



# A POTÊNCIA ARQUIVÍSTICA DA ESCRITA DE JUDITH GROSSMANN

---

THE ARCHIVAL POWER OF  
JUDITH GROSSMANN'S WRITING

Henrique Vieira<sup>1</sup>  
*Universidade Federal da Bahia*

**Resumo:** Este trabalho analisa a relação estabelecida pela escritora Judith Grossmann entre a sua criação ficcional e o seu arquivo literário, notadamente entre a obra *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (MAMPR) e os documentos alcunhados de *Judith Grossmann: Matéria-Prima*, pasta localizada no acervo da autora, custodiado pela Universidade Federal da Bahia. A partir dos pressupostos efetivados pela teoria literária, crítica biográfica e pela crítica genética, verifica-se de que modo se desenvolve uma “potência arquivística” da escrita grossmanniana por meio da autoficcionalização do seu processo criativo e das suas práticas arquivísticas, assim como pela constituição da pasta *Matéria-Prima* antes, durante e após a fase redacional do romance.

Palavras-Chave: Judith Grossmann; Literatura; Arquivo Literário; Potência Arquivística.

---

<sup>1</sup> Endereço eletrônico: [hjvieira2@gmail.com](mailto:hjvieira2@gmail.com).

---

**Abstract:** *This work analyzes the relationship established by the writer Judith Grossmann between her fictional creation and her literary archive, notably between the novel “Meu Amigo Marcel Proust Romance” (MAMPR) and the documents named by “Judith Grossmann: Matéria-Prima” (Judith Grossmann: Raw Material) – folder located in the author’s collection, held by the Federal University of Bahia. Based on the assumptions made by literary theory, biographical criticism and genetic criticism, it is possible to see how an “archival power” of Grossmannian writing is developed through the self-fictionalization of her creative process and her archival practices, as well as by constitution of the Raw Material folder before, during and after the writing phase of the novel.*

Keywords: *Judith Grossmann; Literature; Literary archive; Archival power.*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O interesse pelos bastidores da escrita é, possivelmente, uma curiosidade em comum tanto aos leitores não especializados da literatura quanto aos seus pesquisadores e críticos. Em comum aos diversos perfis de leitor, algumas perguntas são feitas. O que se mostra no texto literário? O que se esconde? Onde, como e quando os escritores costumam realizar o seu ofício?

O escritor, este ícone da cena cultural, vivenciou significativas mudanças no seu campo de atuação. Visto, por muito tempo, como uma figura demiúrgica, quase enigmática, produzia, além da inventiva literária, uma ficção da escrita e uma postura perante a vida. O flâneur que observa e goza do *spleen* de Paris não era menos flâneur do que o próprio Charles Baudelaire: “Quem não sabe povoar a própria solidão também não sabe estar só entre a gente atarefada. O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agrada, ser ele mesmo e um outro” (BAUDELAIRE, 1995, p. 41). Em outros casos, a letra e a vida se entrelaçavam de modo não menos doloroso na ficção e na biografia. O desencanto de Clara dos Anjos, ao se reconhecer grávida, numa realidade de abandono paterno por Cassi Jones, não era menos desencanto do que o do escritor negro Lima Barreto, crítico mordaz das microviolências do cotidiano e grande intérprete do nosso frágil tecido nacional: “Mamãe! Mamãe! [...] Nós não somos nada nesta vida!” (BARRETO, 2001, p. 748).

---

As estratégias de autorrepresentação de um escritor se multiplicaram com a profissionalização da atividade literária e a midiaticização da sua figura pública. Contemporaneamente, a celebração da palavra literária está, incontornavelmente, ligada a outras demandas da vida moderna; das mais comezinhas, como ir ao trabalho, pagar as contas, cuidar da sua família, da sua saúde, até as mais representativas para a sua vida pública, como participar de feiras literárias, congressos, concursos, assumir cargos, cuidar dos seus papéis de trabalho.

Essas questões, por muito tempo, ocuparam a antessala dos estudos de Literatura – esta com L maiúsculo, entendida como fruto da inspiração meditativa e do trabalho criativo com os sons, as formas e os sentidos da língua. Para o poeta e crítico norte-americano Ezra Pound, um referencial dessa noção de literatura nas poéticas da modernidade, a “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p. 32). No proscênio do texto, dramatizava-se o espetáculo da linguagem projetado pelo escritor. Contudo, esse olhar mais imanentista da teoria e da crítica escamoteou questões outras que também perfazem a criação literária, como as condições materiais de produção e circulação dos textos, as relações interdiscursivas travadas pela literatura e os comprometimentos ideológicos da escrita.

Desde a década de 1980, quando se costuma tomar como parâmetro o fim dos regimes de exceção e a desconstrução das grandes utopias político-ideológicas, houve um amplo interesse de artistas, escritores e pesquisadores pelas histórias de vida, que dão a ver e a ouvir versões alternativas às narrativas oficiais da história e da sociedade. Ultrapassando a superfície meramente textual, linguística, da primeira pessoa, a valorização das “narrativas do eu” (ARFUCH, 2010; 2018) é sintomática de um processo maior de produção das subjetividades na contemporaneidade, tanto pelo “homem cotidiano”, o

---

“imperador da contabilidade”<sup>2</sup>, quanto pelas personalidades da mídia, da literatura, das redes sociais. Trata-se de estratégias discursivas de (re)construção da própria identidade, que tecem um “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010; 2018) no limiar entre a “intimidade” e a “exterioridade”, a identidade e a alteridade/outridade, o público e o privado.

Nas diversas linguagens artísticas, essa “guinada subjetiva” (SARLO, 2007) ou “virada biográfica” (DOSSE, 2015) desestabilizou as fronteiras entre binômios como “ficção” e “realidade”, “documentos pré-redacionais” e “documentos pós-redacionais”, “valor cultural” e “valor de mercado”. Estamos nos referindo, no terreno da literatura contemporânea, em especial, às formas de (re)construção de um nome e de uma imagem de escritor na cena cultural, à ficcionalização de questões pessoais na produção literária, aos modos de um escritor cuidar dos seus manuscritos ou, ainda, aos recursos de comercialização da sua obra.

Estes aspectos, certamente, reverberaram nos interesses de pesquisa das vertentes interessadas nos estudos literários. A consolidação da crítica genética e da crítica biográfica, nos anos 80 e 90, respectivamente, sinalizou a ampliação do *corpus* de pesquisa, sendo inseridas novas textualidades ao horizonte interpretativo das obras e do seu processo criativo. Deixam aquela antessala, aquele vestibulo da Literatura os cadernos de pesquisa, roteiros, depoimentos, correspondências, fotografias, objetos pessoais, – e mais recentemente – perfis *online* e aplicativos de produção de textos digitais, passando a ocupar um lugar de relevância, seja no projeto criativo de artistas e escritores, seja no discurso teórico-crítico acerca destes.

---

<sup>2</sup> Recordo, neste ponto, o livro e o poema homônimo *O canto do homem cotidiano*, de Ildásio Tavares: “Eu canto o homem vulgar, desconhecido / Da imprensa, do sucesso, da evidência / O herói da rotina, / O rei de pijama, / O magnata / Do décimo terceiro mês, / O play-boy das mariposas / O imperador da contabilidade” (TAVARES, 1977, p. 14).

---

Diante desse contexto, uma primeira questão que se apresenta é: como estabelecer um procedimento de leitura que vá da obra publicada ao arquivo e, simultaneamente, do arquivo à obra? O arquivo é um ponto de intensidade onde se tocam as diferentes temporalidades de um projeto criativo, quando podem vir a ser interpretadas as suas várias etapas, como as pesquisas prévias e as roteirizações, as diferentes lições e testemunhos de uma obra – seja ela literária, musical, cênica, cinematográfica, pictórica... –, bem como as intervenções (autógrafas ou não) durante a sua editoração. E o arquivo literário é, sobremaneira, onde se entrecruzam o biográfico e o literário, pois nele, a cada documento, projetam-se múltiplas “imagens do escritor” (MARQUES, 2015), como flashes, lampejos nas frestas entre o que foi vivido, lido ou imaginado.

