

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Dayane Campos da Cunha Moura

Escrita de si, memória e deslocamento nas obras de Sylvia Molloy

Juiz de Fora
2012

Dayane Campos da Cunha Moura

Escrita de si, memória e deslocamento nas obras de Sylvia Molloy

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Jovita Maria Gerheim Noronha

Juiz de Fora
2012

Moura, Dayane Campos da Cunha.

Escrita de si, memória e deslocamento nas obras de Sylvia Molloy /
Dayane Campos da Cunha Moura. – 2012.

141 f.

Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários)-Universidade
Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

1. Molloy, Sylvia. 2. Memória autobiográfica. I. Título.

CDU 82-94

Dayane Campos da Cunha Moura

Escrita de si, memória e deslocamento nas obras de Sylvia Molloy

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 19/11/2012.

BANCA EXAMINADORA



Prof^ª. Dr^ª. Jovita Maria Gerheim Noronha — Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)



Prof^ª. Dr^ª. Silvana Liliana Carrizo
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)



Prof^ª. Dr^ª. Suely da Fonseca Quintana
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Prof^ª. Dr^ª Ana Beatriz Gonçalves — Suplente interno
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof^ª. Dr^ª. Moema Rodrigues Brandão Mendes — Suplente externo
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF)

A Bernardo Campos Ribeiro de Moura

Agradecimentos

Os agradecimentos são a permissão que temos de nos expressar afetivamente àqueles que acompanharam, de perto ou a distância, o percurso não raras vezes doloroso, mas certamente de valor inestimável, que constitui o mestrado. Ao longo desses dois anos e alguns meses, muitas pessoas tornaram-se amigas, outras mostraram-se ainda mais companheiras e por isso seus nomes serão mencionados aqui e, embora consciente de que a simples menção não tem o poder de mostrar todo o carinho, de recriar todos os momentos compartilhados, palavras e escutas, gostaria que ao menos fosse possível demonstrar minha gratidão e meu afeto.

Aos meus pais que, por vias diversas, fizeram com que a literatura entrasse em minha vida para permanecer, porque descobri cedo, como Sylvia Molloy, que o mundo dos livros era infinitamente mais rico que a realidade e que ao ler me sentia feliz.

Ao meu filho Bernardo, tantas vezes meu príncipe encantado e eu sua “Beladormecida”, outras tantas apenas um filho reclamando atenção e uma mãe tentando explicar que precisava estudar, agradeço pela paciência e também pela impaciência, porque ambas me fizeram persistir em meu objetivo.

Ao meu marido, Edir, agradeço pela espera e pelo apoio durante todo o tempo em que precisei.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Jovita Maria Gerheim Noronha, agradeço pelas palavras que iluminaram frases obscuras, pela orientação sempre carinhosa, divertida e paciente. Em nenhum momento ouvi uma palavra desanimadora e houve dias em que telefonei só para dizer que não conseguia encontrar o caminho e ouvi, pacientemente, que em algum momento as palavras viriam: e vieram. Obrigada sobretudo por ser muito mais que orientadora, por se preocupar e ajudar em um dos momentos mais difíceis da minha vida.

À Prof^a. Dr^a. Silvina Liliana Carrizo, a quem conheci nas aulas de Espanhol em 2007, e por quem sempre tive uma admiração sem fronteiras, agradeço por ter acreditado em mim quando eu nem sabia que poderia ir além da graduação, pelo livro que fez nascer este trabalho, pelas palavras e pelo diálogo ao longo desse período e antes dele. Agradeço pela confiança, pelo afeto, pela oportunidade de participar do grupo de estudos “Linguagens Mestiças: oportunhol literário”, minha porta de entrada no universo da pesquisa, e pela experiência de auxiliar nos trabalhos da *Revista Ipotesi*. Agradeço também por ter aceitado

participar da banca de defesa e pelas sugestões enriquecedoras oferecidas na qualificação, mas sou grata principalmente porque a convivência ao longo desses anos fez despertar em mim um amor ainda maior pela literatura e pelos estudos.

