

### 3 Arquivo e literatura

#### 3.1 Arquivos da escrita

Parece claro que será a partir do interesse pela materialidade que a presente pesquisa se aproximará de uma outra questão fundamental ao estudo: o *arquivo*. Sem dúvida, o crescente desenvolvimento de uma ciência do arquivo desde o século XIX e, sobretudo, no século XX, expressa o crescimento do interesse pela *matéria*, pelo *processo* e pela *construção*, não só no âmbito da literatura e das artes, como na própria relação do homem com a realidade. O estudo dos arquivos propõe uma travessia dos restos de uma *realidade material*, remetendo a uma existência ausente, mas que resiste, de alguma forma, pelos rastros resgatados entre os destroços do tempo. No caso do arquivo literário, tal realidade material é marcada pelos rastros do *processo de criação*. O estudo do arquivo na literatura aproxima-se, de forma evidente, da exposição, partindo-se da obra pronta, do próprio caminho de elaboração desta – quase como a dissecação do cadáver da escritura ou a construção de uma árvore genealógica das etapas de criação. Um olhar atento ao arquivo literário está, portanto, aliado ao debruçar-se sobre a matéria, ou seja, ao debruçar-se sobre o que constitui o objeto literário, explicitando uma relação construtiva entre criação e materiais, desviando o estudo de qualquer visão mágica da criação artística como simplesmente divina ou genial – e, portanto, imaterial. O arquivo que nos interessará aqui será justamente aquele que nos põe à mostra a obra como elaboração inseparável de sua condição material, sem se buscar uma origem escondida, algo como o grande segredo desvelador da verdade última. Busca-se explicitar, antes de tudo, a arte como *trabalho e construção*.

Sob o contexto híbrido da produção literária contemporânea e sob a perspectiva de uma literatura marcada pela matéria e pela construção, interessa-nos, sobretudo, uma forma de criação, recorrente na contemporaneidade, que põe, de certa forma, o próprio arquivo da obra à mostra na mesma, como parte desta. Isto é, interessa-nos uma *literatura do arquivo* ou *da coleção*, que, de forma peculiar, expõe a literatura como trabalho. São criações que se colocam como se

um passo atrás da obra pronta, como se estivessem sempre em um processo de preparação da escritura ao deixarem à mostra os traços da elaboração. São textos, em geral de cunho memorialista, numa relação íntima com a história, que atravessam os objetos de um tempo e de um espaço, mas não com o intuito de, através deles, criar as bases de uma obra exemplar ou representativa de toda uma época ou de um evento da História.

Ainda que, por vezes, esta literatura que aqui nos interessa aproxime-se, em certo sentido, mais da *coleção* do que do *arquivo* quando desloca a inscrição dos documentos, reunidos na obra, do fluxo da história (destacando as qualidades afetivas descoladas de um registro temporal específica e historicamente localizado), mesmo assim, a presença do traço documental impõe a permanência do efeito de relação do documento com uma realidade exterior à obra. É importante destacar que isso se dá, sempre, como dito, por *efeito*. Através da imposição de contato entre o objeto documental e a realidade, constrói-se, portanto, um *efeito de índice*. Explorando este na construção literária, por vias distintas, as obras dos três escritores destacados nesta pesquisa – W.G. Sebald, Pedro Nava e Valêncio Xavier – se aproximam de algo como *obras-arquivo*, que se exibem, *materialmente*, como criação, que deixam ver (em efeito) o corpo dissecado da construção literária, impondo, ao leitor, uma aproximação com as obras; estas, desse modo, não parecem aceitar um olhar distante e confortável, mas exigir um atravessamento corporal por entre os fragmentos de uma realidade que não se faz una e que se esfacela em fragmentos de mundo e de tempo. Explícita em sua materialidade, a obra literária pode ser marcada (cicatrizada) com os traços do tempo.

### 3.2 Os arquivos do romance infinito

Entre os muitos papéis arquivados no acervo de Pedro Nava, encontramos, entre as fichas e os *datiloscritos*, algumas notas e rascunhos de suas tentativas de encontrar *palavras* para expressar uma ação, um aspecto, um modo ou uma qualidade, tanto em breves pesquisas etimológicas quanto (e sobretudo) na construção de *neologismos*. Na página 135 do original datilografado de *Baú de*

Ossos, Nava anota, parafraseando a gênese bíblica: “inventei *ramarachar* e vi que era bom”. E na página 130 do datiloscrito de *Chão de Ferro*, anota: “Quis escrever *borbulhava* e saiu *borgulgava*. Vi que se podia melhorar para *borbulgalava* e adotei.”<sup>1</sup> Esta exploração material da escrita em Nava nos remete ao artesanato da palavra de Guimarães Rosa. Construída a partir dos rastros de suas pesquisas de campo e, sem dúvida, através de muita invenção (gerando uma escrita *própria*, longe de ser mera transposição do “dialeto” do sertanejo da voz para o papel), a escritura de Rosa confere, sobretudo, uma corporidade “táctil” às palavras, pela presença que se faz “física” das mesmas (sobretudo por suas sonoridades implícitas na leitura), ao mesmo tempo em que nos deixa sentir, a partir desta presença, o “ar” daqueles sertões sobre os quais escreve. O cuidado artesanal na composição da palavra reflete o olhar atento dos dois autores àquilo que constitui as palavras (inclusive o acaso) e, num olhar ampliado, àquilo que constitui as próprias obras em suas *materialidades*, expressando, indiretamente mas contundentemente, o interesse destes autores em explorar e manifestar a criação literária como *labor* e *construção material*, indissociável de sua condição de objeto do mundo, isto é, de objeto que participa do mundo – podendo carregar seus restos e rastros. Pedro Nava apostará numa escritura investida exatamente no revolver de restos do mundo, arrancando, através de sua escrita literária, os rastros do tempo que remontam memórias.

Nava inicia, em fins da década de 60, já em avançada maturidade, um projeto grandioso, realizando, assim, tardiamente uma incursão no universo da literatura com a qual flertara desde a juventude (considerado um “poeta bissexto”). Adentra o literário a partir de um gênero então ainda não completamente estabelecido entre os grandes, pelo menos no Brasil, e que viria, ao longo dos anos, a mostrar-se, junto à biografia e à autobiografia, um dos campos mais férteis da contemporaneidade: as *memórias*. O caminho: escrever a partir dos rastros de sua vida, a partir dos traços da história e da memória. Escrever olhando para o passado, mas não com o intuito de construir o grande romance de sua vida ou das tradições de sua família, mas de escrever, ainda com algum desejo otimista de recuperação do tempo perdido, uma literatura sobre a própria reconstrução memorial – deixando à mostra não só os traços da história,

---

<sup>1</sup> Do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

como os traços da elaboração, como se inscrevendo a obra memorial na própria história de que se alimenta – uma obra que, apoiada sobre os arquivos, arquiva, ao mesmo tempo e de forma explícita, a si mesma; obra sem fim, sempre em processo, sempre de alguma forma incompleta: “romance” infinito.