Isso nos direciona a uma segunda questão, que se refere a um operador teórico há muito utilizado nos estudos de acervos e fontes documentais, qual seja: a noção de “fontes primárias”<sup>3</sup>. Seria possível estabelecer os documentos de um dossiê genético como um ponto original, um centro de referência para a leitura da vida e da obra de um escritor? Existe um “a priori” do texto que lhe dê coerência e sentido, diante das intervenções de naturezas diversas, ora pelos próprios titulares do arquivo (os escritores), ora pelos editores na publicação da obra ou, ainda, pelas pessoas envolvidas na custódia deste? E quando os textos

---

<sup>3</sup> “Fontes primárias constituem, em princípio, matéria da história, que constrói uma narrativa a partir dos documentos que certificam o passado. A Teoria da Literatura tende a abrir mão desse material, ao privilegiar o produto final, a obra publicada, em detrimento de suas origens e processo de criação. A História da Literatura acabou acompanhando essa escolha, alinhando no tempo o produto legitimado pela Teoria. Por não percorrer o caminho de volta, que levaria da obra publicada às suas origens e repercussão, a História da Literatura des-historiciza seu objeto; com isso, contradiz sua natureza e acaba por fornecer à Teoria um objeto desmaterializado, um ser ideal a que não corresponde algo concreto” (ZILBERMAN et al., 2004, p. 15). “As fontes primárias apresentam-se na contramão desse processo: são concretas, materiais e palpáveis. Podem corresponder ao que restou do processo de criação mas sinalizam sua existência e percurso; podem se mostrar na condição de sintomas, sinais ou rastros, porque se alojam no texto, no livro e no impresso. Indicam, por outro ângulo, os contextos de criação, produção material e leitura, ausentes no objeto-obra, mas determinantes de seu estatuto. Instituem séries temporais não-coincidentes” (ZILBERMAN et al., 2004, p. 15).

---

literários parecem, cada vez mais, se direcionar aos seus próprios arquivos, mostrando as vigas e os andaimes de sua fatura?

Em terceiro lugar, seria esse ponto de coerência o texto literário publicado, como expressão da última vontade do autor, mediada pelo processo editorial? Seria o dossiê genético, com os supostos vestígios sobre os quais as mãos do escritor materializaram a sua intencionalidade artística? São indagações para as quais não é tarefa do crítico produzir discursos totalizantes que projetem, de modo linear, os aspectos biográficos sobre os textos literários e os documentos arquivísticos, ou do contrário, arquitetar uma história de vida, sustentada no poder sedutor do conhecimento do arquivo, para a interpretação de uma obra artística. Mas, antes, é a de ressaltar a natureza especular, fragmentária, descentrada da leitura dessas textualidades, bem como potencializar as conexões entre as questões teóricas, biográficas ou literárias por elas suscitadas.

## 1 DELINEANDO UMA POTÊNCIA ARQUIVÍSTICA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

A ficcionalização de arquivos na construção de narrativas brasileiras contemporâneas tem sido nosso interesse de estudo mais recente, no âmbito do projeto de pesquisa Acervo de Escritores Baianos<sup>4</sup>, desenvolvido no Instituto de Letras da UFBA a partir dos fundos de Ildásio Tavares<sup>5</sup> e Judith Grossmann<sup>6</sup>,

---

<sup>4</sup> Projeto desenvolvido com o financiamento do CNPq. Edital de Chamada Universal, 2016.

<sup>5</sup> Nascido na região cacauzeira de Gongogi, na cidade de Ubaitaba, Ildásio Tavares (1940-2010) era Bacharel em Direito (1962) e em Letras (1969) pela Universidade Federal da Bahia, mestre em Literatura americana e inglesa (1971) pela Southern Illinois University e doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984). Realizou pós-doutoramento na Universidade de Lisboa (1990). Durante sua residência nos Estados Unidos, lecionou Literatura Brasileira na Southern Illinois University entre 1970 e 1971. Já na Universidade Federal da Bahia, lecionou entre 1975 e 1997 Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Em sua atuação religiosa, foi Ogã de Oxum e Otum Obá de Xangô do Ilê Axé Opô Afonjá (Salvador).

---

custodiados pela Universidade. Partimos da hipótese de que a *potência arquivística* da escrita literária desenvolve-se em três práticas discursivas, que podem vir a ser simultâneas ou não em uma mesma obra. A primeira, por meio da incorporação de documentos de arquivos (físicos ou digitais) à materialidade dos textos, como o faz Chico Buarque no romance *O irmão alemão*, cuja narrativa é disparada a partir de correspondências do arquivo da família Buarque de Holanda, e Décio Pignatari, em *Panteras*, com o enxerto de fotografias de si mesmo, da cidade de Osasco ou de recortes de jornais à narrativa da história de amor entre Miro e Yara. Também faz uso desse recurso Paulo Henrique Ferreira, em *Álbum duplo: um rock-romance*, com o *setlist* no ambiente virtual das músicas citadas ficcionalmente<sup>7</sup> e Silviano Santiago, em *Machado: romance*, com documentos dos primeiros anos do século XX, anos finais de Machado de Assis.

A segunda prática discursiva da *potência arquivística* trata-se da incorporação de listas, diários, coleções, autobiografias à composição das narrativas. Tornam-se um traço das ficções contemporâneas as cenas nas quais os personagens reviram as suas memórias, fazem inventários, cuidam de

---

<sup>6</sup> Nascida em Campos do Goytacazes (1931), no Rio de Janeiro, a escritora formou-se em Letras Anglo-Germânicas na Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1954. Foi colunista do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* de 1958 a 1961, com a seção "Approach" de tradução e crítica de escritores de língua inglesa. cursou pós-graduação na Universidade de Chicago (Estados Unidos) em 1963. Em 1966, iniciou a sua atividade docente na Universidade Federal da Bahia (de 1966 a 1990), onde implantou as Oficinas de Criação Literária, além de ser responsável por introduzir as disciplinas de Teoria da Literatura no Instituto de Letras e incluir as disciplinas de Literatura Dramática na Escola de Teatro da UFBA. Sua produção: *Linhagem de Rocinante: 35 poemas* (São José, 1959); *O meio da pedra: nonas estórias genéticas* (José Álvaro, 1970); *A noite estrelada: estórias do ínterim* (Prêmio Brasília de Ficção/1976, Francisco Alves, 1977); *Outros Trópicos Romance* (José Olympio, 1980); *Temas de teoria da literatura* (Ática, 1982); *Cantos Delituosos Romance* (Prêmio Ficção da APCA/1985, Nova Fronteira, 1985); *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (Fundação Casa de Jorge Amado, 1995; Record, 1997); *Vária Navegação: mostra de poesia* (Prêmio COPENE de Cultura e Arte, Fundação Casa de Jorge Amado e COPENE, 1996); *Nascida no Brasil Romance* (Bolsa Vitae de Literatura/1993, Fundação Casa de Jorge Amado e EDUFBA, 1998); *Fausto Mefisto Romance* (Record, 1999); *Pátria de Histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann* (Imago/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000); *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (EDUFBA, 2011); *Guerra e Paz do discurso literário* (EDUFBA, no prelo).

<sup>7</sup> Cf. LARANJEIRA, Antonio Eduardo. Letra e música: a trilha sonora na literatura contemporânea. *Fórum De Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 1, p. 67-83, 2017. Acesso em maio 2020.

---

objetos pessoais, arquivam-se ou arquivam outrem, biografam ou são biografados por outrem. É o que se faz, por exemplo, em *Meu Amigo Marcel Proust Romance* e *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, de Judith Grossmann, com a menção às práticas de organização e depósito dos próprios textos em instituições arquivísticas pelos protagonistas. De maneira análoga, é o que se vê também em *Mil Rosas Roubadas*, de Silviano Santiago, com o acervo pessoal ficcionalmente doado pelo protagonista ao amigo Zeca, o seu futuro biógrafo.