À Maria Lusia da Silva, uma amiga imprescindível em todos os dias da minha vida, agradeço pelas horas de escuta — foram muitas —, pelos encontros, pela partilha de alegrias e tristezas, pelas palavras de incentivo, abraços, cafés e tudo o mais que constitui nossa amizade.

À Fernanda Arruda Abrantes, cuja amizade nasceu e cresceu dentro de mim nesses anos de convívio e sem a qual eu não me imagino mais, agradeço por todos os encontros e também pelos pequenos desencontros que tivemos. Agradeço pela leitura cuidadosa, pelas vírgulas e ideias que enriqueceram meu trabalho, mas principalmente por estar presente em todos os momentos em que pode estar.

À Clarice Cerqueira Fernandes, cujo laço afetivo se mantém por meio de telefonemas, mensagens e alguns raros encontros, agradeço por fazer parte do meu pequeno, mas valioso, círculo de amizades.

Agradeço aos colegas do mestrado e do doutorado que por algum tempo estiveram próximos, dividindo sua experiência de leitura, escrita e de vida nas aulas e nos encontros pós-aula, em especial a Christiane Guenoun, Aline, Denise, Fernando e Felipe, cuja alegria se estendeu pelos dias solitários de escrita.

À Prof^a. Dr^a. Suely da Fonseca Quintana, agradeço a gentileza de ter aceitado o convite para participar da banca de defesa.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, agradeço pelas aulas instigantes que em muito contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores da graduação, especialmente Edimilson de Almeida Pereira, Maria Luiza Scher Pereira e Prisca Agustoni, por alimentar e incentivar leituras para além das letras.

À Coordenação e Secretaria do PPG-Letras, Gisele Silveira e Rogério Ferreira, agradeço pela gentileza, paciência e atenção dispensadas ao longo deste período.

Finalmente, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa durante todo o período de realização deste mestrado.

As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis: a maneira de olhar o próximo e a si próprio, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente.

Ítalo Calvino

Resumo

Esta dissertação objetiva discutir as relações entre teoria, ficção e escrita de si na obra da escritora argentina Sylvia Molloy, considerando especialmente suas reflexões acerca do gênero autobiográfico e das relações entre exílio, língua e pátria presentes em ensaios e outros textos. A partir dos livros de relatos breves *Varia Imaginación* (2003) e *Desarticulaciones* (2010), sem deixar de lado seus romances e entrevistas, procuramos mobilizar um diálogo com os ensaios sobre o gênero autobiográfico (*Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica — 2004*) e sobre a condição de estrangeirismo que assinala a prática de autores que vivem e pensam a literatura nacional a partir da experiência do exílio (“Back home: un posible comienzo” — 2006), com vistas a tentar compreender sua articulação como parte de um projeto que tem no deslocamento e na prática da *frontería* seu lugar de enunciação. As preocupações ou inquietações teóricas e literárias na obra da autora estão perpassadas pela própria experiência, da mesma forma que na escrita de si o veio literário, bem como as questões abordadas em seus trabalhos teóricos — seja por meio da citação, de um certo modo de contar-se e de contar o outro, das reflexões acerca da memória e da constituição plural do sujeito — estabelecem um diálogo em que esses caminhos/percursos se entrecruzam e se atravessam na conformação de um sujeito em constante deslizamento entre os gêneros, os lugares e as línguas.

Palavras-chave: Escrita de si. Memória. Deslocamento. *Frontería*.

