

Este livro compila artigos inéditos caracterizados pelo cruzamento desses três campos de práxis e reflexão polêmicas: tradução/arquivos/políticas. É produto da colaboração de pesquisadores do Brasil e da Argentina, que trabalham em maior ou menor medida sobre as areias movediças da “experiência do estrangeiro” (Antoine Berman). Os textos descrevem e teorizam sobre diversos temas e objetos da modernidade, segundo uma ordem que, ao mesmo tempo que explicita a heterogeneidade constitutiva (Antonio Cornejo Polar) de seu lugar de inserção nas Américas, orienta percursos possíveis de leitura.

[ORG.]

VIVIANA GELADO

RODRIGO LABRIOLA

## Tradução, arquivos, políticas



9 789542 148840

TRADUÇÃO, ARQUIVOS, POLÍTICAS

VIVIANA GELADO  
RODRIGO LABRIOLA  
[ORG.]

# Tradução, arquivos, políticas

© 2019 Viviana Gelado, Rodrigo Labriola

*Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.*

*Coordenação Editorial*

Isadora Travassos

*Produção Editorial*

Alice Garambone

João Saboya

Julia Roveri

Rodrigo Fontoura

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

T684

Tradução, arquivos, políticas / organizadores Viviana Gelado, Rodrigo Labriola. - 1. ed. - Rio de Janeiro : 7Letras, 2019.

ISBN 978-85-421-0801-9

1. Tradução e interpretação. I. Gelado, Viviana. II. Labriola, Rodrigo.

19-57863

CDD: 418.02

CDU: 81'25

Vanessa Mafra Xavier Salgado - Bibliotecária - CRB-7/6644

2019

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Pirajá 580, sobreloja 320 - Ipanema

Rio de Janeiro | RJ | CEP 22410-902

Tel. (21) 2540-0076

editora@7letras.com.br | www.7letras.com.br

## Sumário

Limiar	9
Tradução e História comparada na América <i>María Verónica Secreto</i>	11
<i>Translatio studii, translatio imperii, translatione:</i> tradução e desejo do Outro <i>Ana Isabel Borges</i>	25
Teatro barroco: polimetria, atos de fala e tradução <i>Miguel Ángel Zamorano Heras</i>	39
Américas inacabadas: arquivo de memórias e identidades migrantes em <i>Fundador</i> de Nélide Piñon <i>Arnaldo Rosa Vianna Neto</i>	65
Do populismo literário e seus arredores: tradução, polêmica e criação em <i>La novela y la vida</i> de José Carlos Mariátegui <i>Viviana Gelado</i>	89
Desencontro com Guimarães Rosa: a polêmica sobre a tradução de <i>Gran Sertón: Veredas</i> <i>Rodrigo Labriola</i>	107
Simmel e a aventura da tradução entre gratidão, fidelidade e segredo <i>Antonio Carlos Santos</i>	121
Uma legitimidade na fronteira: prosódia e tradução em <i>Le bal des folles</i> de Copi <i>Pablo Gasparini</i>	131
Contar para cegos, contar como cego: Manuel Puig e a tradução das vozes <i>Delfina Cabrera</i>	141
SOBRE OS AUTORES	153

KRACAUER, Siegfried. Georg Simmel. In: *Estética sin territorio*. Edición y traducción de Vicente Jarque. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la región de Murcia, Fundación CajaMurcia, 2006.

LICHTBLAU, Klaus. Der ‚Pathos der Distanz‘, Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel. In: DAHME, Heinz-Jürgen; RAMMSTEDT, Otthein. *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

SANTOS, Antonio Carlos. Uma curiosa mistura de lucidez e obnubilação. In: *Crítica Cultural (Critic)*. Palhoça, SC, v. 6, n. 2, p. 557-563, jul./dez. 2011.

SIMMEL, Georg. *Philosophie des Geldes. Gesamtausgabe Band 6*. Hrsg von David Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. 2. ed. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2006.

WEBER, Marianne. *Lebenserinnerungen*. Bremen: Johs. Storm Verlag, 1948.

ZOLA, Émile. *Le Roman experimental*. Présentation par François-Marie Mourad. Paris: GF Flammarion, 2006.

## Uma legitimidade na fronteira: prosódia e tradução em *Le bal des folles* de Copi

Pablo Gasparini

*L'accent, quelque accent français que ce soit,  
et avant tout le fort accent méridional, me paraît  
incompatible avec la dignité intellectuelle  
d'une parole publique.*

JACQUES DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre  
ou la prothèse d'origine*.