O projeto ambicioso de Nava compreende a realização de extensos volumes de prosa memorialista, que ocupará seus últimos anos de vida, sendo somente interrompida, abruptamente, pelo suicídio do escritor em meados da década de 80 – deixando um volume das memórias incompleto (também publicado). Fortemente e assumidamente inspirado por Marcel Proust, Nava constrói narrativas em que busca reencontrar ao menos alguns traços do passado que se perdem da memória e que tendem a se apagar na história (ou sob a História). Sua escrita quase-romance se põe, para tal empreitada, num espaço híbrido entre a ficção, a história, o ensaio, a crônica e a pesquisa de arquivo. Deixa transparecer, sem dúvida, o processo em que se produz o texto, isto é, evidencia que a escrita é feita a partir de uma pesquisa minuciosa de objetos de arquivo e de coleção ou ainda de relatos memoriais, submetidos a um cuidadoso trabalho de composição literária na elaboração de escrita. O texto de Nava parece, portanto, expor a construção daquele romance sempre por vir, mas, ainda assim, seus livros, enquanto obras literárias, não são meras anotações nem relatos de pesquisa; por mais que remetam a estes com frequência, seus escritos não se reduzem ao caráter de investigação metódica da memória e do arquivo, pois sua escrita é sempre atravessada, assumidamente, pela invenção, pelo ficcional, pela afetividade criativa e pela imaginação do autor.

Não se pretende aqui traçar uma análise de toda a extensão da obra de Pedro Nava, pois tal tarefa exigiria um estudo exclusivo, como felizmente, alguns pesquisadores e teóricos já o fizeram por diferentes caminhos. O interesse por Nava, aqui, é tê-lo como uma via introdutória ao tipo de literatura que se busca investigar (uma *literatura do índice* ou uma *literatura do arquivo*) e como objeto de diálogo com a obra dos dois outros autores que serão enfocados posteriormente na pesquisa (W.G. Sebald e Valêncio Xavier). Os comentários sobre sua escrita literária estarão concentrados na leitura do primeiro volume de suas memórias, *Baú de Ossos*, publicado originalmente em 1972, tendo sido iniciado em fins de 1968, e que obteve grande circulação na época e ainda hoje (as memórias foram recentemente republicadas no Brasil). Este romance-memória inclusive se

apresenta particularmente interessante ao projeto de pesquisa aqui estabelecido, pois assume fortemente o caráter arquivístico e mescla uma escrita de memórias do autor a uma escrita das memórias alheias, chegando até a um passado anterior a Nava (inalcançável por qualquer memória viva) – o que será interessante, sobretudo, numa aproximação com a literatura de W.G. Sebald. E, complementando este contato direto com sua obra literária através da leitura do primeiro volume das memórias, o estudo sobre Nava se apóia, ainda, sobre a observação e o manuseio de algumas peças de arquivo do acervo do autor, guardadas no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro – entre anotações, documentos catalogados em fichas, originais datilografados (ou datiloscritos) repletos de notas manuscritas, colagens de imagens documentais e desenhos à mão livre.

Se o trabalho de investigação histórica e arquivística é evidente fonte criativa e elemento bastante presente na própria escrita literária de Nava, aquilo com que nos deparamos nas páginas de suas memórias é não mais que um “rastromanceado”, por assim dizer, do longo caminho de Nava para reencontrar um passado sempre ameaçado de se perder no tempo. Pela observação dos arquivos do autor, percebe-se que a pesquisa para elaborar seus livros era um processo minucioso e complexo de recolhimento de dados vários sobre os diversos eventos a serem narrados, assim como se pode perceber, tanto pelos arquivos como pela leitura de suas memórias, quão minucioso era seu posterior processo de composição daqueles dados recolhidos em forma de texto, isto é, em obra literária.

O “resto” da criação literária se desfazia, desde as mãos e os olhos de Nava, de sua posição de mero resíduo descartável, refletindo-se, de forma explícita, na própria escrita literária do autor, impregnada de sua matriz arquivística. Mas a grandiosidade da pesquisa de preparação parecia prever uma expansão desta para além do livro a ser publicado – como se a elaboração já estivesse elaborando a si como objeto de estudo posterior. Não é à toa que o escritor tenha tido o cuidado de guardar a maior parte dos seus materiais de produção e que os mesmos estejam, hoje, em guarda de instituições de arquivo e que freqüentemente sejam alvos de pesquisas acadêmicas e de publicações especializadas nas áreas do arquivo e da literatura. Apenas pela observação dos originais datilografados pelo autor – repletos de anotações, colagens de imagens

de referência e comentários rabiscados – já se pode supor, sem grandes receios, que Nava imaginava (e esperava) que aqueles arquivos seriam acessados por outrem (por outro pesquisador ou por outro memorialista como ele, talvez), pois boa parte daquilo que sobrepunha àquelas páginas datilografadas não tem uma forma reflexiva, como uma anotação dedicada a si mesmo (como um lembrete), mas uma forma expansiva, comunicativa, que parece aguardar a observação alheia – para além da simples observação necessária de um revisor ou de um editor. Emblemática é a disposição, em um dos seus originais datilografados, da réplica de uma “cola” da sua época de jovem estudante, feita em papel de caderno, dobrada cuidadosamente, com os dizeres:

Mostro aqui um pequeno fragmento do que eram nossas colas em formato de sanfona. A letra que estou pondo aqui e os claros entre as linhas são enormes comparados às miniaturas que conseguíamos com nossos olhos do time de meninos de 13 a 17 anos.<sup>2</sup>

Assim, se, por um lado, Pedro Nava não publica seus livros naquela forma rasurada e multidisciplinar que aparece em seus arquivos (abdicando até da possibilidade de impressão gráfica de documentos e imagens em favor da primazia da palavra), ele, por outro lado, parece antever que tais arquivos se tornarão, de alguma maneira, públicos, que não serão somente ferramentas de trabalho, dispensáveis após a publicação do livro, mas que constituirão algo de relevante em si e se tornarão, de alguma forma, também públicos nos arquivos literários – e, talvez, úteis ao futuro trabalho de um novo memorialista.

Na leitura de *Baú de Ossos*, o que se apresenta ao leitor não é apenas uma coleção fria e metódica de dados, mas uma composição textual criativa e afetiva (ainda que impregnada de rigor e método, sem dúvida) diante de referências a uma realidade histórica e objetiva – estando, assim, a escrita, ancorada nesta realidade a que se refere, mas livre o suficiente para deixar-se lançar em vãos ficcionais, sobretudo para alcançar aquele tempo que a sua memória não alcança nem poderia alcançar e, assim, poder narrar com riqueza de detalhes, a partir dos relatos e dos parques arquivos arduamente recolhidos, mas com uma boa dose de imaginação, as façanhas do velho Halfeld ou as severidades do Luís da Cunha,

---

<sup>2</sup> Nava, P., *manuscrito de Chão de Ferro*, do Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, p.35.

por exemplo. Mas mesmo estes saltos ficcionais participam da explicitação da obra como construção, pois não se escondem – dão à vista. Os traços da realidade, que emergem em sua escrita e se fazem presentes (isto é, ganham *presença*), empurram o autor para dentro da obra e inscrevem-na no mundo, tanto por ela se expor como objeto criado quanto pela textura de realidade que ganham suas narrativas. A vida real do autor se insinua e se explicita na sua obra literária – a distância se reduz à finura de um papel. Nava parece escrever justamente no quase apagamento do vão, aí quase invisível, entre vida e literatura, que se abre na arte moderna e contemporânea, em que fato e ficção não se repelem imediatamente, mas se atravessam constantemente, sem que se apague, com isso, a tensão insistente (mesmo que enfraquecida) entre o ficcional e o factual. O memorialista deixa à mostra (e ao “tato”) uma materialidade real, isto é, mostra os fatos como fatos; insiste, obsessivamente, por exemplo, em apontar as datas e os nomes (completos!), em catalogar detalhadamente os ramos das árvores genealógicas infinitas, em desenhar com as palavras os mapas das cidades que já se refizeram, ao mesmo tempo em que ficcionaliza, assumidamente, partes dessa realidade mostrada, atingindo o que o documento não poderia alcançar, narrando mais do que a memória conseguiria guardar.