Resumen

Esta disertación tiene el objetivo de discutir las relaciones entre teoría, ficción y escritura de sí en la obra de la escritora argentina Sylvia Molloy, considerando especialmente sus reflexiones sobre el género autobiográfico y las relaciones entre exilio, lengua y patria presentes en ensayos y entrevistas. A partir de los libros *Varia Imaginación* (2003) y *Desarticulaciones* (2010), sin dejar a un lado sus novelas y entrevistas, buscamos establecer un diálogo con los ensayos sobre el género autobiográfico (*Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*) y sobre la condición de extranjería que señala la práctica de autores que viven y piensan la literatura nacional desde la experiencia del exilio (“Back home: un posible comienzo”), con el intento de comprender su articulación como parte de un proyecto que encuentra en el desplazamiento y en la práctica de la frontera su lugar de enunciación. Las preocupaciones o inquietudes teóricas y literarias en la obra de la autora son atravesadas por su propia experiencia, del mismo modo que en la escritura de sí la vena literaria, así como las cuestiones abordadas en sus trabajos teóricos — ya sea por medio de la práctica de la cita, de cierto modo de narrarse y de narrar al otro, ya sea por medio de las reflexiones sobre la memoria y de constitución plural del sujeto — establecen un diálogo en el cual estos caminos se entrecruzan y se atraviesan en la conformación de un sujeto en constante deslizamiento entre los géneros, los lugares y las lenguas.

Palabras-clave: Escritura de sí. Memoria. Desplazamiento. Frontería.

Sumário

1 – Apresentação	12
2 – O sujeito descentrado: ensaios de uma (des)aparição	23
2.2 – Autobiografias oblíquas	41
3 – Não uma “estátua para a posteridade”	50
3.1 – Memórias de uma casa tomada: a memória	56
3.2 – Restos no espelho: escrever o outro, ler a si mesmo.....	62
3.3 – Fragmentos para compor um quadro incompleto	71
3.4 – Encontro-me com a voz do outro, a que me diz: eu cito.....	76
4 – Sobre territórios, deslocamentos e fronteiras	89
4.1 – Corpos em trânsito: da casa ao espaço aberto da escrita.....	98
4.2 – Deslocamentos linguísticos: aceitação da Babel?	112
4.3 – Entre fronteiras e discursos: um lugar <i>frontería</i>	125
5 – Considerações finais.....	132
Referências	135

1 – Apresentação

Sylvia Molloy nasceu em 1938 na cidade de Buenos Aires, Argentina, onde viveu até os vinte anos, quando partiu em 1958 para estudar Letras na França. Retornou a seu país, para em seguida ir embora novamente. Vive nos Estados Unidos há mais de quarenta anos, onde atualmente é professora emérita da Universidade de Nova Iorque. Escritora e crítica literária, Molloy é autora de importantes estudos sobre autores hispano-americanos, dentre os quais pode-se destacar *Las letras de Borges*, de 1979 e *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica* (2003).¹

Publicou também, como coeditora, os livros *Women's Writing in Latin America* (1991), *Hispanism and Homosexualities* (1998) e, mais recentemente, em 2006, *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Além dos livros citados, diversos ensaios e artigos estão publicados em periódicos latino-americanos e estadunidenses.

Molloy tem quatro obras literárias, todas elas escritas e publicadas em espanhol. A primeira é um romance de 1981, intitulado *En breve cárcel*²; em seguida, temos *El común olvido*³ (2002) e os livros de inspiração autobiográfica, *Varia Imaginación* (2003) e *Desarticulaciones* (2010).

A autora está com dois projetos em andamento: publicará, ainda em 2012, *El libro de los regresos*, que tem como principal eixo problemático a condição ilusória de todo retorno, uma continuação das suas reflexões já presentes nos romances — especialmente em *El común olvido* —, ensaios e textos autobiográficos. O outro livro ao qual a autora se dedica resulta de sua preocupação com a relação entre língua[s], “identidade”, nação e literatura.