Esse segundo movimento acaba por tocar em uma terceira prática discursiva correlata ao que chamamos de uma potência arquivística da literatura contemporânea, como uma espécie de extensão da anterior, qual seja: o recurso à autoficção<sup>8</sup>. A realização de “práticas de arquivamento do eu” (ARTIÈRES, 1998) pelas personagens – a cuidar dos seus papéis, encadernar manuscritos, fazer listas e inventários de suas obras – alimenta-se, por vezes, do “gesto arquivístico” (ARFUCH, 2018, p. 147) do próprio escritor, isto é, das suas formas de cuidar, guardar ou descartar os seus manuscritos de trabalho ou documentos pessoais. Assim, na literatura contemporânea, ficção e arquivo se tornam instâncias através das quais o sujeito encena diferentes representações de si mesmo, esgarçando, pela escrita literária, as fronteiras entre o documental, o biográfico e o ficcional.

---

<sup>8</sup> Contemporânea da discussão travada pela psicanálise e pela filosofia pós-estruturalista, a autoficção enquanto prática da literatura contemporânea acentua o estatuto do sujeito como uma construção discursiva, e essa pose do escritor nessas cenas expressa a indiscernibilidade entre os fios da memória e os fios da inventiva na construção textual. Cf. *autoficção especular*: “Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então a sua presença como se fosse um espelho” (COLONNA, 2014, p. 53). Segundo Jean-Louis Jeannelle: o gênero só existe na medida em que produz no leitor (qualquer que seja o estado dos conhecimentos prévios sobre o autor dos quais ele dispõe) certa hesitação – hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado (JEANNELLE, 2014, p. 150-151).

---

## 2 A POTÊNCIA ARQUIVÍSTICA DA ESCRITA DE JUDITH GROSSMANN: “MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE”

O processo de criação de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (MAMPR) foi composto por três “campanhas de escritura” (GRÉSILLON, 2007): a redação autógrafo da primeira versão entre 09 de janeiro e 18 de fevereiro de 1995, na Praça de Alimentação do Shopping Barra, em Salvador; a primeira reescritura, datiloscrita, entre 19 de fevereiro e 13 de março de 1995; e, por fim, a segunda reescritura, também datiloscrita, de 17 de março a 09 de abril de 1995.

Na tecitura do romance, que é também um livro sobre o sentido de produzir literatura em novos tempos, a escolha do shopping center como local de escrita, tanto por Judith Grossmann quanto por Fulana Fulana, a protagonista-escritora, situa o processo criativo em um ponto liminar entre o biográfico e o ficcional. Nesta publicização do ofício em uma praça de alimentação, perquirida diariamente pelos funcionários e transeuntes mais curiosos, reside a crença no papel da arte e do artista para a educação sentimental dos homens e mulheres do milênio por vir:

Esta narrativa, concebida como um conto de fada pós-moderno, cujo cenário é, em grande parte, o de um shopping, inclinou-se, por si mesma, a ter a velocidade de uma tragédia grega, os rasgos de uma ópera, e as improvisações do jazz, pelo que julguei de bom aviso fazê-la ao seu congênito gosto.

Ela é ainda um monumento todo feito de palavras, erigido como uma dedicatória estendida, tanto ao ser amado quanto à arte e à literatura dos predecessores, dentre os quais avulta o interlocutor mais desejado: Marcel Proust, mestre insuperável da sensibilidade pós-moderna, possibilitando uma continuidade de caminho.

Neste mundo urbano em que os ouvidos se encontram, em geral, indisponíveis para a interlocução, a arte e a literatura, como os outdoors, a televisão, os luminosos, os semáforos, os shoppings, as firmas, as marcas, artigos, produtos, coisas, objetos, se agigantam e dão um passo à frente para varar a nossa impenetrável solidão, enquanto às cegas buscamos o nosso interlocutor, que somente a loteria amorosa, nos seus grandes números e nos seus acasos, poderá nos conceder, o ser amado, para quem

---

teremos todo o tempo do mundo, sob o patrocínio jamais negado de Werther, de Sorel e de Swann. (GROSSMANN, 1997, pp. 11-12)

Com elementos do que hoje se identifica, no contexto da teoria literária, por autoficção, somos conduzidos a uma leitura exorbitante ao livro publicado<sup>9</sup>, que, desta forma, torna-se, para a maioria dos leitores, o primeiro contato com o processo genético da obra, mas não o único. Em uma via de mão dupla, é o arquivo que se torna parte da criação poética, aqui entendida no sentido amplo, da *poiesis*, da inventiva, e a obra que, por sua vez, desenvolve a sua potência arquivística. A criação de *Meu Amigo* extrapola, desse modo, as campanhas de escrita no Shopping Barra em dois sentidos, tanto em direção às etapas prévias de pesquisa sobre o tema quanto em direção à fatura de uma rede textual entre a literatura e o arquivo após as campanhas de escritura.

Em dezembro de 1994, foi publicado no Jornal *A Tarde*, impresso de ampla circulação do estado da Bahia, o release do crítico literário Nardo Zalko a respeito da biografia do romancista francês Marcel Proust<sup>10</sup> (*L'impossible Proust*), feita por Roger Duchene. O texto (Fig. 1) encontra-se na *Matéria-Prima* como uma espécie de reporto, de elegia ao predecessor primeiro do livro que viria a ser redigido a partir do mês seguinte (janeiro de 1995).

---

<sup>9</sup> Fundação Casa de Jorge Amado, 1995; Record, 1997.

<sup>10</sup> No ano de 1994, também foram publicadas duas outras biografias sobre o escritor Marcel Proust, "Le Jardin Secret de Marcel Proust" ("O Jardim Secreto de Marcel Proust"), de Diane de Margerie, e "Le Sexe de Proust" ("O Sexo de Proust"), de Stéphane Zagdanski: "No primeiro, a autora mostra a influência da botânica na obra de Proust (por exemplo, as catléias de Odette de Crécy), com a ajuda de fotos de lugares que o autor conheceu na infância. Como o nome indica, a sexualidade de Proust é o tema principal do livro de Zagdanski. O autor se dedica à complexa tarefa de provar que Proust, ao contrário do que se acredita atualmente, era homossexual 'na alma'" (NOVA biografia, 1994). Parece figurar, neste aspecto, uma eleição temática de Judith Grossmann pela biografia que se atenta ao tema da sexualidade e da inserção do escritor na cena cultural.

# Inesgotável Proust

NARDO ZALKO

Parecia que já tudo ou quase tudo tinha sido dito sobre o autor de *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust, e no entanto sua vida continua sendo tão inesgotável como sua obra, o que provoca periodicamente novos estudos e análises, como esta nova biografia de 900 páginas publicada este mês em Paris por Roger Duchene. Intitulada sugestivamente *L'impossible Marcel Proust*, Editora Robert Laffont, este livro aparece ainda como uma enorme síntese que possui a virtude de tornar acessível praticamente tudo o que se estudou e se sabe sobre essa obra monumental e sobre essa vida fora do comum.

Com efeito, há pouco menos de meio-século se foram acumulando as descobertas sobre o escritor, sua família, sua fortuna, sua forma de vida. E mais ainda, desde 1992, se tem publicado a parte final de sua correspondência e se têm achado recentemente importantes textos de juventude. Desta maneira, o universo de Proust é relatado e dissecado em um livro brilhante, onde o autor observa o jogo dos atores que giram nos lugares e personagens-chaves do romance-maratona de Proust, talvez a maior obra literária deste século. *Guermanies, Cabourg, o boulevard Haussmann de Paris (onde vivia o escritor), o salão de madame Verdurin.*

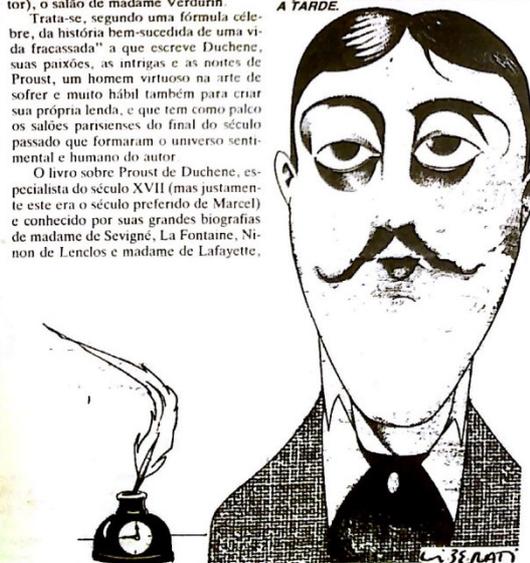
Trata-se, segundo uma fórmula célebre, da história bem-sucedida de uma vida fracassada" a que escreve Duchene, suas paixões, as intrigas e as noites de Proust, um homem virtuoso na arte de sofrer e muito hábil também para criar sua própria lenda, e que tem como palco os salões parisienses do final do século passado que formaram o universo sentimental e humano do autor.