Confinado nos limites da sua memória, com a vontade tensa de apreender um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços da memória dos outros, o Narrador penetra *simpaticamente* na vida dos antepassados e dos parentes mortos, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de os configurar se não apelando para a imaginação. Desse modo, sobretudo em *Baú de Ossos*, o relato adquire um cunho de efabulação e o leitor o recebe como matéria de romance. (Candido, 1987, p.61).

É, sobretudo, neste vacilo entre a referencialidade objetiva do pesquisador e o vão imaginativo do romancista que se estabelece a semelhança entre a escrita de Nava e a elaboração do romance (mais do que uma simples pesquisa prévia deste), como se a escrita dele fosse o esboço rascunhado e romanceado de um romance em processo infinito. Pode-se muito bem imaginar, a partir da leitura das memórias, muitos romances latentes, como o romance da vida do bisavô Luís da Cunha, ou do velho Halfeld ou do pai José Pedro, ou de cada um dos muitos tios e tias, quem sabe um romance da infância no Rio Comprido, ou mesmo o grande épico do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais (que ele não deixa de

esboçar em seu projeto grandioso); no entanto, o autor escolhe produzir uma escrita *híbrida*, em que a relação com a realidade se dá a partir de uma materialidade *táctil* (íntima, afetiva) e fragmentar que se expõe como tal (inclusive em suas falhas) e não como distanciada representação da realidade pela escrita. O texto de Nava assume-se, assim, como *fingimento* e *performance* de escritura e de autoria – e aposta num *pacto de sinceridade* no tratamento do passado.

Não há dúvida de que, com raras exceções, a criação de um romance sempre envolve pesquisas, anotações, montagem de coleções, ou mesmo a rememoração. Mas todo o processo de criação tende a se apagar diante da obra pronta, que, tradicionalmente, busca esconder as evidências de sua condição de trabalho e construção, em favor, digamos assim, da ficção. Nava, entre outros, não faz tal opção; escolhe desenvolver a obra sobre aquele chão sujo de reboco, manchado de tinta, diante da parede descascada, dos canos à mostra, dos fios desencapados, da bagunça que faz parte da construção do livro – ainda que uma bagunça um tanto “cenográfica”, construída com os restos de realidade que deixam entrevê-la. Mesmo de uma forma ainda encenada, fingida, a obra se exhibe como construção, fraturando o distanciamento da representação. É certo que aquela visão crítica, que, desde a modernidade, infiltra-se na arte (tanto na realização quanto na recepção), impõe ao leitor uma percepção do processo elaborativo em qualquer obra, mesmo a mais banal – tendemos, com isso, a sempre refletir, com maior ou menor atenção, sobre a feitura do objeto literário, mesmo quando embarcamos na mais instigante prosa narrativa ou no mais tocante poema sentimental. A modernidade trouxe à arte a presença constante, mais ou menos nítida, de uma sombra ao lado de toda produção artística que figura a sua elaboração (e, embutido, o seu *labor*). Nava, assim como Sebald e Xavier, dá corpo, peso, textura, sabor e cheiro a esta sombra insistente e a faz parte efetiva de suas obras.

Diante do texto de Nava, mesmo sem nunca termos acessado quaisquer dos acervos de suas obras, já sentimos, pela mera leitura, o autor manuseando os arquivos, tocando aquelas marcas do passado, ouvindo o relatar de um parente distante, relembando uma memória antiga através de uma velha fotografia ou de um objeto encontrado num armário ou num baú, criando todo um mundo que, em partes, não poderia nem mesmo ser lembrado, pois só se teve acesso a este por

resquícios já quase emudecidos no tempo – redivivos pelos rastros e, evidentemente, pela imaginação. A marca, num canto de página de um dos originais datilografados guardados no acervo do autor, com a indicação manuscrita de que ali é *sangue* de Nava, é exemplar da relação material/física entre autor e obra – o autor entrelaçado à obra, confundido a ela. Não é raro encontrarmos, entre as anotações de Nava, notas de cunho absolutamente particular, aparentemente desatadas da construção artística, como, por exemplo, em referência ao falecimento de uma pessoa querida<sup>3</sup> – mas que não deixam de estar inseridas na estruturação da obra em si. Os livros de memória de Nava se fundam, portanto, em algo como uma generosidade do autor em se pôr em jogo, como o toureiro diante do touro na *tauromaquia* de Michel Leiris (Leiris, 2003), sem o risco imediato de morte (mas com algum risco), e, sempre, de alguma maneira *exposto*. Evidentemente, ao se expor, não o faz sozinho, pois carrega consigo aqueles outros que participaram de sua vida e que, agora, tornam-se, por vezes *a contragosto*, suas personagens. Recortadas da vida e postas em suas folhas, aquelas pessoas de sua memória ou das memórias alheias são tomadas por Nava como suas invenções: “para mim eles (os parentes) perdem o caráter de criaturas humanas no momento em que começo a *escrevê-los*. Nessa hora eles viram personagens e criação minha.” (Nava apud Souza, 2004, p.55)

Eles deixam de ser simplesmente *pessoas* e viram essa coisa extremamente complexa e dificilmente atingível que é o *personagem*. Eis aí o ponto em que reside a questão. A memória é pois alguma coisa entre o relatório e a ficção. Não ficção no sentido de invencionice pura, mentira gratuita. Mas a ficção feita com a massa de lembranças elaboradas, logo com a experiência artística e pessoal do Autor. (Nava, 2003, p.28)

Tal proximidade entre autor e obra e, por conseguinte, entre autor e leitor através da obra, impõe, na literatura de Pedro Nava, certa exigência de *sinceridade* entre realidade e escritura, em que não se coloca em questão um respeito à Verdade última (se esta for possível), mas uma disposição do autor de ser *honesto* com suas verdades – se há alguma verdade exigida, é a “verdade do autor”, não mais que isso. Pois a obra explicita que aquela escrita é literatura, que

<sup>3</sup> Na página 112 dos originais de *Baú de Ossos* há, por exemplo, uma nota sobre o falecimento de José Hippolyto – esta página é uma das páginas do datiloscrito reproduzidas na edição do Ateliê Editorial (Nava, 2005). Na página 201, escreve sobre o falecimento de tia Bibi. Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