Em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971) Silviano Santiago faz referência a um trecho de *62 modelo para armar* de Julio Cortázar, onde uma personagem argentina lia no espelho de um restaurante parisiense a frase “Je voudrais un château saignant” (Santiago, 2000, p. 22). Traduzida literalmente para o espanhol, fora de seu contexto gastronômico, “*Quisiera un castillo sangriento*” ganharia, segundo Silviano, significados novos, diaspóricos (de *château* para *Chateaubriand*), postos ao serviço de uma leitura crítica capaz de se rebelar (pôr em chamas) o castelo europeu, botar fogo na romântica maneira através da qual Europa teria pretendido projetar a imagem dos indígenas americanos (ou pelo menos canadenses).

Aqui é proposta uma compreensão feliz, gozosa, da leitura e da forma de traduzir latino-americana, que realizada a partir dos pressupostos derridianos e antropofágicos, se formula a partir de uma territorialidade fronteiriça, de entremeio, que contestaria as pretensões de centralidade e pureza europeias. Daí que vamos adiar, por enquanto, o conhecido debate que gerou este texto de Silviano, particularmente a crítica de Roberto Schwarz, que descobre em “O entre-lugar...” uma nova forma de substancialidade – isto, nos seus textos “Fim do século” e especialmente em “Nacional por subtração”:

Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infraestrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante? Segundo os filósofos em questão, trata-se de condicionamentos (mas são de mesma ordem?) preconceituosos, que não descrevem a vida do espírito em seu movimento real, antes refletindo a orientação inerente às ciências humanas tradicionais. Seria mais exato e neutro imaginar uma sequência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor. Salta à vista o alívio proporcionado ao amor-próprio e também à inquietação do mundo subdesenvolvido, tributário, como diz o nome, dos países centrais. De atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores (aquela mesma superioridade, aliás, que esta análise visa suprimir), isto porque os países que vivem na humilhação da cópia explícita e inevitável estão mais preparados que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira (ainda que a lebre tenha sido levantada lá e não aqui). Sobretudo o problema da cultura reflexa deixaria de ser particularmente nosso, e, de certo ângulo, em lugar da almejada europeização ou americanização da América Latina, assistiríamos à latino-americanização das culturas centrais. Leiam-se deste ponto de vista “O entre-lugar do discurso latino-americano” de Silviano Santiago (*Uma Literatura nos trópicos*, São Paulo: Perspectiva, 1978) e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” de Haroldo de Campos (*Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 44, jan-dez 1983). (Schwarz, 1986, s/n).

Melhor confrontemos, então, a insubmissa figura deste argentino (leitor-crítico-tradutor) sugerida, segundo Silviano, por Cortázar, com a de outro argentino residente em Paris, e também (como Cortázar e sua personagem) fluente na língua francesa: Raúl Roque Damonte, mais conhecido como Copi. Este desenhista, escritor, autor teatral e ator argentino morou na França a partir de 1962, e escreveu a maior parte de sua obra na língua desse país.

Há muitos restaurantes parisienses na obra de Copi; além disso, sua obra, como a de Cortázar, no pode ser lida sem um mapa de Paris na mão, ainda que Copi menos que nos convidar a percorrer pontes e galerias leva-nos a perambular pelas escadarias de Montmartre, ou a nos introduzir nos vapores dos saunas gays da Paris dos anos 60, uma topologia e mundo que parecem não se tocar, sequer se roçar, com os passeios cortazarianos. Em nenhum desses restaurantes (usualmente em *continuum* com mictórios nos quais acontece algum encontro

sexual), as personagens de Copi, muitas vezes autoficcionalmente também chamadas “Copi”, ficam diante de uma frase escrita em francês. Antes do que isso, o francês se encontra no próprio dizer do narrador-personagem em uma relação que, em princípio, não parece suscitar (como assinala Silviano em relação a Cortázar) algum tipo de produtiva alteridade.