Ao eleger alguns de seus livros como *corpus* desta pesquisa, objetivamos compreender como algumas questões atravessam sua obra mobilizando importantes diálogos entre as diversas formas que assumem sua escrita, quais sejam, ensaística, ficcional e autobiográfica. Propomos uma reflexão que leve em conta as interpenetrações e contaminações entre o vivido e o trabalho crítico e literário, ou seja, as travessias que podemos observar, seja ao ler um

¹ O livro foi publicado pela primeira vez em 1991, nos Estados Unidos, com o título *At Face value. Autobiographical Writing in Spanish America*, traduzido para o espanhol em 1996 como *Acto de presencia: la literatura autobiográfica en Hispanoamérica* e para o português em 2003.

² Este livro foi traduzido ao inglês em 1998 pela própria autora em colaboração com Daniel Balderston. Em inglês o título é *Certificate of absence* e remete a uma ideia que perpassa toda sua obra: a ausência, o vazio. Em 2011 ele foi reeditado pela Santillana, trinta anos após a primeira edição.

³ O livro que a princípio se intitularia *Back home*, teve 3 trechos publicados em 2001 (em inglês) na revista *Iowa Review*, com esse mesmo título. Em 2011, foi reeditado pela Eterna Cadencia e este ano ganhará uma versão cinematográfica, sob a direção de Vanessa Ragona (coprodutora de *O segredo dos seus olhos*).

ensaio sobre a autobiografia ou sobre o papel e o lugar do escritor argentino, seja um romance, um relato autorreferencial, ou mesmo as entrevistas em que a autora é convidada a falar de si e/ou de seus livros.

A hipótese a ser desenvolvida nesta dissertação poderia ser assim abreviada: acreditamos ser possível pensar que a experiência do exílio⁴ permite à escritora deslocar continuamente sua perspectiva, o que parece dotá-la de um olhar atento, através do qual pensa as fronteiras dos gêneros literários com os quais lida. A escrita de si e a obra ensaística da escritora têm em comum a tentativa de compreender um sujeito fragmentado, que já não pode se apoiar em certezas, que está sempre em busca de si mesmo e dos outros que o compõem, à procura das forças que o atravessam, problemática que se manifesta também em suas obras ficcionais e entrevistas.

O que a interlocução entre os gêneros mantém como fio condutor é a proposição do sujeito como uma composição complexa, mas não completa, de memórias, de traumas, que vão traçando de maneira borrada um eu deslocado, que encontra seu território apenas e momentaneamente nas palavras que lê e escreve. O constante atravessamento de fronteiras, tanto geográficas quanto literárias e linguísticas, perpassam toda a escrita de Molloy, estabelecendo modos de leitura e produção marcadamente deslocados e des-localizadores, que vêm se opor a qualquer fixidez territorial ou identitária.

Todos os narradores e personagens das quatro obras literárias da autora apresentam identidades móveis: são homossexuais ou migram entre o desejo por pessoas do sexo oposto e por pessoas do mesmo sexo. Esse é um importante aspecto que também mantém intersecção com suas inquietações acerca da escrita de gêneros na América. Embora esse seja um tema insistente em sua obra, o recorte aqui proposto não incluirá propriamente uma análise aprofundada sob a perspectiva de gênero, uma vez que é necessário que nos centremos nos enfoques eleitos, sob o risco de abordá-los apenas tangencialmente. Entretanto, há que se considerar o fato de que as subjetividades cambiantes e deslocadas com que nos deparamos ao ler seus relatos apontam para a necessidade de olhar o deslizamento identitário também sob esse viés.

⁴ Usamos o termo exílio segundo uma de suas acepções primeiras, isto é, no sentido de estar fora de um território. Exílio — do latim *exilium*, formado pelo prefixo *ex-* que remete à noção de fora e *-ilium*, que define o território mais carregado de significados para o homem, qual seja, o solo e, por conseguinte, o lar — pode ser definido como a expatriação tanto voluntária quanto forçada de uma pessoa.