é “ficção”, no sentido sugerido por Nava, antes de ser qualquer rígido estudo histórico, sociológico ou antropológico, e, portanto, sem possuir nenhum dever ético tão impositivo de uma pretensa factualidade como o que há em discursos que se assumem científicos ou informativos – que buscam ser absolutamente verdadeiros, diante de um ideal de Verdade e Fato –, ou mesmo em discursos dogmáticos (férteis na religião mas que também podem ser férteis nas ciências) – diante de um ideal de Verdade absoluta e transcendente.<sup>4</sup>

O *fato*, em Nava, em sua escrita memorial “entre o relatório e a ficção” (Nava, 2003, p.28), está impregnado de pessoalidade, afetividade, memória (e esquecimento): “Ninguém pode referir literariamente um fato sem que, para dar-lhe valor estético, deixe de cobrir o mesmo (sem alterar seu esqueleto) de carnadura diferente” (Nava, 2003, p.27). No equilíbrio entre manter a ossada (que ele irá buscar reconstruir, mesmo quando falta um osso ou mesmo que, da ossada, só tenha um em mãos) e revesti-la com a nova pele literária da invenção e da imaginação, estrutura-se a escrita quase-romance de Nava. Fingida, ao menos em parte, a obra do memorialista não deixa de ser incrustada de realidade. Mesmo sem estar atada a uma absoluta objetividade referencial, há, na literatura de Nava, a construção de uma *indicialidade* (sempre artificial, isto é, não efetivamente material) entre o que o texto apresenta e a realidade. Se não através de *índices verdadeiros*, já que, na obra publicada, estamos somente diante do texto neutralizado que não carrega qualquer marca de contato físico com nada da realidade (pois a palavra, como código, é meramente simbólica – só na citação chegamos perto do índice verdadeiro), ao menos, através de uma injunção do *efeito de índice*, que não nos obriga a aceitar nem a veracidade, nem mesmo a completa sinceridade do autor, mas sempre alguma referência a algo singularmente existente numa temporalidade.

<sup>4</sup> O cinema documentário passa por questão semelhante, mas, parece haver, neste, um peso maior sobre a sinceridade do realizador do que na literatura, evidentemente atrelado à força da imagem fotográfica. Mesmo que o filme se proponha absolutamente artístico e sem qualquer pretensão de revelação da verdade última dos fatos, persiste aquele peso caso o filme se ponha como documentário. Mas se pensarmos nos filmes de Jean Rouch, como *Jaguar* (1967) ou *Eu, um negro* (*Moi un noir*, 1958), já perceberemos como a ficcionalidade assumida neles permite certo desvio da imposição de sinceridade absoluta. Até porque, na realidade, atingimos uma outra camada de sinceridade, que não é fundada na pretensão de apresentar as verdades dos fatos e nem somente na sincera interpretação dos fatos, mas que se funda na sincera apresentação do objeto criado, o filme ou o livro, como criação sobre fatos, como algum tipo de fabulação evidenciada – caminho que Eduardo Coutinho busca seguir desde *Cabra Marcado Pra Morrer* (1985) e que, nesse sentido, aproxima-se do projeto de Pedro Nava.

Mesmo num rastro distante e encenado, algum resíduo do mundo adentra a obra e nos impõe a inscrição da escrita no tempo e na história pelo efeito do contato material. O *índice* de que se fala aqui, segue a tripartição do signo da semiologia de Charles S. Peirce, entre o *índice*, o *ícone* e o *símbolo* (Peirce, 2008). Por ora, o fundamental é entender o índice como o signo que representa por *contato físico* com o objeto para o qual aponta na representação (como uma pegada de um animal, por exemplo), diferentemente do símbolo (por codificação convencional) e do ícone (por semelhança); e, disso, perceber que um índice que se dá por *verdadeiro* contato material impõe a necessária existência singular na realidade (no momento da inscrição da marca) do objeto representado – a existência deste é a própria condição de possibilidade do signo indicial (não há verdadeira pegada sem a existência singular do animal que ali pisou num dado momento deixando sua marca). Assim, impregnados pelo *efeito de índice*, quando lemos *Baú de Ossos*, podemos desconfiar da reconstrução do passado, podemos mesmo discordar da maneira que o autor o colocou em palavras – aqueles mais envolvidos nos eventos reais narrados devem tê-lo feito com frequência –, mas temos por certo que a escrita se funda em dados, fatos, memórias e relatos ligados a um passado efetivamente existente (que sustenta aquele esqueleto inalterado sob a carne da ficção) e que deixa ao menos seus rastros na obra.

O autor tem a clareza de que não abarcará o todo do passado em sua escrita e que qualquer projeto de tamanha pretensão estaria fadado ao fracasso. Assume, assim, sem pudores e sem medo, a invenção, aceitando, inclusive, o erro, deixando os traços do próprio trabalho de criação à mostra – escreve *com* o fracasso. É a partir disso que Eneida Maria de Souza pode sugerir a escrita de Nava como uma “errata infinita” (Souza, 2004, p.40), ao comentar a respeito de uma sugestão de correção feita por Carlos Drummond de Andrade a respeito de uma passagem de *Beira-mar*. “Nava, na segunda edição do livro, em vez de corrigir o equívoco no corpo do texto, o faz em nota de pé de página” (Souza, 2004, p.40). E mesmo no texto original, deixa, por vezes, entrever as incertezas e os possíveis erros na descrição de eventos: “(Essa história eu a ouvi de um contemporâneo de meu Pai, Levy Coelho da Rocha, médico em Belo Horizonte. Se não estiver conforme, outro, do tempo, que a conte melhor.)”(Nava, 2005, p.205). Pela explicitação do *ato de escritura*, podemos aproximar o estilo literário de Nava da *crônica*, gênero que frequentemente também aceita e explora a falha e

a hesitação dentro da obra – o que exige a inserção do autor na mesma.

Na hesitação, na rasura, nas referências imprecisas, nas vias tortuosas em que segue ou desarticula a cronologia dos eventos, expõe-se a aceitação do autor da impossibilidade de recuperar a integridade do passado que costura nas palavras. Assim como a recuperação memorial de infância caminha aos pulos, deixando os vazios (as falhas) à mostra nas ausências que se explicitam, sua literatura assume como qualidade literária o ritmo engasgado dessa memória descontínua, mas seguindo sempre num fluxo imparável, como o tempo, entre os pedaços do passado que recolhe ou inventa na escrita, costurando-os, por vezes desordenadamente, como se associando seqüências de “grandes clichês fotográficos”<sup>5</sup> do passado embaralhados em sua memória (Nava, 2005, p.373).