Seja como for, e como já destacamos em outra oportunidade, essa relação fronteiriça com o outro se evidencia em sua primeira narração escrita em francês, *L'uruguayen* (1973). Neste texto, narrado por um francês chamado Copi que conta suas peripécias pelo Uruguai, a língua – dizíamos – fica *desmadrada* (fora de controle) pelo jogo dos significantes abalados pelos entremeios do *franhol* (Gasparini, 2013). Trata-se de uma política de língua excepcional em Copi, que se aproxima (de forma incipiente) daquela de *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, do “portunhol selvagem” de um Douglas Diegues, e da flutuante materialidade da poesia da tríplice fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai. Contudo, esta ambidestra possibilidade encontra rapidamente o seu limite ou, melhor, o seu corte. Amputado de pálpebras e lábios, o Copi-narrador de *L'uruguayen* resigna-se a falar, logo após essas amputações, uma única palavra; uma palavra que é descrita segundo a prosódia (e seus efeitos no corpo) do francês: *rat* – termo que “*no exige más que un pequeño temblor de la garganta en el momento en el que los pulmones se deshinchán*” (Copi, 2010, p. 69). O resto é silêncio, passar despercebido, “*hacerles creer a los uruguayos*”, diz o narrador, “*que yo soy un uruguayo como ellos*” (Copi, 2010, p. 68).

A cena resulta sugestiva, e não só porque marca o final daquela política de língua fronteiriça (quicá de pouco futuro em um país como a França, de política linguística e editorial fortemente centralizada), mas também porque talvez figure uma outra maneira de habitar na alteridade – Flusser, no ensaio “Habitar a casa na apatridade”, diria “morar” (2007, p. 221-336).

Em *Le bal des folles*, uma “nouvelle” publicada em 1977, Copi se aproxima da autoficção e narra as peripécias de um escritor argentino radicado em Paris, de nome “Copi”, que decide escrever um romance (de certo modo policial) sobre o amor da sua vida, o napolitano

Pietro Gentiluomo.<sup>4</sup> Diferentemente do Copi-narrador-francês de *Luruguayen*, o Copi-narrador-argentino de *Le bal des folles* se representa falando e escrevendo (quicá em razão de sua condição literária) em perfeito francês, moldando um texto caracterizado pelo uso legítimo dessa língua.<sup>5</sup> De maneira sintomática, este argentino que escreve e fala em “correto” francês (nada há na sua fala de *franhol*) não tem uma de suas pernas. O seu toco, de sensibilidade variável segundo as peripécias amorosas que são narradas ao longo da história, serve de ponto de apoio para uma prótese de metal que dissimula ou esconde a falta dessa extremidade.

A correção linguística de Copi, essa a sua aparentemente plena inscrição em uma outra língua, ressalta ainda mais em um texto que faz da alternância linguística ou do *code-switching*<sup>6</sup> um procedimento central. Frequente em seus textos dramáticos, a rápida passagem de uma língua para outra acompanha, em *Le bal des folles*, o lábil devir identitário de suas personagens. Os trânsitos entre o francês e o italiano dizem, por exemplo, sobre as reiteradas resignificações nacionais e hormonais de Pietro/Pierre, que passa de gesticular e falar como um rústico napolitano – “*In Parigi si vive bene? Cuî Roma à la provincia. Napoli è bella, si, ma pericolosa*” (Copi, 1977, p. 13-14) – para um devir parisiense-mulher dito em um afeminado francês, que desaponta o narrador. Marilyn – uma imitadora francesa de Marylin Monroe (o seu “verdadeiro” nome é Delphin Adieu) – é responsabilizada pelo “Copi” das oscilações hormonais de Pietro, quem passará do francês para o inglês. Visitada pelos ocasionalmente reconciliados Copi e Pierre, Marilyn está hospedada no mítico Hotel Chelsea de Nova York, e resistirá estabelecer o diálogo em francês opondo um “*basic english*”, próprio da indústria publicitária à qual, de fato, se dedica sem prejuízo das suas pretensões artísticas.

4 Fragmentos do romance sobre Pietro são interpolados, durante o percurso do texto, no desenvolvimento do enredo principal (gerando uma proposital confusão entre realidade e ficção).

5 Por “língua legítima” fazemos referência à imposição da língua-padrão como produto normalizado e reconhecido dentro de determinado mercado de bens simbólicos, tal como propõe e estuda Pierre Bourdieu (2004, p. 19-48).