Ao trabalhar na perspectiva de gênero, Molloy parece direcionar-se não para um gesto em defesa do homoerotismo, a que ela se refere como “lo raro”, frente à perspectiva dominante do discurso sob o viés heterossexual, mas acenar para um processo de desestabilização da ideia de uma sexualidade única e fixa. É interessante mencionar uma observação que parece “traduzir” sua postura frente ao gênero enquanto categoria marginalizada na literatura hispano-americana. Em ensaio publicado na revista *Iberoamericana* — “La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos” —, Molloy toma o texto *Viajes* (1849), do escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento, para falar sobre o que considera um tipo de leitura fortemente arraigada na cultura americana, caracterizada pelo que ela chama de “no querer conocer”. Segundo a autora, os empreendimentos analíticos em geral ignoram as questões de gênero, sobretudo quando se trata de livros que iluminam sexualidades que colocam em crise concepções binárias. A autora alerta, entretanto, para o risco de se incorrer numa centralização às avessas, de se celebrar e construir identidades também estanques, deixando de lado o movimento, a frequência das margens, força maior do estudo de gêneros, segundo sua perspectiva. Sua postura, a mesma que encontramos em ensaios, obras literárias, entrevistas, pode ser compreendida a partir do trecho em que ela defende um posicionamento diferenciado no que tange a essa reflexão:

buscamos articular não só a reflexão acerca do gênero, senão (se me é permitido o jogo de palavras) a *re-flexão*, ou seja, uma nova *flexão* no texto cultural latino-americano (na totalidade desse texto, não em partes seletas) que permita ler de outra maneira, de diversas outras maneiras (MOLLOY, 2000, p.818, grifos da autora)⁵.

Não se trata então de circundar uma ou outra categoria, mas de expandir essa “flexão” ao conjunto do arquivo literário-cultural latino-americano, o que a autora parece fazer ao fugir a todo e qualquer fechamento, seja ele identitário ou genérico. Deslocar-se constantemente, não fixar origem, não definir linhagem, exceto a literária⁶, configuram gestos que traçam os imprecisos contornos de sua escrita, a qual não consiste em idear personagens delineáveis,

⁵ Sempre que houver tradução, exceto em casos explicitados, trata-se de tradução nossa. No original: “buscamos articular no solo la reflexión acerca del género sino (si se me permite el juego de palabras) la *re-flexión*, es decir, una nueva *flexión* en el texto cultural latinoamericano (en la totalidad de este texto, no en partes selectas) que permita leer de otra manera, de diversas otras maneras.”

⁶ A autora elege seus precursores por meio de alusões e citações, marcando seu processo compositivo com esses encontros intertextuais através dos quais se insere em uma linhagem literário-cultural que tem como denominador comum práticas de deslocamento, estranhamento e uma espécie de desassossego.

habitantes de um lado ou outro da margem, mas em perfilar em seus textos sujeitos híbridos, que ocupam um novo espaço discursivo sem *topos* marcado.

Consideremos este trecho do livro *Atlas*⁷, de Jorge Luis Borges, que Molloy destaca no ensaio-homenagem ao escritor, intitulado “Jorge Luis Borges, confabulador (1899-1986)”:

A uns trezentos ou quatrocentos metros da pirâmide me inclinei, tomei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: *estou modificando o Sahara*. O gesto era mínimo; porém as não engenhosas palavras eram exatas... (BORGES, 1984, p. 82 *apud* MOLLOY, 1986, p. 802)⁸.

Essa metáfora mantém afinidades com o processo de escrita de Molloy, pois ao privilegiar a mobilidade, a pequena e insistente desterritorialização (HAESBAERT, 2005) identitária, a autora parece tomar um pouco de areia entre as mãos e a des-colocar, mudando a geografia arenosa do deserto. Um gesto pequeno, mas que abala ligeiramente — re-flexiona — a estrutura rija dos discursos acerca do gênero, da literatura, da memória, do monumento. Assim seria possível considerar a estratégia de construção das identidades móveis em seus livros: uma postura que adota o informe, o inacabado como matéria literária, que interpõe instantes de “vida” no texto, onde fulguram momentaneamente para logo perderem contorno.