É impossível dar uma ordem cronológica dessa fase de minha infância. Só de uma ou outra coisa ocorrida com gente grande e de que ficou memória em velhos documentos, em cartas onde a tinta se apaga. Do que eu vi, nada posso encadear pois quantas e quantas vezes eu dormia na casa de minha avó e tinha a impressão de acordar em Santa Clara, na fazenda do seu Carneiro. (Nava, 2005, p.222)

Seguimos suas narrativas entrecortadas por entre os rastros memoriais que articula na complexidade de sua escrita densa, de longos parágrafos e longos capítulos. Mas, mesmo deixando em evidência a investigação arquivística e memorial e a construção elaborada que articula lembranças e documentos no texto, Nava deixa de fora da cópia final os objetos materiais de sua pesquisa. Não inclui, junto ao texto, as fotografias antigas e envelhecidas, os recortes de jornal, as cartas manuscritas, os mapas esboçados, nem os desenhos e as caricaturas (recolhidos ou feitos durante a elaboração), nem o próprio traço caligráfico de suas notas ou a marca dos tipos da máquina de escrever. Embora presentes na escrita de alguma maneira (talvez como membros decepados que ainda sentimos como se lá estivessem, fantasmaticamente), o autor exclui da tecitura final os materiais que participam do processo de criação da obra – embora se mantenham de alguma forma “presentes em ausência”.

A escrita, neutralizada na impressão padronizada da prensa, por ser sempre

---

<sup>5</sup> “Não tenho desse período nenhuma idéia da continuidade ou da seqüência dos dias. Vejo estes, dentro das situações dominantes que os marcaram, como grandes clichês fotográficos em que meu Pai, minha Mãe, os médicos, meus tios, as visitas – aparecem imobilizados na mímica da esperança, da dor, do desânimo, espanto, desespero. Com estes quadros reconstituo, mais ou menos, o que foi o mês de julho de 1911.” (Nava, 2005, p.373)

distanciada do objeto a que se refere, está sempre no campo de uma *interpretação* distanciada; isto é, os dados da realidade que nos chegam através de um texto são sempre reinterpretações dos mesmos que serão reinterpretados pelo leitor – o que aponta para uma grande distância entre a realidade em si e sua representação. Ao optar por “retirar” os arquivos da obra publicada (com raras exceções e, estas, em sua maioria, também em forma de texto), Nava acaba por criar um ambiente mais fechado na palavra do autor que escreve, e não deixar que marcas da realidade, sobretudo as marcas visuais/imagéticas que sempre escapam ao controle do autor, estejam presentes na obra e falem, com suas múltiplas vozes confusas e dissonantes, por si mesmas.

Inserir a materialidade da pesquisa seria carregar ainda mais o leitor para dentro do processo e fazê-lo tatear, em efeito, a própria textura da realidade e do tempo que o autor narra – e aqui Nava, de certa maneira, recua. As marcas do passado são, em grande maioria, mediadas por sua voz de narrador, talvez prevendo, como Roland Barthes o faria com relação à foto do Jardim de Inverno (em torno da qual gira toda sua reflexão sobre a fotografia em *A Câmara Clara*), que aqueles objetos tão afetivos para ele, como aquelas fotos que descreve com tanto cuidado (como as do avô Pedro da Silva Nava), não alcançassem o mesmo significado para o leitor distanciado. Contudentemente, Barthes nos afirma: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. [...] nela, para vocês, não há nenhuma ferida.” (Barthes, 1984, p.110)

Os dois outros autores enfocados nesta pesquisa, W. G. Sebald e Valêncio Xavier, exploram, num esgarçamento do espaço literário atrelado à palavra, justamente a presença material (em *imagens documentais*, com destaque para as fotografias) como parte da obra literária. A curiosa semelhança entre os originais datilografados de Pedro Nava – com o texto da máquina pontuado, nas “páginas do lado”, por imagens documentais (entre fotografias, mapas, cartões postais, notícias de jornal e fotocópias de textos) por vezes meramente ilustrativas, por outras carregadas de mistério e reverberação – e a obra pronta de W.G. Sebald – que assume como forma final uma estrutura semelhante – com certeza não é algo casual. Flora Süssekind descreve a “página do lado” de Nava:

E há, ainda, uma espécie de outro livro, menos conhecido, quase sem palavras, formado por uma das séries de páginas, as da direita, das folhas duplas em que

Nava datilografava seus originais. Do lado esquerdo de quem os lê, o texto posteriormente impresso. Do outro lado, essas outras memórias. Caricaturas, recortes de jornais, observações curiosas, selos, fotos, reproduções de quadros conhecidos, cartões-postais, colagens, mapas detalhados de uma geografia urbana-afetiva passada [...] (Süssekind, 2003, pp.57-58)

Tal listagem de documentos das “páginas do lado”, entre vários restos da pesquisa criadora de Nava que ele dispõe ali ao lado do texto já datilografado quase pronto a ser publicado, poderia muito bem ser uma lista de imagens que W.G. Sebald assim como Valêncio Xavier exploram nas páginas de seus livros. Os três autores, em suas diferentes vias literárias, são exemplarmente marcados em suas obras pela presença do *arquivo*. Se há, por um lado, em Sebald, Xavier e Nava, um aspecto de obra em processo, de obra infinita, de explicitação da materialidade construtiva da obra, e, por outro lado, um aspecto de profunda inscrição da criação na realidade e no tempo (que não se separa da exposição da construção, mas que se dá, sobretudo, por um sussurrar espectral do passado), isso se dá pelo movimento, que se repete nos três autores, de agarrar o mundo por seus fragmentos, por restos memoriais e materiais que se espalham pelos escombros da história, fazendo vibrar o passado dentro do objeto literário. Cabe um olhar mais atento ao *arquivo*, a este material de trabalho desta literatura marcada pelo *efeito de índice*, e buscar encontrar de que modo o passado e a memória, os outros materiais da elaboração das obras destes autores, entranham-se no objeto arquivado, para emergirem, exalando o tempo, a história e o passado do mundo.