O livro sobre Proust de Duchene, especialista do século XVII (mas justamente este era o século preferido de Marcel) e conhecido por suas grandes biografias de madame de Sevigné, La Fontaine, Ninon de Lenclos e madame de Lafayette,

chega depois das obras já clássicas que dedicaram a Proust, entre outros, o francês André Maurois alguns anos depois da guerra, Ghislain Dresbach há dois anos, e principalmente os monumentais dois tomos do inglês George D. Painter, aparecidos entre 1959 e 1965, e que em muitos aspectos continuam sendo insuperáveis.

O crítico francês do "Le Figaro", Marcel Shneider, explicava recentemente que hoje é já difícil descobrir aspectos desconhecidos na vida de Proust, e que melhor valerá tentar explicar agora porque o mundo inteiro se interessa por um homem tão singular, único e extraordinário como foi o autor de *Em busca do tempo perdido*. E assim, se chegar a saber, enfim, por que a lenda terminou por subjugar a realidade. Contudo é o que procura Duchene, dissecando em capítulos separados a homossexualidade de Proust, seu périplo ao paraíso perdido, seus amores e rupturas, a influência de sua família ("sou católico, como meu pai e meu irmão — dizia o escritor — e em compensação minha mãe é judia"), as origens do romance, a época da guerra de 1914, sua entrada afinal na famosa editora NRF e suas posições políticas favoráveis ao capitão Dreyfus.

■ Nardo Zalko é da AFP, Paris. Colaboração da Editoria Internacional de A TARDE.



Cada biografia de Marcel Proust revela novas facetas de sua vida e obra. Retrato desenhado por Liberati, 1982.

SALVADOR, 31 DE DEZEMBRO DE 1994 3

Figura 1: Inesgotável Proust (Jornal A Tarde – caderno 2, 31 dez. 1994)

Fonte: Judith Grossmann: Matéria-Prima

No século XIX, os salões parisienses e as vernissages burguesas erigiam ícones que viriam a ser consagrados não somente pelas suas contribuições à história da literatura, mas pela sua maior ou menor inserção na pretensa “alta sociedade”. Assim, ao poeta que perdeu a sua áurea no “lodo da macadamia” (BAUDELAIRE, 1995, p. 147) ou, agora, em uma mesa da praça de alimentação,

---

caberia reconsagrar, pelas suas mãos de artista da palavra, o esplendor da criação literária e o grão de beleza do instante mais fugaz dos passantes. Para Evelina Hoisel (1999), Fulana Fulana reencena em sua escrita estes salões parisienses frequentados pelo predecessor (Marcel Proust), ao eleger o shopping center, este “salão da pós-modernidade”, como o seu espaço de criação:

Trabalho no Shopping, em mesa em frente aos cinemas, em situação de namoro universal, envolvida por músicas pop que cantam o amor, beijos e abraços de jovens casais no cio, cheiro dos restaurantes e do fast food, crianças que esvoaçam como flores, trazendo prados da história da pintura, piqueniques, passeios nos parques aos domingos, mesmo sendo hoje quinta-feira. Assim deve ser para eliminar a convencional solidão do ato de criar. Já até me foi possível, mas hoje, não, o heroísmo do quarto-catedral, preciso de tudo isso que é a própria essência, o extrato mesmo, como um perfume, da pós-modernidade, Fernando Pessoa trabalhando/escrevendo no *Café Irmãos Unidos*, mutatis mutandis, eu, menina livre para sempre, sofrendo de claustrofobia de um lar, que, ao contrário dele... “o lar que nunca terei”. (GROSSMANN, 1997, p. 43)

Um shopping é incessantemente remodelado, na velocidade com que se abrem e fecham as lojas. É, deste modo, um espaço proteiforme, arquitetado conforme a sua maior ou menor rentabilidade financeira. O escritor argentino Jorge Luis Borges, no conto *o zahir*, diz dessa mesma natureza fluida do capital. Sendo o dinheiro um signo de propriedades materiais, de possibilidade de acúmulo de bens, também é o seu duplo, como se nele vigorasse uma força ambígua de materialização-desmaterialização das coisas e dos lugares: “existe nada menos material que o dinheiro, já que qualquer moeda (uma moeda de vinte centavos, digamos) é, a rigor, um repertório de futuros possíveis. O dinheiro é abstrato, repeti, o dinheiro é tempo futuro (BORGES, 2008, p. 97).

A arte no espaço compartilhado erige, ainda que transitoriamente, um signo de memória, que é a sua própria realização: “Meu legado? Esta mancha de caneta que deixo nesta mesa do Shopping, numa de suas depressões, em desenhos de sua fórmica, imitante a palhinha. Um signo, um símbolo, de

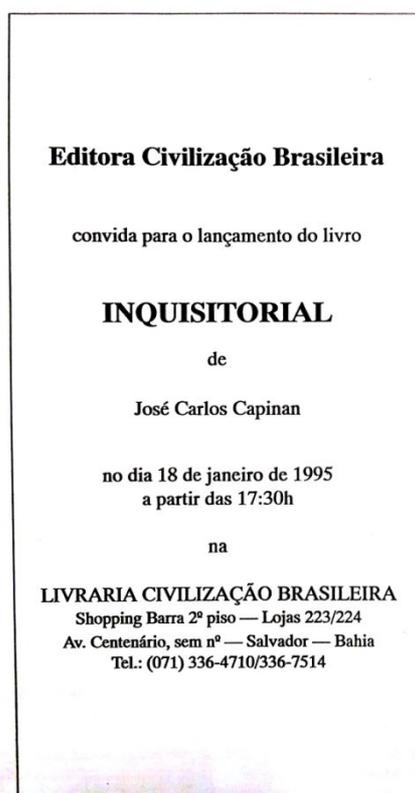
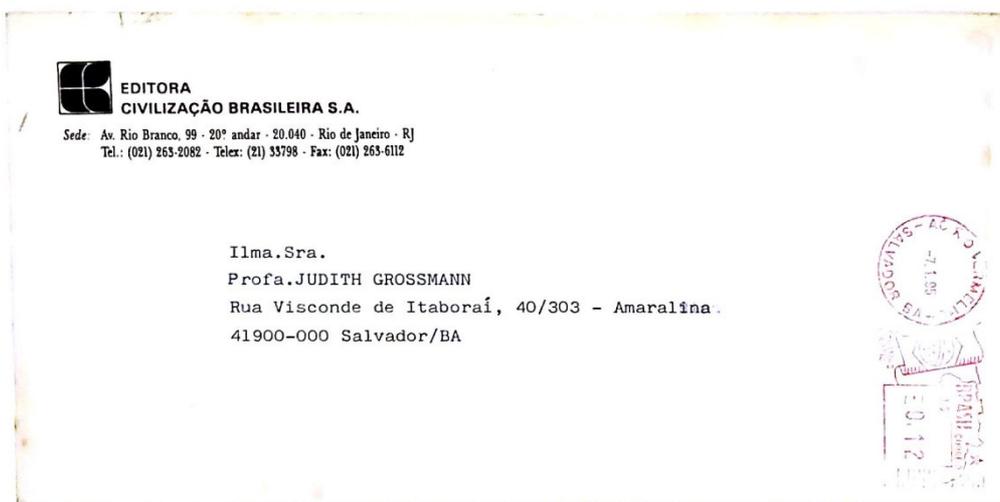
---

trabalhos de amor” (GROSSMANN, 1997, p. 77). Assim, uma intervenção no espaço público é performática, uma escrita na praça de alimentação de um estabelecimento comercial também é performática, pois produzem um determinado sentido sobre a realidade, operando uma intervenção no *modus operandi* de um espaço. Colocam em suspensão, mesmo que por alguns segundos, alguns minutos, algumas horas ou alguns dias, os seus códigos implícitos e explícitos.