Para a análise a ser desenvolvida, selecionamos como *corpus* principal duas de suas obras literárias, intituladas respectivamente *Varia Imaginación* (2003) e *Desarticulaciones* (2010), o livro de ensaios críticos *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica* e o ensaio “*Back Home: un posible comienzo*”⁹, pois nesse conjunto estão presentes os principais temas problematizados pela escritora: a fragilidade da matéria do vivido, a coexistência da memória e do esquecimento na constituição dos sujeitos, a impossibilidade de estabelecer algum tipo de verdade para aquele que (se) narra, e ao mesmo tempo a recusa em aceitar essa impossibilidade, o caráter de construto de todo empreendimento autobiográfico e a experiência do deslocamento, em suas diversas formas de expressão temática e formal.

⁷ *Atlas* foi o último livro publicado em vida pelo autor (em 1984). Nele reúnem-se ensaios e contos escritos a partir de suas viagens pelo mundo em companhia de Maria Kodama, cujas fotos ilustram a obra. Borges caminha pelas paisagens e as observa a partir da experiência literária, compondo textos em que estão presentes grandes mitos mundiais e personagens da literatura, como os de Ulisses, de James Joyce. O livro foi publicado no Brasil pela Companhia das Letras, em 2010.

⁸ No original: “A unos trescientos o cuatrocientos metros de la pirámide me incliné, tomé un puñado de arena, lo dejé caer silenciosamente un poco más lejos y dije en voz baja: *estoy modificando el Sahara*. El gesto era mínimo, pero las no ingeniosas palabras eran exactas...” O ensaio citado no texto foi publicado na revista *Iberoamericana*, vol LII, nº 137, de 1986.

⁹ O ensaio foi publicado em 2006 no livro organizado pela autora em colaboração com Mariano Siskind, *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*.

Varia Imaginación (2003) se compõe de fragmentos da memória que, em geral, remontam à infância na Argentina e trazem as vozes da criança e da adulta que observa a primeira. Retoma também vozes de outras pessoas, leituras, encontros e desencontros cujo período não é precisamente definido, uma vez que transita entre as recordações do período infantil — por volta dos anos quarenta e cinquenta do século passado — e os retornos da narradora adulta aos lugares dessa infância, já alterados pelo esquecimento. Nesse trabalho de revisitação, as estratégias ficcionais, ou poderíamos dizer literárias, desempenham importante papel, já que para Molloy: “A ficção sempre melhora o presente” (MOLLOY, 2003b, p. 97)¹⁰.

Desarticulaciones (2010) apresenta ao leitor uma outra maneira de apropriação do material autobiográfico: o livro constitui-se de relatos que tentam exprimir a perda da memória — em consequência do mal de Alzheimer — da amiga e ex-companheira à qual a narradora se refere por meio das iniciais M.L. É a falta que também nesse livro opera como desencadeador do processo de escrita, pois seu método compositivo está o tempo todo anunciando indiretamente a perda da companheira e do eu da própria narradora. Assim como *Varia Imaginación*, *Desarticulaciones* se apresenta em forma de fragmentos que trazem situações diversas a partir dos encontros da narradora com M.L. A imagem que a autora-narradora tem de si convive e é afetada pela desfiguração da companheira, o que nos leva a pensar não somente as desarticulações operadas na memória de M.L. pela doença, mas principalmente a atentar para a maneira como a própria narradora se vê refletida nessas perdas.