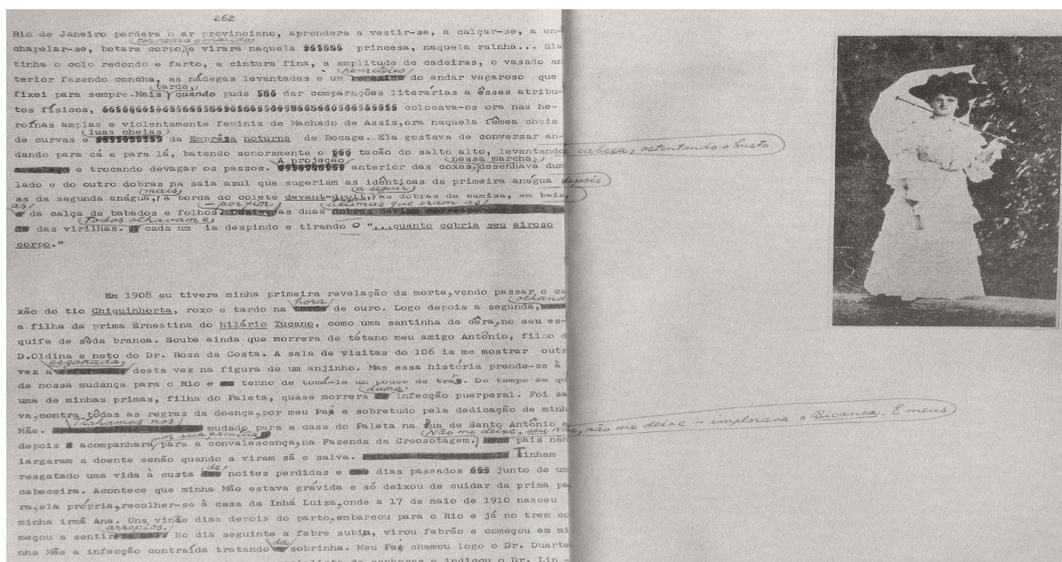


Figura 2

### 3.3 O retorno do fantasma

Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo – uma impressão freudiana*, busca, como estratégia para pensar a noção de arquivo, a origem etimológica do termo na palavra *arkhê*, destacando a relação desta com as noções de *começo* e *comando*, que podemos remeter, então, às noções de *seqüência* (temporal) e de *ordem* (da lei) (Derrida, 2001, p.11). Há em todo arquivo uma função de organização do objeto arquivado quanto a sua posição histórica e uma posição hierárquica. A intenção da instituição de arquivamento seria, dessa maneira, a retenção de um objeto arquivável dentro dessas duas ordens, o que implica uma apreensão do objeto fora do seu “uso comum”, por assim dizer. O arquivado, portanto, é algo posto numa contenção arbitrária que o retira da sua condição de mero objeto mundano e o coloca num estado que poderíamos definir como *suspensão*, para que, nesta condição, possa assumir uma posição numa ordem nomológica e numa seqüência histórica – arbitrariamente impostas.

Partindo desse princípio, não parece haver qualquer qualidade intrínseca a nenhum objeto do mundo que o defina *a priori* como arquivo ou que o impeça de sê-lo; a determinação do objeto como arquivável é exterior a este – uma instituição, geralmente, arbitra a este objeto e não aquele outro uma importância tal que confere ao primeiro a possibilidade de ser arquivado, enquanto o segundo deverá se perder. É outra forma de dizer que todo objeto do mundo é um arquivo em potencial, com uma condição, válida para qualquer um: que *perdure*. Pois, se perecível, ele se perde, deixa de ser, perde seu corpo e qualquer possibilidade de presença. O arquivo deve se manter ou ser mantido de alguma maneira – de preferência inalterado desde o momento de sua guarda ou alterado somente no intuito (fictício) de recuperação ou restauração de sua condição material “original”.

O objeto arquivado, portanto, pode ser definido como aquele que é retirado, por alguma razão arbitrária, do fluxo normal do tempo e imposto num tipo de “congelamento” em que o objeto não mais segue o “ritmo” do mundo. Deve permanecer o mesmo (ou ainda recuperar-se ao que já foi), de modo a carregar, além de um valor de importância arbitrado, um traço indicial de uma época passada à qual ele se deve sempre se referir de alguma maneira. O arquivo,

em seu estado de suspensão necessário, sempre aponta, portanto, ao *passado*, mas, ao mesmo tempo, deve estar sempre pronto a retornar, não mais como um corpo presente (atual), mas num tipo de *corpo em suspensão*. Poderíamos dizer que o arquivo carrega certo caráter “messiânico” – “Trata-se deste performativo por vir cujo arquivo não tem mais nenhuma relação com o registro do que é, da presença do que é ou terá estado atualmente presente.” (Derrida, 2001, p.93) O objeto arquivado, por mais presente que ele seja (pois não precisa ser objeto “antigo”), pois mais atado ao tempo atual, ao ser posto naquela suspensão, põe-se em posição de guarda, a espera de que venha, como um espectro, a falar no futuro com a voz murmurante do passado. “Uma messianidade espectral atravessa o conceito de arquivo e o liga [...] a uma experiência muito singular da promessa” (Derrida, 2001, p.51). Assim, se, por um lado, aponta ao passado (de onde sempre provém, pois ao ser suspenso é automaticamente retirado do presente), não fica atado a ele; escapa e retorna, nesse corpo-sem-corpo, para “falar” aos que se dispõem a “ouvi-lo”, como o fantasma do pai do príncipe Hamlet na peça de William Shakespeare.

Em *Os Emigrantes*, W.G. Sebald, no final do primeiro dos quatro relatos, narra o seu encontro casual com a notícia de jornal (e a imprime na página ao lado) que conta a descoberta, depois de décadas, dos restos mortais do corpo, por tanto tempo congelado, do alpinista Johannes Naegeli, amigo desaparecido da personagem central do primeiro capítulo, o Dr. Henry Selwyn. “Assim, pois, retornam os mortos” (Sebald, 2002b, p.28), escreve Sebald no final do capítulo que serve como uma de espécie introdução aos relatos restantes e parece sugerir que é através da geleira, em busca dos corpos congelados do passado – e para tirá-los do gelo – que a escrita de Sebald se encaminhará. A função do arquivista parece ser não a de propriamente *congelar* o tempo, mas de *escavar o gelo* e fazer retornar o “morto” através dos seus resquícios e evocá-lo, como ao fantasma, e não deixá-lo calar. Poderíamos afirmar que o objeto tornado arquivo aparece-nos, sempre, como um *espectro*, de forma semelhante ao que sugere Derrida (em *Mal de Arquivo e Espectros de Marx*).

É um espectro, pois seu corpo é decorporificado mas ainda está lá. O arquivo perde sua atualidade no presente mundano, pois sua matéria põe-se ao lado do fluxo do tempo (fora deste), mas ainda deve ser “tangível”, ainda deve ter alguma *presença* que faça vibrar a voz do passado. Desse modo, o objeto

arquivado deve se assumir como essa *marca fantasmática*, que não deve se endurecer na suspensão, não se deve emudecer e se apagar no segredo, pelo contrário, o arquivo deve ter uma presença efetiva (ainda que espectral) e uma voz que venha a emergir neste retorno. Pois o arquivo que não impõe este retorno do espectro é propriamente o *arquivo morto*, um arquivo que não tem nenhuma presença no tempo atual, que se resguarda como sempre foi, mas, escondido, fora do alcance de qualquer consciência e não tem nem nenhuma força de marca, de traço, de resíduo, que faça vibrar o passado no presente. O arquivo só se concretiza pela ativação de uma consciência que o reconheça como tal, isto é, que perceba a ligação necessária entre a marca e aquilo para o que esta aponta, que perceba no objeto um resquício de algo do passado, de algo que existiu e que reaparece e que, de algum modo, nos fala no presente. O arquivo morto é o segredo mudo; o arquivo espectral é o traço eloqüente do passado, que volta para nos falar – se quisermos ouvi-lo – como o fantasma do rei.

MERCREDI 23 JUILLET 1986 23 JUIL. 1986

Trois fois coup sur coup dans les Alpes  
Ctt/7D/AVIS suspects

# Des linceuls s'

Hier, on a identifié le cadavre d'un guide disparu en 1914  
Mais le phénomène des glaces qui rendent leurs victimes e

Septante-deux ans après sa mort, le corps du guide bernois Johannes Naegeli a été libéré de son linceul de glace.

