net/Leslie-Kaplan-Translating-is-sexy>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

KEEN, Suzanne. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2003.

KETELAAR, Eric. Archival Turns and Returns. In: GILLILAND, Anne J.; Sue McKemmish; J Lau (Eds.). *Research in the Archival Multiverse*. Melbourne: Monash University Publishing, 2017, p. 228-268. [Ebook].

LACERDA, Patrícia Fabiane Amaral da Cunha. Tradução e Sociolinguística Variacionista: a língua pode traduzir a sociedade? In: *Revista Tradução e Comunicação*, Valinhos, v. 20, p. 127-142, 2010.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Editora, 2013.

LEDERER, Marianne. Interpréter pour traduire. In: _____. *La traduction aujourd'hui: le modele interprétatif*. Paris: Lettres Modernes Minard, 2015, p. 9-38.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 13-47.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. Tradução Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006 [1997], p. 191-220.

_____. *Poetics of the Iconotext*. Tradução Laurence Petit; organização Karen Jacobs. Surrey: Ashgate, 2011. [Ebook].

LUKÁCS, György. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016 [1940].

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2006 [1937].

_____. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000 [1965].

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Correa Barbosa. São Paulo: José Olympio, 2021 [1979].

MAIER, Carol. The Translator as Theôros: Thoughts on Cogitation, Figuration and Current Creative Writing. In: Theo Hermans (Ed.). *Translating Others*. Nova York: Routledge, 2012, p. 163-180.

MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. Tradução Robespierre de Oliveira; Deborah Cristina Antunes; Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: Edipro, 2015 [1964].

MARX, Karl. *As lutas de classes na França*. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012 [1850].

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão popular, 2008 [1859].

_____. *Grundrisse: Manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da Economia Política*. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo: 2011 [1939].

_____. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011 [1896].

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução Rubens Enderle; Nélcio Schneider; Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007 [1932]).

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo. In COELHO, Haydée Ribeiro; VIEIRA, Elisa Amorim (Org.). *Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Batel, 2018, p. 465-483.

_____. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *O future do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 59-89.

MASCARO, Alysson. *Estado e forma política*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MCKEMMISH, Sue. Recordkeeping in the Continuum. In: GILLILAND, Anne J.; Sue McKemmish; J Lau (Eds.). *Research in the Archival Multiverse*. Melbourne: Monash University Publishing, 2017, p. 122-160. [Ebook].

MCILVANNEY, Shiobhan. *Annie Ernaux*. The Return to Origins. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.

MESCHONIC, Henri. Propostas para uma poética da tradução. In: LADMIRAL, Jean-René (Org.). Tradução Luísa Azuaga. *A tradução e os seus problemas*. Lisboa: Edições 70, 1972, p. 79-87.

MONTÉMONT, Véronique. Dites voir (sur l'ekphrasis). In: MONTIER, Jean-Pierre (Org.). *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 456-472.

MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: _____ (Org.). *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 21-43.

NASCIMENTO, Flávia. Prefácio à tradução de O camponês de Paris. In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008 [1901].

_____. *Der Wille zur Macht*. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/60360/60360-h/60360-h.htm>>. Acesso em: 17 ago. 2022.

OSEKI-DEPRÉ, Inês. *Teorias e práticas da tradução literária*. Tradução Lia Araújo Miranda de Lima. Brasília: Editora UnB, 2019 [1999].

PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1991 [1985]. [Ebook].

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre*, e a linguagem da ruptura. São Paulo: EdUSP, 1993, p. 95-150.

_____. Fantasmagorias do mercado: a poética citacional nas Passagens, de Walter Benjamin. In: *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 59-93.

PONTES, Isadora. L'événement, de *Annie Ernaux*: uma escrita dos limites. 133 f. Mestrado em Letras: Estudos Literários. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de styles*. Paris: Gallimard, 1995 [1947].

_____. *Exercícios de estilo*. Tradução Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1947].

_____. *Le Dimanche de la vie*. Paris: Gallimard, 2014 [1951].

RAFAEL, Maria Teresa Rabelo. *A escrita do eu em La place e Les Armoires vides, de Annie Ernaux: entre a história e a sociologia*. 67 f. Mestrado em Letras. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

RESENDE, Letícia Campos de. A montagem literária em *Journal du dehors*, de Annie Ernaux. In: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 26, n. 3, p. 41-63, 2021a.

_____. *Os anos*, de Annie Ernaux: o arquivamento da nação. In: *Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 2, n. 29, p. 239-264, 2021b.

RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2015 [1975].

_____. *Sobre a tradução*. Tradução Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2012 [2004].

RIEGEL, Martin *et al.* *Grammaire méthodique du français*. Paris: Quadrige/PUF, 2009 [1994].

RIFFATERRE, Michel. On the Diegetic Functions of the Descriptive. In: *Style*, v. 20, n. 3, p. 281-294, 2016 [1986].

RÓNAI, Paulo. Introdução. In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana: estudos de costumes; cenas da vida privada – vol. 4*. Organização Paulo Rónai e tradução Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 2012, não paginado. [Ebook].

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Paris: Gallimard, 2012 [1782].

SANTO AGOSTINHO. *Les Confessions*. Paris: Flammarion, 1993 [397-400]. [Ebook].

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução Celso Braidá. In: *Princípios*, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan.-jun. 2007 [1813].

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2008.

STOLER, Ann. Colonial Archives and the Arts of Governance. In: *Archival Science*, n. 2, p. 87-109, 2002.

TARALLO, Fernando. Aspectos Sociolinguísticos da Tradução. In: COULTHARD, Malcolm; CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa. (Org.). *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis : Editora da UFSC, 1991 [1984], p. 33-46.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981. [Ebook].

VALÉRY, Paul. *Cahiers I*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Cahiers II*. Paris: Gallimard, 1974.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2. ed. New York: Routledge, 2008.

VIART, Dominique. Le silence des pères au principe du « récit de filiation ». *Études françaises*, v. 45, n. 3, 2009, p. 95-112.

VIEIRA, Vanessa Ferreira. *Autobiografia de meu pai: La place, de Annie Ernaux*. 86 f. Mestrado em Estudos de Literatura. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2020.

VILLA-FORTE, Leonardo. O autor como apropriador. In: *Revista Serrote*. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2016/08/o-autor-como-apropriador-por-leonardo-villa-forte/>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

VOLOSHINOV, Valentin/BAKHTIN, Mikhail. Le discours dans la vie et le discours dans la poésie: Contribution à une poétique dialogique. Tradução Georges Philippenko, Monique Canto. In: TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981 [1926], não paginado. [Ebook].

WEBB, Ruth. Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre. In: *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, v. 15, n. 1, p. 7-18, 2015 [1999].

WOOLF, Virginia. A arte da biografia. Tradução Norida Teotônio de Castro. In: *Dispositiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas*, v. 1, n. 2, nov. 2012-abr. 2013 [1939], p. 200-207.