Embora não faça parte de nosso *corpus* propriamente dito, vale a pena abordar brevemente os dois livros anteriores a *Varia Imaginación* e *Desarticulaciones*, uma vez que ambos formam parte de um conjunto escritural no qual gravitam questões caras à escritora e, ademais, porque vão comparecer ao longo da pesquisa como importantes fontes dialogais. *Em breve cárcere*, primeiro romance de Molloy, foi publicado em 1981 e aborda um tema que, à época, era considerado intocável: o amor entre duas mulheres. O livro nasce de um processo de luto amoroso vivenciado pela protagonista que escreve enquanto espera uma mulher. Sozinha em um quarto pequeno, ela se dedica a revisitar e fixar sua história para então poder seguir adiante, após tê-la depositado em outro corpo: o da escrita. Falar sobre a relação entre mulheres foi uma maneira de romper, sem no entanto erguer nenhuma bandeira, os limites

¹⁰ No original: “la ficción siempre mejora el presente.”

impostos pelo silêncio velado em uma sociedade tradicional na qual o lesbianismo estava relegado ao lugar de tabu: “O culturalmente indizível (aquilo que, como todo segredo compartilhado, se conhece mas não se pode nomear) é, sobretudo em matéria de sexualidade, aquilo que mais desperta a curiosidade: o que se espreita”(MOLLOY, 2012)¹¹.

El común olvido (2002) tem como protagonista Daniel, um professor e tradutor argentino que vive nos Estados Unidos e retorna ao país natal nos anos 80 para atender ao último pedido da mãe: lançar suas cinzas no Rio da Prata. O livro assemelha-se um pouco aos relatos de investigação policial, pois Daniel parece fazer o papel de um detetive que segue pistas e procura provas para tentar reconstruir a história pretérita da mãe e, por meio dela, sua própria história. Tanto *El común olvido* como o livro anterior foram publicados como romances e não adotam a forma breve em seu processo compositivo, embora a noção do fragmento já se apresente por meio das anotações de que ambos lançam mão para construir seu texto. Os dois livros tratam, cada qual à sua maneira, de retornos, reencontros e desencontros ligados ao distanciamento que a experiência do exílio impõe aos protagonistas, problemática que será revisitada posteriormente pela autora, algumas vezes sob o ponto de vista crítico-analítico, outras vezes pelo viés autobiográfico.

O estranhamento advindo da condição do sujeito — e escritor — exilado é um aspecto muito pertinaz e aparece tematizado em todos os seus livros. Essa condição parece ter sido adotada pela escritora como estratégia escritural, na medida em que por meio da escrita é possível “ver melhor”, olhar a partir da margem, como afirma Molloy:

toda literatura é produto de um deslocamento, de um desvio, é [um] olhar as coisas de outro modo, [um] colocar-se à margem para ver o centro, ou os muitos centros, ou a falta de centro. Todo escritor é um deslocado [...] Para mim, estar deslocado é uma perspectiva muito valiosa (MOLLOY, 2006c)¹².

O sujeito exilado pensa sobre e, de certo modo, a partir de um ex-lugar, ao qual já não pode realizar o retorno desejado, uma vez que “o fato de haver ido embora o coloca para sempre em outro lugar”(MOLLOY, 2009b)¹³. Seria pertinente considerar o neologismo *des-*

¹¹ No original: “Lo culturalmente ‘indecible’ (lo que, como todo secreto a voces, se conoce pero no puede nombrarse) es, sobre todo en materia de sexualidad, aquello que más despierta la curiosidad: lo que se espía.”

¹² No original: “toda literatura es producto de un desplazamiento, de un desvío, es un mirar las cosas de otro modo, un ponerse al margen para ver el centro, o los muchos centros o la falta de centro. Todo escritor es un desplazado [...]. Para mí estar desplazado es una perspectiva muy valiosa.”

¹³ No original: “el haberse ido lo pone para siempre en otro lado.”

*exilio*¹⁴, cunhado por Mario Benedetti para tentar dar conta do desajuste sofrido por aquele que, como o próprio escritor, após anos de ausência do país sente os impactos do retorno, o qual implica, segundo Benedetti, em uma nova e diferente forma de exílio. Embora o termo faça referência à experiência traumática do exílio forçado na época da ditadura no Uruguai, e ao retorno a um país que o autor não mais sentia como “seu” Uruguai, pode refletir também outras experiências de deslocamento e outros retornos, marcados pelo inevitável desencontro.