PAR Véronique TISSIÈRES

Hier, on apprenait en effet que la dépouille découverte jeudi dernier sur le glacier supérieur de l'Aar était celle de cet homme de Willingen (près de Meiringen) dont on avait perdu la trace depuis ces jours d'été 1914, où il resta

seul à la cabane du CAS. Agé, à l'époque de 68 ans, il est probable qu'il tenta de regagner la plaine par le glacier; il n'y parvint jamais et toutes les recherches entreprises à l'époque demeurèrent sans résultat.

Coincidence? Quelque jours avant la découverte de la dépouille du guide bernois, le corps d'un fantassin de l'armée austro-hongroise, victime de la Première Guerre mondiale, émergeait du Giogo Lungo (Dolomites). Début juillet, enfin, la Vallée-Blanche rendait le cadavre d'une de ses victimes...

Trois cas recensés dans le massif alpin au cours des quinze premiers

jours de juillet! C'est beaucoup, et même tout à fait exceptionnel, car la restitution de corps par les glaces contrairement à ce que pourraient laisser supposer les exemples ci-dessus reste un phénomène rare. « Rare et cyclique, précise-t-on au service secours en haute montagne de la polvaissanne. Il ne faut en effet pas perdre de vue que ces restitutions sont étroitement liées au mouvement des masses de glace. Certaines années, glaciers du canton livrent deux voire même presque coup sur coup, puis rien pendant longtemps. »

Ce fut le cas l'an dernier. Le corps d'une jeune femme, disparue quatre ans auparavant, fut retrouvé à la face du glacier de Breney (vallée de Begnes). Peu après, le Théodule ren



LE GLACIER DE L'AAR  
Qui vient de rendre un guide décédé en 1914.

L'histo

Film, légendes, la rest  
l'imagination. Mais il

C'était en 1937. Fin août, le son terminée, le gardien de la cabane Bertol (au-dessus d'Arc) quitta la petite bâtisse pour la plaine. Il n'y arriva jamais. Des recherches furent entreprises, en vain. Qu'était-il devenu? Les lang allèrent bon train dans la région. Pas une grosse somme, de t toutefois recommencer une n velle vie ailleurs.

Sept ans plus tard, un guide repère, émergeant de la masse du glacier, une main tenant fermem

Figura 3

### 3.4 O Tempo e o temor da destruição

...no fundo, não tenho nada de novo a dizer. Por que prendê-los com estas histórias já gastas? Por que todo este tempo perdido? Por que arquivar isto? Por que este investimento em papel, tinta e letras?

Jacques Derrida

Ao se arbitrar o arquivamento de um dado objeto, há aí, sempre, uma relação com a perda – há sempre algo que não se põe em guarda. O mundo não cabe numa gaveta. E do que se guarda, sempre resta algo que se perde e que não retornará. A guarda implica algum tipo de destruição inevitável – é o que Jacques Derrida apresenta através da noção freudiana de *pulsão de morte* que se implicaria em todo arquivamento, uma potência destrutiva de que o arquivo não se pode separar (“O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo.” – Derrida, 2001, p.23). Talvez o sonho do arquivista fosse recortar o mundo todo em fatias espaço-temporais e guardá-lo em gavetas ou congelá-lo como um todo, instante por instante, e poder visitá-lo, o mundo todo espectralizado – o que não é possível, bem o sabe. E sabe também que sua função é escolher e deixar algo se perder – ato doloroso e necessário que é o *pathos* do arquivista. E deve guardar a todo custo aquilo que foi escolhido, sem deixar o tempo, que tudo engole, destruir os resíduos de um passado que só nos pode retornar por suas marcas, por seus rastros, por seus fantasmas. O passado que não retorna como espectro ou está morto (quem sabe não se pode ainda evocar seu fantasma) ou não é passado, ainda é presente – corpo vivo.

O relato de um inexperiente pesquisador arquivista demonstraria a tensão, diante da ameaça de destruição iminente pelo tempo que a todo momento assombra aquele que atravessa os documentos do passado. Um sentimento duplo, mesclando *medo* e *reverência*, toma conta do pesquisador: um sentimento de *temor* – assim como aquele do religioso diante do duplo poder de aniquilamento e de criação de Deus: toda uma reverência diante da criação e todo um pavor da aniquilação pelo ódio divino (pela justiça de Deus). O medo, no caso do arquivo, não se põe pelo objeto em si como ameaça, mas, de forma semelhante àquele medo diante de Deus – pelo receio do aniquilamento, não o do pesquisador sacrílego ou herege, mas o do próprio objeto, pela ação do tempo, praticamente irrefreável; o Tempo, assim, quase uma divindade. (E a destruição do arquivo não

deixa de ser uma morte para aquele que zela por ele, contra o Tempo). A reverência do arquivista, por sua vez, se dá, por um lado, diante da quase sacralidade de um objeto raro que traz em si o resquício de uma época e, por outro lado, diante do poder ímpar que tal objeto tem de fazer ressoar, do passado corroído pelo tempo, aquela voz espectral e grave.<sup>6</sup>

Assim o pesquisador assume sua postura metódica, de gestos suaves e medidos, em luvas brancas de algodão, encantado pelo retorno do espectro sussurrando gravemente em seu ouvido, e temente de deixar o ímpeto do tempo destruir a *aura* de originalidade do objeto arquivado. O pesquisador sabe que, a partir do momento em que o objeto é posto em arquivo, o corpo descorporificado deste só pode se modificar numa contracorrente (sempre  *fingida* ) rumo ao passado ou deve permanecer como está. Umas gotas de sangue no canto de uma página do original datilografado da obra de um escritor são aceitáveis e até agradáveis no caso de pertencerem à temporalidade mundana e histórica do objeto – o arquivo exemplar (aquele que mais nos encanta pois revela sua inscrição no mundo e no tempo) é mais aquele marcado (cicatrizado) pela história do que o objeto limpidamente conservado em sua pureza original – talvez este interesse mais ao fetiche de um colecionador. No momento em que o objeto adentra a instituição do arquivo, mesmo a mais suave gota do café ou da tinta da caneta que caia sobre ele afeta o lugar de suspensão em que o arquivado deve se pôr. Uma alteração no objeto só se pode fazer por uma decisão técnica, como a de reunir cartas ou reordenar páginas ou montar fichários, mas todas enfrentam, freqüentemente, a polêmica inevitável de se estar ou não afetando o arquivo na “pureza” aurática de sua condição espectral.

É a mesma polêmica que surge em todo processo de *restauração*. Com esta, busca-se a recuperação de traços originais do objeto perdidos no tempo, pressupondo uma alteração do estado do objeto atual não rumo ao porvir do futuro (no cotidiano mundano), mas artificialmente, em direção ao passado. Este, em si mesmo, de qualquer forma, nunca retorna, somente pode retornar o espectro (sempre fragmentar) que o faça ressoar. A alteração do objeto-traço, com o intuito de torná-lo mais parecido com o que ele era outrora (íntegro), na realidade afeta a

---

<sup>6</sup> Uma voz, por vezes, “patriarcal”, por assim dizer: “O [pai] morto torna-se mais forte [do que jamais o foi enquanto vivo] [...] devido a uma situação psíquica que nos é familiar em psicanálise, a ‘obediência retrospectiva’.” (Freud apud Derrida, 2001, p.78).

sua condição de referência ao passado: toda restauração é, nesse sentido, *fictícia* (num sentido bem próximo de “fingida”). Nunca se recupera o que já não mais é. A restauração é uma tentativa desesperada de fazer o espectro falar mais, numa luta sempre perdida contra o tempo. O objeto restaurado escamoteia a sua breve reentrada no fluxo temporal mundano, fingindo-se ainda marca direta do passado, ainda resíduo, quando muito do seu residual é apagado ou superposto, por vezes num devaneio de retorno não de um espectro, mas do objeto ele mesmo – o próprio passado ressuscitado.