Nesta relação entre o vivido, o escrito e o imaginado, incorporam-se à *Matéria-Prima* os vestígios da agora extinta *Livraria Civilização Brasileira*, um reduto da intelectualidade universitária e dos leitores da classe média soteropolitana nos anos 90. Fulana Fulana menciona o relançamento de um livro de poemas que já havia sido publicado décadas antes.

Não é um lançamento propriamente, é mais um comício político. O livro não é novo, foi publicado há uns trinta anos atrás, e está sendo relançado, como se diz agora. Evidentemente estou aqui por outra coisa, que preciso descobrir (GROSSMANN, 1997, p. 52).

Lendo os documentos da *Matéria-Prima*, antes ou depois do romance, o que astuciosamente se mostra é um convite da Editora Civilização Brasileira (Figs. 2 e 3) à “Profa. Judith Grossmann”, noticiando um evento literário que veio a ocorrer em janeiro de 1995 – o mesmo mês de redação do livro na praça de alimentação do mesmo shopping. Era o “lançamento do livro Inquisitorial”, do poeta e compositor baiano José Carlos Capinan (publicado primeiramente em 1966). Entre a tecitura ficcional e o arquivamento do convite, guardado na pasta “*Matéria-Prima*”, comungariam a escritora e a personagem da mesma visão mordaz sobre o evento?



**Figuras 2 e 3: Correspondência da Editora Civilização Brasileira (Jan. 1995)**

Fonte: Judith Grossmann: Matéria-Prima

Ler a escrita pressupõe ler as inscrições signíficas da escritora, os processos de recordação e de recalçamento em sua materialidade textual, verificando-se como a rede discursiva formada pelos diversos documentos potencializa a interpretação dos textos literários. O arquivo, contudo, não se apresenta como um ponto de checagem de uma verdade biográfica, ou seja, como resíduo de

---

uma história vivida, mas, sim, como uma instância a mais de autorrepresentação do escritor, cujos documentos projetam diferentes poses durante as suas atividades em vida. No caso Grossmann, através da ficcionalização da escrita e do autoarquivamento, as suas personagens literárias encenam os seus modos de guardar e cuidar dos seus papéis, intencionalmente situados no espaço afetivo de trânsito entre a Bahia, com o Grupo de Pesquisa Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária (UFBA/CNPq), e o Rio de Janeiro, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Têm sido precoces até os preparativos para o último ato, sempre o primeiro. Provavelmente até se sentiu, desde o início, o tempo como prorrogação, sempre se teve pressa, comendo com afincos enormes talhadas de tempo como se não houvesse um segundo a perder. E nestes últimos anos, a selvageria se acentuou no preparativo de enormes malas, malas de viagem mesmo, escrevendo em pouco tempo três livros antes deste e encaminhando tudo para o grande museu das novidades (AMLB/FCRB/RJ), em caixas das quais não se perdeu nenhuma. Em mãos, um catálogo, uma coleção de recibos, eis em que se pode transformar toda uma existência, *c'est si bon*. (GROSSMANN, 1997, p. 75-76)

Acabam sendo reverberadas, deste modo, discussões teóricas a respeito do estatuto de verdade da escrita e, sobremaneira, a respeito do limiar entre o biográfico e o ficcional na literatura. Em *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida (2005) menciona o mito egípcio acerca do surgimento da escrita pelas mãos de Theut, a divindade escriba dos deuses, e analisa a interpretação do filósofo grego, para quem a escrita seria um *phármakon*, um remédio e uma droga. Para a visão de mundo clássica, a escrita permitiria aos homens a dádiva da recordação (*hupómnésis*), ao passo que também os distanciaria da fala (*phoné*), expressão da Verdade e exercício da memória viva (*mnémé*). Com isso, por um gesto duplo de re-produção e de suplência à memória, a escritura desestabilizaria a força da voz instauradora da lei e do sentido, para estabelecer

---

o ponto de disrupção entre a memória viva e a letra grafada. Este espaço intervalar é, por excelência, o espaço da interpretação.

O limite (entre o dentro e o fora, o vivo e o não-vivo) não separa simplesmente a fala e a escritura, mas a memória como desvelamento e (re)produzindo a presença e a rememoração como repetição do monumento: a verdade e seu signo, o ente e o tipo. O “fora” não começa na junção do que chamamos atualmente o psíquico e o físico, mas no ponto em que a *mnese*, em vez de estar presente em si em sua vida, como movimento da verdade, se deixa suplantar pelo arquivo, se deixa excluir por um signo de re-memoração ou de com-memoração. O espaço da escritura, o espaço como escritura, abre-se no movimento violento dessa suplência, na diferença entre *mnéme* e *hupomnése*. (DERRIDA, 2005, p. 66)

De pai do texto, da sua lógica, dos seus princípios de organização, o sujeito se torna um efeito da sua escritura. No campo dos estudos literários, Roland Barthes assinala essa passagem como “A morte do autor”, em seu célebre ensaio homônimo. Essa morte é um gesto parricida do texto, o qual destitui o “império do Autor” (BARTHES, 2004, p. 59), para que dele possa nascer o “scriptor” (escritor), agora mais um signo, mais um ingrediente na produção de sentidos da maquinaria literária.

Os fragmentos do biográfico se somam a tantas outras referências – da cultura, da sociedade, da língua, dos escritores predecessores. No esteio dessa discussão, Jacques Derrida também pontua: “O ‘sujeito’ da escritura não existe se entendemos por isso alguma solidão soberana do escritor. O sujeito da escritura é um *sistema* de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo” (DERRIDA, 1995, p. 222, grifo do autor).

A ilusão autobiográfica<sup>11</sup> atravessa a composição de MAMPR, levando o leitor a uma série de perguntas: O que é e o que não é Judith Grossmann neste

---

<sup>11</sup> Partindo da análise de romances autobiográficos e suas variações discursivas em direção à autoficção no contexto da literatura francófona, Philippe Lejeune chega a propor um “pacto fantasmático” em romances cujo “pacto autobiográfico” seja levado à exorbitância, ao indecível entre o vivido e o imaginário: “O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico *pacto fantasmático*” (LEJEUNE, 2014, p. 50, grifos do autor). E ainda: “[...] nos

---

livro? Quem é o sujeito da enunciação quando se escreve “Judith Grossmann” em terceira pessoa no recorte de jornal? É a professora de Teoria da Literatura e Criação Literária lendo a prosa do século XX? É a ficcionista, criando para si uma outridade? Se, desde Heráclito, não se pode entrar duas vezes no mesmo rio, não se poderia ser mais a mesma um ano depois? Ou se trata de um jogo linguístico que evoca o chavão do poeta francês Rimbaud – “Eu é um outro”? Da mesma forma, a quem se destina o imperativo “veja grifo”? Aos pesquisadores da sua obra? Aos leitores do romance? Ao seu círculo mais próximo de alunos e colegas do Instituto de Letras?

Além disso, o esvaziamento antroponímico no nome da protagonista (“Fulana Fulana”) se quer uma pura projeção da autora ou uma universalização do amor vivido por todas as mulheres do mundo? Apesar da suposta coerência interna que se possa ver de relance, há de se considerar o que ultrapassa, o que é exorbitante às leis do pacto ficcional ou do pacto autobiográfico. Eis um texto caleidoscópico, que pode ser visto de diferentes ângulos, seja pelos leitores que ignorem elementos da vida da escritora, seja pelos pesquisadores de sua obra. A respeito desse pacto ambíguo de leitura mobilizado pelas ficções das últimas décadas, o crítico literário espanhol Manuel Alberca diz:

O leitor deve compreender que os elementos biográficos e as alusões diretas ou indiretas ao mundo do autor foram convertidas em signos literários ao se inserir em uma narrativa de ficção, sem perder totalmente a sua referencialidade ou factualidade externas. A partir daí, a explicação biográfica, por si só, já é insuficiente.