6 Por *code-switching* entendemos a alternância de línguas, tal como é frequente na comunicação de sujeitos bilíngues. (Deprez, 1994, p. 190)

Mas o inglês intervém também na língua de Michael Buonorotti, um norte-americano para quem todos devem se traduzir, pois “*il connaît quelques mots en italien, quelques-uns de plus en américain, point d'autre langue*” (Copi, 1977, p. 73). Ele falará exclusivamente em italiano ao ingressar em “*un mouvement qui s'appelle arte e liberazione*”, descrito com forte desprezo pelo narrador: “*des sortes d'attardés des beaux-arts italiens qui peignent l'eau de Venise en vert ou le Puttino de Donatelli en rouge*” (Copi, 1977, p. 172-73). *Chez Copi*, isto não passa de um “trip artiste” que lhe obrigará, contudo, a traduzir novamente as palavras do norte-americano.<sup>7</sup>

O hiperbólico translinguismo das personagens de *Le bal des folles* rejeita as identidades consolidadas, e fala com sarcasmo das territorialidades momentâneas e da incessante e despreocupada passagem de uma para outra. Estas fugacidades traçam, aliás, as aspirações de uma época (aquela da juventude de Copi), que vai sendo descrita, em razão dessa volatilidade, como um mercado de subjetividades *a piacere* ou *à la carte*. Percorre essa Europa, dos anos 60, *Le bal des folles*; uma Europa dos movimentos hippies e de liberação sexual, dos *happenings*, das *performances* artísticas da contracultura e, fundamentalmente, do mundo travesti das “loucas” parisienses.

Diante dessas contínuas reterritorializações ou flutuações entre fronteiras linguísticas (genéricas, nacionais e identitárias do difuso mundo que é representado), assinalamos que Copi se afixa em uma legitimidade linguística ferrenha, que sequer aparece fortemente corroída pelo *argot*, e que parece desconsiderar, mesmo em momentos nos quais se representa como tradutor (do inglês e do italiano para o francês), as possibilidades “contaminantes” que Silviano Santiago atribui ao escritor latino-americano na sua particular lembrança da cena de *62 modelo para armar*. “*Saignant*” para Copi, longe de fazer referência ao “contexto feudal, colonialista”, não seria mais do que um “bife malpassado”.

7 Após o “trip” italiano, Buonorotti se debruça sobre a língua francesa. Isto acontece quando abandona suas pretensões artísticas e tenta se ater a uma vida tipicamente burguesa e heterossexual a partir de seu surpreendente matrimônio com Marilyn. (v. Copi, 1977, p. 190-191.)

Há só uma cena que poderíamos colocar em contraponto àquela que Silviano resgata de Cortázar. Copi, em um episódio logo reduzido ao onírico, assassina a mãe de Marilyn Monroe, uma vidente parisiense. A rádio não demora a informar que “*Toute la famille a bien vu l’assassin, un maigre à imperméable et à moustaches avec l’accent algérien*” (Copi, 1977, p. 128). A origem imigrante do assassino será confirmada pelo próprio editor de Copi que, transformado em personagem da novela, não duvida em reproduzir aquilo que de jeito exaltado difunde a imprensa sensacionalista: “*Et sa Mère qui était voyante boulevard Magenta s’est fait descendre par un Arabe hier matin*” (Copi, 1977, p. 136).

O episódio parece tratar menos de um daqueles pulos identitários habituais no texto, do que de uma (paranoica) projeção capaz de escutar em um possível sotaque argentino (o de Copi) o sotaque de um temido (e ex-colonial) árabe. Notemos que aqui o fronteiroço<sup>8</sup> não está ao serviço de uma leitura crítica (*château* por *Chateaubriand*, etc.). Assentado sobre a prosódia, e já não sobre o jogo de sentidos aberto por uma determinada forma de traduzir, o fronteiroço imbrica aqui (de forma muito atual) imigração e delinquência.

Sobre o caráter inevitavelmente identitário do sotaque, Charles Melman afirma:

Queremos mudar de língua, mas queremos guardar a música da outra. E por que queremos falar nossa nova língua com a música da outra? Ou melhor, por que temos a impressão de conservar nossa identidade, pois é evidente que falar uma língua estrangeira é despersonalizante, por que então acreditamos conservá-la ao conservar a música da língua precedente? Isto poderia querer dizer que um dos elementos que asseguram a identidade daquele que fala uma língua é ligado à música? Por que não? Naquele seminário, tive a ocasião de destacar que, se a música é feita de elementos discretos, eles no entanto não são organizados como uma linguagem uma vez que na música, não há nada que seja da ordem do interditado, nem do recalçado. (1992, p. 20)

Assim, no caso de pensarmos o sotaque como a emergência de certo real da língua inscrito no corpo de quem fala (Melman, 1992,

8 Entendemos aqui por fronteiroço um espaço no qual coexistem diversas territorializações no sentido de Haesbaert (2007); isto é, o fronteiroço pode ser compreendido como uma multiterritorialidade no sentido que é trabalhado por esse geógrafo.

p. 52), ser confundido com um árabe indica menos uma inverossímil coincidência prosódica do que uma evidência corporal que ultrapassa qualquer tentativa ou desejo de normatividade linguística.