Posto isso, não se deve simplesmente condenar todo processo de restauração, mas se deve ter a clareza que todo restauro afeta o objeto guardado, transformando-o, de fato, num outro, que pode ser mais semelhante ao objeto original do que o era o seu resíduo, mas que não é nunca uma recuperação do passado. Há, é certo, casos em que a restauração é a única forma de se fazer “sobreviver”, se assim se pode dizer, o objeto-arquivo prestes a se desfazer em restos dos quais não se poderá reconhecer nenhum traço (nenhum índice) e de onde nenhuma “voz” se poderá ser ouvida; ainda assim, restaurar afeta irremediavelmente certa qualidade de *autenticidade* do objeto arquivado, desestabilizando sua condição de traço material do tempo.<sup>7</sup> De qualquer modo, para além de um possível questionamento dos métodos do restaurador, deve-se enfatizar a postura de enfrentamento do tempo, investindo contra a implacabilidade destrutiva deste, retirando resquícios dos escombros em que se desmancham e se amontoam e buscando encontrar e reanimar os resíduos que reverberam o passado. Contra o *arquivo-morto*, o arquivista e o restaurador buscam ativar os traços que ecoam uma história (ou muitas histórias) e que o Tempo se põe a calar.

O risco do restaurador é, tal como a tinta que se sobrepõe na estátua que já

---

<sup>7</sup> Refiro-me aqui principalmente às restaurações que acrescentam elementos já inexistentes, como, por exemplo, nos casos de pinturas envelhecidas em que se repõem pinceladas onde o tempo já rachou e esfarelou a tinta original. A nova pincelada é outra, não é e não pode ser a restituição da antiga. O objeto restaurado perde sua força de arquivo e de traço porque tende a perder, ao menos em parte, portanto, sua referência *indicial*. (É como a pintura que é a reprodução de outra: não é o mesmo quadro, é necessariamente outro). Há, sem dúvida, casos em que não se afeta o objeto original em si, como quando se retira a sujeira acumulada pelo tempo na superfície de um objeto. Aqui parece ser menos afetada a condição de traço, posto que o objeto original ainda está ali sem sobreposição ou substituição de nenhuma de suas partes, mas, mesmo nestes casos, há um apagamento de uma outra marca, a da própria sujeira que foi depositada ali ao longo da história; há um apagamento da historicidade, poderíamos dizer, o que também não passa sem algum tipo de tensão.

perdeu a cor, sobrepor, nessa via, uma voz externa ao murmúrio do passado. Aparentemente de forma inevitável, a história e o passado tendem a ser recobertos por “vozes” que lhes são alheias – o mito totalizante tende a se impor. Nas palavras de Roland Barthes: “Talvez tenhamos uma resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob a forma de mito.” (Barthes, 1984, p.130). E o mito parece se fundar na necessidade que temos de nos distanciar da História para percebê-la; a mitificação se funda, justamente, no distanciamento da representação. Ainda Barthes: “A História é histórica: ela só se constitui se a olhamos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela. Como criatura viva, sou o contrário da História” (Barthes, 1984, p.98). A mitificação é uma forma potente de tornar algo passado ainda presente e participante na vida dos homens, mas, por não assumir a forma espectral ou fragmentária a partir dos traços materiais, aproxima-se da ilusão de um passado ainda vivo, mas, ao mesmo tempo, sempre distante na Tradição – um passado feito íntegro, mas que, por conta disso, quase não se figura como “passado”, como acontecimento(s) passado(s), ao apagar sua necessária condição fragmentária de *não-ser-mais* – aproxima-se, assim, da forma de uma narrativa atemporal (que guarda valores de uma Tradição).

Num caminho diverso da mitificação e, portanto, afastado da representação distanciada e totalizante, Nava, Sebald e Xavier – e outros que poderiam igualmente ser aproximados desta noção que nos guia aqui de uma *literatura do* (efeito de) *índice* –, estes autores se aproximam da postura do arquivista, atravessando, fragmentariamente e taticamente, rastros que resistem nos objetos do passado e na memória, buscando tocar, em efeito, a história emudecida sob os mitos e fazer vibrar aqueles espectros aquietados, para que eles sigam a vagar em nossas vidas, como almas errantes que nos assombram. A escrita destes autores é, nesse sentido, “o contrário da História” – e sinal evidente disto é a colocação dos próprios autores (“criaturas vivas”) dentro de suas próprias escrituras, nas quais a própria construção da obra se evidencia. Assim, em vez de imporem uma *sobrevoz* ao passado, tais escritores, nessa relação de proximidade com o tempo em sua materialidade residual, parecem propor “diálogos” com as vozes várias que reverberam através dos arquivos que colecionam, caminhando pelas margens das Grandes Narrativas da Literatura e da História. Mas é importante ressaltar este aspecto de “diálogo”, pois, por vias diferentes, seja o memorialismo afetivo e metódico de Pedro Nava, ou a narrativa fantasmática e

misteriosa do escritor-pesquisador de W.G. Sebald, ou o enigmático jogo sensorial de Valêncio Xavier, estes escritores sempre *enfrentam* os espectros errantes, não os olham de longe, e, como Hamlet, estão prontos a ouvir o fantasma falar, mas não se furtam a falar com este. O arquivista e estes escritores do arquivo sabem que o fantasma não parece dizer “nada de novo” e o seu desafio e seu desconforto é saber em que investir o arquivamento, o que guardar, o que deixar falar, o que, mais do que tudo, provocar a falar (“Speak; I am bound to hear” – Shakespeare, W., *Hamlet*) – é nisso que consiste o diálogo em primeiro lugar: neste incitar a voz do passado a reverberar. E essa fala, embora possa parecer ser aparentemente sempre a mesma, como aquela resposta de “*answering machine*” (Derrida, 2001, p.81) sugerida por Derrida, está, na realidade, em constante deslizamento, pois o ouvido de quem escuta não é sempre o mesmo, e a voz do fantasma nunca fala sozinha; com isso há continuamente a possibilidade de se ouvir algo a mais, algo que talvez tenha se apagado ou se escondido na voz murmurante do fantasma – e aí é preciso provocá-lo a falar de novo, talvez a falar mais alto. Dialogar com o fantasma é, assim, provocar a voz espectral, mas é também não ficar no silêncio – é responder a ele e falar a partir dele, porventura realizando uma pesquisa arquivística ou escrevendo uma obra literária.