Considerar a instância biográfica isoladamente, fora do romance em que se enuncia, poderia dar lugar a enganos ou erros, pois a vida e a personalidade de um autor, ao se transferir em um personagem romanesco, convertem-se por regra em um fazer polissêmico e contraditório, sempre

---

últimos 10 anos, da ‘mentira verdadeira’ à ‘autoficção’, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. Essa indecisão é estimulante para a reflexão teórica: em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como ‘fictício’ ou ambíguo? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe a mentira) e realidade (que se opõe a ficção) permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem?” (LEJEUNE, 2014, p. 69).

---

que o romancista tenha decidido criar, com os dispersos e informes materiais da sua vida, um ser autônomo, que já não será exatamente o de carne e osso, sem deixar de assinalar a sua origem ou matriz. (ALBERCA, 2013, p. 23, tradução nossa)<sup>12</sup>

A *Matéria-Prima* seria alimentada também com o artigo *A morte num quarto de hotel*, de Eneida Maria de Souza (Fig. 4). É o processo de leitura da própria obra e de temas da literatura que motivam a ampliação do arquivo posteriormente à publicação do romance, sobretudo no que se refere à singularização realizada pelos artistas aos espaços por eles frequentados.

A anotação autógrafa no recorte de jornal compara a morte do escritor Oscar Wilde, signo da transgressão às convenções sociais do puritanismo inglês, no *L'Hotel*, em Paris, com consagração do shopping e do Hotel Victória Marina, onde se encerra *Meu Amigo*, através do ofício da escritora nestes locais: “O que exatamente se aplica a Meu Amigo Marcel Proust Romance de Judith Grossmann (veja grifo)” (JUDITH GROSSMANN: *Matéria-Prima*, 1996, grifo da autora).

Quatro dias após a partida de Sérgio, estamos, nesta cidade mesmo, no Hotel, um pouco ganho às águas, com suas muralhas de contenção banhadas e tornadas sonoras pelo mar, Victor e eu, e da enorme cama, com seu enorme espaldar, no qual se encostam enormes travesseiros, nos quais nos encostamos, podemos vê-lo, ou, fechando os olhos, ouvi-lo, sussurrando holandas, sem perigo de inundações, não há melhor navio do que este para sonhar nossos sonhos, construído de forma a que nunca bata sol, pela manhã à tarde, ancorado para sempre em terra firme. (GROSSMANN, 1997, p. 157)

---

<sup>12</sup> “[...] el lector debe comprender que los elementos biográficos y las alusiones directas o indirectas al mundo del autor se han convertido en signos literarios al insertarse en un relato de ficción, sin perder totalmente su referencialidad o factualidad externas. A partir de ahí la explicación biográfica, por sí sola, es ya insuficiente. Considerar la instancia biográfica aisladamente, fuera de la novela em que se enuncia, podría dar lugar a engaños o errores, pues la vida y la personalidad del autor, al trasvasarse em un personaje novelesco, se convierten por fuerza em un haz polisémico y contradictorio, siempre que el novelista haya acertado a levantar, con los dispersos e informes materiales de su vida, un ser autónomo, que ya no será exactamente el de carne y hueso, sin dejar de señalar su origen o matriz” (ALBERCA, 2013, p. 23).

---

Oscar Wilde, Jorge Luís Borges, Fulana Fulana. Eis a literatura a traçar linhas de descendência que, incontornavelmente, também tecem o seu duplo, o seu contrário, o seu ponto de deslocamento. Com a sua estética literária e a estética da sua própria existência, o escritor se torna um signo artístico, um sujeito de palavras, atravessado pelas vozes dos seus predecessores, pelas ideias do seu próprio projeto literário, pela sana de se fazer à altura do já dito e de inscrever o seu traço diferencial na literatura, na cultura, numa determinada forma de estar no mundo. Em vez de se tornar um signo de morte em MAMPR, o hotel se torna um signo amoroso, um lugar de vivência do amor em sua plenitude. No lugar de *tanatos*, a pulsão de morte, vigora *eros*<sup>13</sup>, a pulsão de vida, de erotização da palavra ofertada ao ser amado (Victor), envolta nas forças alquímicas do desejo ao ser amado, investidas na própria literatura.

---

<sup>13</sup> Cf. a teorização de Sigmund Freud a respeito das pulsões psíquicas de vida e de morte. A primeira, a pulsão de Eros, “abrange não apenas o instinto sexual desinibido propriamente dito e os impulsos instintuais de natureza inibida quanto ao objetivo ou sublimada que dele derivam, mas também o instinto autopreservativo, que deve ser atribuído ao ego e que, no início do nosso trabalho analítico tínhamos boas razões para contrastar com os instintos e objetos sexuais”. Sobre a pulsão de morte: “A segunda classe de instintos não foi tão fácil de indicar; ao final, viemos a reconhecer o sadismo como seu representante. Com base em considerações teóricas, apoiadas pela biologia, apresentamos a hipótese de um instinto de morte, cuja tarefa é conduzir a vida orgânica de volta ao estado inanimado; por outro lado, imaginamos que Eros, por ocasionar uma combinação de sequências cada vez mais amplas das partículas em que a substância viva se acha dispersa, visa a complicar a vida e, ao mesmo tempo, naturalmente, a preservá-la” (FREUD, 1996 [1923], p. 53).

14  
DE  
J  
U  
N  
H  
O  
DE  
1  
9  
8  
6

O que exatamente se aplica a  
↓ Meu Amigo Marcel Proust Romance  
de Judith Grossmann (veja artigo)



Genebra foi o lugar que Borges escolheu para morrer, e num quarto de hotel, como a imitar Oscar Wilde.

## A morte num quarto de hotel

ENEIDA MARIA DE SOUZA

**B**ORGES, em seu livro de viagem ao redor do mundo, intitulado *Atlas*, dedica uma página à descrição e ao comentário do hotel *L'Hôtel*, situado no Quartier Latin, em Paris. Nesse lugar, precisamente no início do século, Oscar Wilde, de modo quase anônimo, encontrou a morte. A fotografia do hotel lembra a estrutura labiríntica e em espiral da sua construção, produzindo um efeito de perspectiva caro à poética borgiana. No fundo e no centro da fotografia, a imagem que reproduz a sala de espera do hotel é o desenho de uma estrela de várias pontas, remetendo a múltiplos símbolos: um olho, um aleph, um ponto no círculo.

No texto que acompanha a fotografia, Borges refere-se à restauração do prédio e à impossibilidade, após a morte do escritor, de se ter ali dois quartos iguais. A explicação para o caráter assimétrico da estrutura arquitetônica do imóvel é justificada pela sua analogia com a poética de Wilde, marcada por um profundo ódio ao realismo. Por esse argumento, Borges imagina que a restauração desse lugar literário não teve a assinatura de um arquiteto, mas deveu-se à inspiração de Oscar Wilde, como se fosse a reencarnação de sua obra póstuma.

Duas constatações podem ser daí extraídas: a primeira, referente à fetichização dos lugares, ao culto de um espaço transformado em lugar simbólico. Revisto e recriado

pelo viés da ficção, o hotel passa a ser propriedade de Oscar Wilde, se pensarmos que a sua marca, embora seja a da morte, mitifica e sacraliza o lugar. O hotel se auto-referencializa, ao se duplicar o nome (*L'Hôtel*) e ao se converter o nome comum em nome próprio. A intransitividade e a reduplicação do nome o transportam ainda para o âmbito simbólico e sagrado da ficção, pela vivência simultânea e atemporal do momento aí experimentado por Borges, ao se encontrar imaginariamente com o autor do *Retrato de Dorian Gray*.

A segunda constatação diz respeito à morte do escritor, de modo quase anônimo num hotel em Paris, exatamente em 1900. Essa imagem remete para a entrada de um novo século, em que a figura do autor não será mais vista como personalidade literária, mas submetida à perda da aura e ao desaparecimento. O seu retorno na contemporaneidade — rosto que ressurge na areia do universo pós-foucaultiano — não foi obra do acaso, por traduzir a retomada e a reviravolta no próprio conceito de autoria.

A morte de Wilde num hotel reveste-se de significado distinto em relação à sua vida — tão escandalosamente exposta, considerando-se os valores morais da época — na qual a exaltação da personalidade autoral lhe valeu escândalos, a infâmia e o cárcere. Na cena final, a presença fulgurante do escritor se diluiu na apagada imagem de um hóspede de hotel até então desconhecido do Quartier Latin.