Neste sentido, atentemos que por mais que nos textos de Copi o gênero e a nacionalidade qualificam (ao menos circunstancialmente) a identidade de suas personagens (sua obra está repleta, por exemplo, de “loucas porto-riquenhas” ou de “*lesbianas cubanas*”), os árabes marroquinos, chamados geralmente de “Ahmed”, resultam tipificados sem ostentação de marcas nacionais ou inclusive genéricas – sem ostentações (*pavoneos*) de seus “significantes mestres”, diria Alemán (2012, p. 67). Por isso,

*el nombre Ahmed es el que utiliza Copi para tipificar a los desposeídos marroquíes que arriban a Francia. Todos los marroquíes que aparecen en su obra se llaman Ahmed: humildes, sin dinero, buscan un espacio, que es lo que perdieron en el exilio. Ninguno es violento y viven la homosexualidad o la heterosexualidad como algo natural. El Ahmed de Les Escaliers... no se diferencia demasiado del Ahmed de la Tour de la Défense ni del Ahmed de “La baraka”. (Rosenzvaig, 2003, p. 30)*

Diferentemente dos europeus que podem (des) e (re) se territorializar se gabando de seu translinguismo e de suas aleatórias e em ocasiões globais identidades, estes emigrados árabes procuram exprimir-se no mais legítimo francês referencial<sup>9</sup> sem marca linguística alguma que denote sua origem ou pertencimento étnico. Sem traços, tal como aparecem representados na obra de Copi, sequer daquilo que, de acordo com Boutet (1997), poderíamos chamar de “função emblemática” de sua língua, serão contudo postos em falta pela mera evidência de seus

9 Fazemos referência aqui ao modelo tetralinguístico de Henri Gobard, relido por Deleuze-Guattari em *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). O modelo propõe “*fonctions du langage qui peuvent s’exercer pour un même groupe à travers des langues différentes: bilinguisme, et même multilinguisme*” (Deleuze-Guattari, 1975, p. 43). Superando a oposição binária entre língua materna e língua estrangeira, Deleuze-Guattari estabelecem uma série de funções das que podem ser deduzidos usos particulares da língua. Dessa forma diferenciam “*la langue vernaculaire, maternelle ou territoriale, de communauté rurale ou d’origine rurale; la langue véhiculaire, urbaine, étatique ou même mondiale, langue de la société, d’échange commercial, de transmission bureaucratique, etc., langue de la première déterritorialisation; la langue référentielle, langue du sens et de la culture, opérant une reterritorialisation culturelle; la langue mytique, à l’horizon des cultures et de la reterritorialisation spirituelle ou religieuse*” (Deleuze-Guattari, 1975, p. 43).

corpos, que são, como o sotaque, um “corpo em falta”. Notemos que no momento de ser descoberto como assassino por um colega escritor, a mão deste mexe, obscenamente, na prótese de Copi. O abuso de seu extorsivo colega revela para Copi que o chantagista percebeu a sua condição de mutilado (Copi, 1977, p. 130): um verdadeiro *out of closet* para quem durante o texto todo tentou ocultar o seu toco, já que não gostava de “*dévoiler mon moignon devant les étrangers*” (Copi, 1977, p. 82), fazendo espelhado eco, nesta reticência, ao Copi de *Luruguayen*, quando afirmava que “*les étrangers craignent plus les mutilations que la mort*” (Copi, 1973, p. 63).

Melmam (segundo Contardo Calligaris) afirma que a histeria “é uma estrutura que pode ser produzida experimentalmente pela emigração, na medida em que o movimento migratório supõe um passo fora da filiação” (Melman, 1992, p. 75). Do francês para o inglês no qual são produzidas “*freaks movies*” (Copi, 1977, p. 61), do italiano para o francês no qual são louvados os penteados afro e as camisas hindus, as rápidas flutuações identitárias (hormonais e linguísticas) de *Le bal des folles* estão dadas a este histérico desejo de não filiação. Contra essas cenas de riqueza multiterritorial, de sentidos em movimento e dispersão (presentes também no mais casto, mas igualmente multiterritorial, argentino de *62 modelo para armar*), Copi/Ahmed opõe, através da lógica do sotaque e da prosódia, a passagem como mutilação. Disto não escapará sequer o próprio Pierre/Pietro, quando pretende deixar de ser um másculo rapaz (um *rapace* à Passolini) para se converter, mediante a ablação de seus órgãos genitais, em uma mística freira virgem: “*suore Madalena dell Cuore di Gesù*” (Copi, 1977, p. 180). Falando com um recato e uma renitência antes nunca presentes em seus lábios (“*é per me arrivato il tempo de l’absencia*”, diz), *suore* Madalena (antes Pierre/Pietro) consegue fazer da rústica fala napolitana a inocente fala de uma freira, conseguindo, pela mudança de voz, aquilo que tinha procurado na sua rápida experiência pelo francês: feminizar a sua língua.