Com a aproximação do final do século, a evocação da figura do autor tem como irônica metáfora a morte e a revitalização de um dos escritores que mais souberam reunir a poética mundana da vida com o estilo decorativo dos fins do século XIX. O conceito de literatura em Borges reitera essa fusão entre a esteticização da existência e a feliz ilusão de que a vida imita a arte. Encontros imaginários e amizades literárias formam redes e possibilitam o diálogo entre vozes no espaço aberto da ficção.

Nos últimos meses de vida, doente e à espera da morte, Borges decide voltar a Genebra de sua juventude, optando pela eleição de um lugar que talvez mantivesse algum laço com o sentimento de pátria, espaço agora reservado ao eterno exílio. Instala-se com Maria Kodama em um hotel, enquanto procuravam um imóvel na cidade velha, que lhe concederia maior proximidade com o passado.

### Cinzas

Jorge Luis Borges

*Um quarto de hotel como outro qualquer. A hora sem metáfora, a sesta que nos destrói e dispersa. O frescor da água primeira na garganta. A névoa levemente luminosa que envolve os cegos, dia e noite. O endereço de alguém, talvez já morto. A dispersão do sono e dos sonhos. A nossos pés um vago Ródano ou Reno. Um mal-estar que já passou. Essas coisas demasiado prosaicas para o verso.*

Tradução: Cleber Teixeira

A TARDE  
Cultural

Figura 4 – A morte num quarto de hotel (Jornal A tarde, 8 de jun. 1996)

Fonte: Judith Grossmann: Matéria-Prima

---

Na crítica genética, em seus princípios, as etapas da fatura de uma obra são nomeadas por “fases pré-redacional”, “redacional”, “pré-editorial” e “editorial” (BIASI, 2010, p. 45) – essas duas últimas compondo a fase “pós-redacional”. Dessa nomenclatura, subentende-se a valorização do suposto momento da redação “em si”, quando as mãos do escritor pousariam sobre o papel, sobre o teclado – qual seja o seu suporte de escrita –, e a valorização dos passos que envolvem as interações entre o autor e o editor e a preparação dos diferentes tipos de edição – escolares, críticas, interpretativas, fac-similares, etc.

Analisando-se, no entanto, o jogo especular entre o enredo do livro publicado e os documentos vários organizados pela própria autora na pasta *Judith Grossmann: Matéria-Prima*, o que se poderia chamar de “pós-redacional”? À medida que se observam documentos posteriores à primeira campanha de escritura nessa pasta, estamos diante de uma etapa “pós-redacional” ou diante da expansão da inventiva em direção ao arquivo? Ainda que se fale da intenção da crítica genética em interpretar a escrita<sup>14</sup>, estaria o ato criativo restrito ao gesto de elaboração do manuscrito? Essas especulações foram tema de intensos debates nesse campo teórico ao final dos anos 90, notadamente no contexto da PUC-SP. De tais discussões, foi proposto o desenvolvimento de uma Crítica de Processo, entendendo-se a criação como “semiose, ou seja, como processo contínuo, [que] ressalta a regressão e progressão infinitas do signo. Continuidade significa, portanto, a destruição do mito do signo originário e do último absoluto” (SALLES, 2017, p. 47-48).

As três amostras da *Matéria-Prima* aqui apresentadas também aproximam a temporalidade da narrativa ao tempo de planejamento da obra, de sua redação e de sua leitura. Recordando-se de um dos encontros com Victor, a protagonista assim o escreve:

---

<sup>14</sup> “Uma das maiores dificuldades da pesquisa genética consiste em fazer compreender que seu objetivo final não é o texto, mas a escritura como ascensão e acontecimento, como processo de enunciação escrita” (GRÉSILLON, 2007, p. 150).

---

Este é um dos nossos encontros dos quais, pelo menos por enquanto, consigo me lembrar, a menos que outros me ocorram durante esta narrativa, que irá rápida e nervosa, pela simples razão de que ao narrar tais acontecimentos novamente os experimento, levam-me ao mesmo céu de sensações que lhes está na origem. Em dobro, com toda a certeza, inesgotáveis. (GROSSMANN, 1997, p. 16)

A criação literária, portanto, torna-se um ponto em que o eixo do tempo se dobra sobre si mesmo. É o que vê, de modo análogo, Philippe Willemart na obra de Marcel Proust, em relação à imponderável ação do tempo passado sobre o tempo da enunciação. Não no sentido da coerência que beira a teleologia, a coerência prévia, preestabelecida, mas da dispersão, do fragmentário, do lacunar que é próprio à memória.

Enquanto o analisando tenta reconstituir uma história lógica de seu passado a partir do 'eu' imaginário de hoje, Proust vê um 'eu' fragmentado como um mosaico, constituído não somente de restos das pessoas amadas ou odiadas, mas de objetos que receberam o amor ou o desejo desses 'eu' do passado. (WILLEMART, 2005, p. 119)

É com este entrelaçamento do tempo passado e do tempo presente que se firma o legado proustiano da narrativa de Fulana Fulana, para quem o ato de escrever encenaria um retorno à cena do traço mnemônico. Essa encenação, no entanto, jamais poderá ser uma reprodução do mesmo, pois, por mais vívida e sensorial a lembrança, ela já instala, por si, um traço de diferença.

Ao passo que o universo ficcional criado por Judith Grossmann se expande em direção ao seu arquivo e, similarmente, os documentos deste ampliam as possibilidades de leitura da inventiva literária, pode-se ver uma ressignificação do que seja a criação literária para além da etapa redacional. Imaginar, escrever e arquivar passam a ser equacionadas nas textualidades de MAMPR.

Todavia, estamos diante de uma amostra representativa do que se entende pela "inespecificidade" da arte contemporânea (GARAMUÑO, 2014a; 2014b; 2014c) – neste caso a arte literária – ou de mais uma afirmação da

---

plasticidade do “romance” na tradição desse gênero? Por um lado, o horizonte da crítica contemporânea observa a diluição das fronteiras entre as formas artísticas e a convergência das diversas textualidades e linguagens nas produções das últimas décadas, como entre o cinema, a fotografia, a literatura, o teatro ou as artes plásticas. Por outro, a tradição crítica observa, desde o romance moderno, a hibridação desse gênero com outras formas discursivas (BAKHTIN, 1998; MAGRIS, 2009). Poderíamos citar, nessa perspectiva, a narrativa auto/biográfica em *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, a epistolografia em *As ligações perigosas*, de Chordelos de Laclos, e *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, o discurso filosófico em *Canaã*, de Graça Aranha.

Na produção ficcional de Judith Grossmann, é assinalada a palavra “romance” em suas obras narrativas de maior extensão, como a demarcar uma certa posição dentro do gênero literário: “Outros Trópicos Romance”, “Cantos Delituosos Romance”, “Meu Amigo Marcel Proust Romance”, “Nascida no Brasil Romance”, “Fausto Mefisto Romance”, “Todos os Filhos da Ditadura Romance”. Assim, a potência arquivística pela qual é atada a construção literária aos documentos de arquivo acena como mais uma modulação deste gênero notadamente proteiforme<sup>15</sup>.

Como se vê, a alimentação da *Matéria-Prima* ultrapassou as campanhas de escritura, havendo documentos que mostram a “pose” da escritora como leitora da sua própria obra. O vínculo entre a criação ficcional e o arquivo literário de Judith Grossmann não torna MAMPR uma obra fechada, arquitetada coerentemente numa linearidade temporal. Apesar do notório empenho da escritora ao coligir cartas, reportagens, convites que digam do seu ofício, trata-se, contudo, de um jogo especular, fragmentário, quiçá,

---

<sup>15</sup> Falamos, em momento anterior do texto, da natureza proteiforme do dinheiro, e não é à toa que o entorno social, econômico e epistêmico da ascensão do gênero literário romance foi o individualismo moderno e a ascensão do capitalismo. Na teoria do romance, não são poucos os estudos que evidenciam essa relação. Cf. Mikhail Bakhtin (1998), Jack Godoy (2009) e Ian Watt (2010).

---

embrionariamente, “hipertextual”, entre o vivido, o imaginado e o arquivado. Nenhum desejo de coerência que se possa subentender nas movimentações de Grossmann entre a ficção e o arquivo é mais desejo do que a tendência à linearidade que nossos olhos de intérpretes estão acostumados a pressupor nos processos criativos.

Assim, considerando as três práticas discursivas da potência arquivística em amostras da literatura contemporânea, assinaladas inicialmente neste texto, podemos, agora, situar MAMPR dentro dessa tipologia. A potência arquivística da escrita de Judith Grossmann efetiva-se através de duas das três práticas mencionadas no início deste texto, uma é o cuidado da personagem-escritora Fulana Fulana com os seus papéis de trabalho, assegurando a posteridade do seu espólio literário em instituições arquivísticas, a outra trata-se da convergência entre os critérios de autoarquivamento da personagem ficcional e da escritora, estabelecendo um jogo especular entre literatura, autobiografia e memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos anos 90, a Fundação Casa de Jorge Amado realizou uma série de palestras intitulada *Com a palavra, o escritor*. Na edição de abril de 1995, a convidada era Judith Grossmann. Fazendo uma narrativa autobiográfica, declarou:

Quando eu terminar aqui, vocês verão que eu estou construindo o templo com pedras lavradas e que no final se entenderá a sua lógica. Que nenhuma destas partes pode ser destacada sem prejuízo do conjunto, de modo que eu terei que tomar o meu tempo. (GROSSMANN, 2017, p. 357)

Na superfície, a voz da autora parece ensaiar um desejo de coerência e, quem sabe, de autotelia quanto aos seus textos. Na base, observa-se como resultado a natureza exorbitante da sua escrita. Quando se quer uma literatura-

---

arquivo, não há um roteiro, um itinerário de “boas-vindas” ou “boa sorte”, mas um texto vazado, uma experiência de escrita vivenciada e ofertada ao leitor, que nela pode adentrar por uma das várias “portas”<sup>16</sup> – o texto publicado, as reedições, os dossiês genéticos, os depoimentos, as orelhas e prefácios em antologias...

Sob essas pedras lavradas, o amor aos predecessores, ao ser amado e à sua própria obra é entalhado em sua criação literária, nascida de uma postura de desejo em relação aos diversos signos da cultura que insemnam a sua escrita, como Marcel Proust, Stendhal, Balzac, Flaubert, Machado de Assis, Clarice Lispector, Maria Callas, Andy Warhol, Marcel Duchamp, o filme *Lassie*, Daniela Mercury<sup>17</sup>. Investe-se o corpo do texto nascente como objeto de desejo, que se torna não apenas um livro sobre o amor, mas um livro-amor, espécie de síntese ideogrâmica entre o que se ama e o que se escreve, o signo burilado em suas mãos:

Para isso é preciso que o trabalho seja não apenas necessidade, mas também prazer, que Eros esteja presente no próprio trabalho, unindo amor e trabalho, como no meu caso, trabalhar é pensar amor, dizer amor, para você, amado interlocutor [...]. (GROSSMANN, 1997, p. 70)

Diante da rede textual fiada entre o *Meu Amigo Marcel Proust Romance* e a sua *Matéria-Prima*, vê-se que não é preciso apenas amar para escrever ou escrever para amar, mas amar para escrever e arquivar, e escrever e arquivar

---

<sup>16</sup> Vide prólogo “Do autor ao leitor”: “Neste livro, escrito para você, que nele se encontrará por inteiro, você poderá entrar por qualquer porta, pela da idade adulta, através da paixão amorosa dos protagonistas, pela da juventude, através do adolescente de esplendorosa beleza e de ideais próprios, pela da infância, através da criança divina e vocacionada, pela da arte, através dos escritores e artistas que, aprofundando uma raiz, ligaram o seu trabalho ao mundo contemporâneo” (GROSSMANN, 1997, p. 12).

<sup>17</sup> Viviane Freitas (2006) analisa “jogo citacional” (p. 158) composto pelas referências a ícones da arte, literatura, filosofia, música, artes plásticas, filmes, marcas e a apropriação de trechos da tradição literária. Lígia Telles (2011) estuda nos romances de Judith Grossmann a representação do perfil do artista, levando em consideração as suas referências literárias e a interação entre literatura e autobiografia na escrita grossmanniana.

---

para se completar o gesto de amor a si mesmo, ao seu sistema de referências culturais e ao seu processo criativo.

Escrever e arquivar a si mesma são, desse modo, duas linhas de força do processo criativo de Judith Grossmann, havendo uma natureza literária e autobiográfica da constituição de seus arquivos pessoais no espaço de trânsito entre a Bahia e o Rio de Janeiro. Mas, neste caso, o biográfico não seria um aspecto de fechamento do literário, nem o literário de ilustração do biográfico. Trata-se de evidenciar a força estética da vida e, por outro lado, a força de vida investida no que se ama, no que se escreve e no que se guarda: “o amor é a minha matéria-prima, por sua vez realimentado pelo meu trabalho, o que equivale a dizer que o trabalho é a matéria-prima do amor” (GROSSMANN, 1997, p. 71).

## REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. El pacto ambíguo y la autoficción. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 21-41.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARFUCH, Leonor. *La vida narrada: memoria, subjetividade y politica*. Villa María, Argentina: Eduvim, 2018.

ARTIÈRES, Phillipe. Arquivar a própria vida. Tradução de Dora Rocha. *Revista Estudos Históricos: Arquivos Pessoais* [online]. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>>. Acesso em jun. 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, Hucitec, 1998.

BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. In: *Prosa seleta*. Organização de Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, pp. 635-748.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. 2. ed. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés; tradução de Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

- 
- BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. o zahir. In: *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 93-103.
- BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 39-66.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: Escrever uma vida*. 2. ed. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- FERREIRA, Paulo Henrique. *Álbum duplo*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FREITAS, Viviane. *Subversão no salão da pós-modernidade: arte e sociedade contemporânea em Meu Amigo Marcel Proust Romance de Judith Grossmann*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- FREUD, Sigmund. As Duas Classes de Instintos [1923]. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 53-60.
- GARRAMUÑO, Florencia. Frutos estranhos. A aposta pelo inespecífico na estética contemporânea. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras; PUC-Rio; FAPERJ; CNPq, 2014a, pp. 64-71.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014b.
- GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014c, pp. 91-108.
- GODOY, Jack. Da oralidade à escrita – Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 35-67.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Brick; supervisão da tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

- 
- GROSSMANN, Judith. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- GROSSMANN, Judith. *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- GROSSMANN, Judith. Com a palavra, o escritor. In: HERRERA, Antonia; HOISEL, Evelina; TELLES, Lígia (Orgs.). *Rotas, Trânsitos, Migrações: ensaios de literatura e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 351-382.
- HOISEL, Evelina. Meu Amigo Marcel Proust Romance: no salão da pós-modernidade. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa; CABRAL, Otávio (Orgs.). *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de "Meu Amigo Marcel Proust Romance"* de Judith Grossmann. Alagoas: EdUFAL, 1999, pp. 69-78.
- JUDITH GROSSMANN: MATÉRIA-PRIMA. Pasta do arquivo literário da escritora custodiado pelo Grupo de Pesquisa em Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária (CNPq), Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, 1995.
- JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 127-162.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. 2. ed. Tradução Jovita Maria Gorheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 1013-1028.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: *Arquivos literários: Teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, pp. 87-113.
- PIGNATARI, Décio. *Panteras*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 11. ed. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão. *SIGNUM: Estud. Ling.*, Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/download/27384/21315>>. Acesso em fev. 2020.
- SANTIAGO, Silviano. *Mil Rosas Roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- TAVARES, Ildásio. *O canto do homem cotidiano*. Prefácio de João Ubaldo Ribeiro. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

---

TELLES, Lúcia Guimarães. *O périplo de Judith Grossmann*. Prefácio de Evelina Hoisel. Salvador: EDUFBA, 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília, DF: CAPES, 2005.

ZILBERMAN, Regina et al. (orgs.). *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 30 de março de 2020.

Aprovado em sistema duplo cego em: 09 de junho de 2020.