Em face de certo paradigma da tradução como operatória própria de um sujeito rico em sentidos, o texto de Copi nos propõe o paradigma da prosódia, do inevitável sotaque, como figura de um controverso habitar na passagem, pois a prosódia deixa entrever: 1) aquilo que

resiste à mudança – o real: a música da língua que é aquela do corpo (a de sua memória e suas identificações) –; 2) o que passa e consegue se ressignificar, ao preço de uma falta e mutilação; e 3) em todo o caso, aquilo que se ganha (o francês de Copi, essa legitimidade na fronteira) como oculta e resistente prótese.

#### BIBLIOGRAFIA

ALEMÁN, Jorge. *Soledad: Común*. Políticas en Lacan. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. (Trad. de Esperanza Martínez Pérez.) Buenos Aires: Akal, 2004.

BOUTET, Josiane. *Langage et société*. Paris: Seuil, 1997.

COPI. *Luruguayen*. Paris: Bourgois, 1973.

\_\_\_\_\_. *Le bal des folles*. Paris: Bourgois, 1977.

\_\_\_\_\_. *El uruguayo*. (Trad. de Enrique Vila-Matas.) In: *Obras* (Tomo 1). Barcelona: Anagrama, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.

DEPREZ, Christine. *Les Enfants bilingues. Langues et familles*. Paris: Didier, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l’autre ou la prothèse d’origine*. Paris: Galilée, 1996.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

GASPARINI, Pablo. De lo poético como desmadre de la lengua: sobre *Luruguayen* de Copi. In: MARSAL, Meritxell Hernando; DINIZ, Alai García; CARDOSO de FARIA e CUSTODIO, Raquel. (Org.). *Estéticas migrantes*. Niteroi: Comunitá, 2013, p. 50-56.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*, a. IX, n. 17, p. 19- 46, 2007.

MELMAN, Charles. *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1992.

ROSENZVAIG, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/06/1986. Disponível em <[http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_07jun1986.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_07jun1986.htm)>. Acesso em 23 nov. 2017.

## Contar para cegos, contar como cego: Manuel Puig e a tradução das vozes<sup>1</sup>

*Delfina Cabrera*

OLHAR DESDE O ARQUIVO:  
A VISÃO CHEGA ANTES DAS PALAVRAS

*L'archiviste ne garde plus seulement: il regarde.  
Il est plus que l'artisan patient d'une sauvegarde, il est partie  
prenante, dit-il, d'une avant-garde.*

JEAN CLAIR

Gostaria de começar com uma anedota que marcou meu encontro com o Arquivo Manuel Puig.<sup>2</sup> A primeira coisa que vi, quando abrimos de maneira aleatória uma das muitas caixas que este arquivo contém, foi a fotocópia de um manual para fazer autópsias médico-legais, que pertence aos documentos do romance *The Buenos Aires Affair*. (Fig. 1)

Levei uma dupla surpresa: onde esperava um manuscrito, apareceu uma imagem, e essa imagem mostrava a dissecação de um corpo, ou mais precisamente, a do coração desse corpo morto. Algo que havia sido confinado à sombra, invisível, abria-se para ser olhado.

Puig transcreveu à mão várias passagens desse manual e alguns de seus restos podem ser lidos no capítulo XIV do romance. (Fig. 2)

<sup>1</sup> Tradução do espanhol de Laiane Marchon Ferreira e Rodrigo Labriola.

<sup>2</sup> O Arquivo Manuel Puig consta de mais de quinze mil documentos (manuscritos, recortes de jornal, rascunhos, cartas, entre muitos outros papéis de escrita) e mais de três mil fitas VHS. É um dos arquivos de autor mais completos que se conservam na Argentina. Para uma história deste arquivo, consultar GOLDCHLUK, Graciela, "Archivo Manuel Puig: Antecedentes". Disponível em: <<http://versionanterior.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig/archivos/1.Antecedentes.pdf>>