Em Molloy, o exílio configura uma decisão que logo se transforma em impossibilidade de regresso, denunciada por uma espécie de desajuste que será então tematizado repetidamente em seus livros. Por outro lado, seu processo de escrita aponta para uma espécie de multiplicação dos lugares do sujeito, para uma abertura e não apenas para o fechamento em torno da nostalgia em relação ao território pátrio. Notamos em sua *práxis* a presença tanto da postura do sujeito exilado (expresso no desejo de recuperar o lugar de antes), quanto a do migrante, cujo lugar é multiterritorializado e pressupõe abertura ao outro, multiplicidade de perspectivas, presença simultânea do aqui/agora e do lá/antes.

O desenvolvimento deste trabalho se fará sempre com vistas a tentar compreender a relação entre a experiência desse sujeito cuja vivência está marcada pelo conflito entre um *home* (TERKENLI, 1995) e um *nonhome*, entre o exercício ficcional, autobiográfico e ensaístico, entre o trabalho da rememoração, o do esquecimento e o da imaginação.

Propomos pensar a relação fronteiriça dos gêneros como um possível processo de *frontería* (TRIGO, 1997) que desarticula e rearticula os limites entre vida e obra, permitindo avanços e cruzamentos, de modo que se poderia tomar os múltiplos territórios (HAESBAERT, 2005) — nação, ensaio, ficção, vida — como possibilidades de problematizar a questão da subjetividade na literatura contemporânea¹⁵e, mais especificamente, na literatura de escritores que estabelecem uma relação com a língua e a pátria a partir de um *locus* desarticulado, cuja especificidade se encontra primordialmente na movência das identificações.

Podemos levantar, a partir das considerações do crítico uruguaio Abril Trigo sobre a literatura latino-americana, a possibilidade de se falar em *fronterías* literárias na obra de Molloy, já que, segundo ele, a *frontería* tem a ver com a existência de relações que se estabelecem nas fronteiras e as converte em elementos que permitam avançar em direção a

¹⁴ Cf. VOLPE, Miriam L. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

¹⁵ Ao referir-nos à contemporaneidade, obras e autores contemporâneos, adotamos uma perspectiva estritamente temporal, considerando sobretudo a literatura desenvolvida nos últimos 30/40 anos.

outras possibilidades e territórios. Seria possível pensar então em novas formas de organização estético-literárias e crítico-discursivas das subjetividades que tomam as fronteiras, sejam elas geo-físicas, simbólico-culturais ou discursivas, como pontos de partida para se refletir sobre o lugar do escritor e do sujeito na literatura.

Tecer considerações a partir da relação com as fronteiras, a memória e os deslocamentos nos livros de Molloy requer uma aproximação à peculiar maneira como a autora lida com o limiar entre experiência e literatura, oferecendo ao leitor uma miríade em que os limites entre ambas não se deixam apreender, exceto por uma particular forma de ultrapassagem. Desse modo, não parece despropositado afirmar que sua escrita encontra-se atravessada pelo uso do verbo “roçar”: roçar levemente o vivido, o imaginado, tocar levemente o ficcional e o ensaístico com os pequenos retalhos da memória, própria e alheia. Ao falar sobre as relações existentes entre seu trabalho de crítica literária e sua ficção, Molloy afirma haver correspondência — “São como vasos comunicantes: minha crítica ganha com minha ficção e minha ficção ganha com minha crítica” (MOLLOY, 2002b)¹⁶ —, mas ressalta que estas não se confundem, pois tecem suas próprias redes discursivas.

Esses “vasos comunicantes” — *fronterías?* — são muito produtivos no universo escritural da autora, uma vez que admitem uma grande multiplicidade de entradas e combinações. A leitura de sua obra se intensifica precisamente nesse intercâmbio, o qual se estabelece por meio de ramificações que lembram as possibilidades de navegação hipertextuais. Nesse sentido, é interessante observar o que discute o professor Latuf Isaias Mucci no artigo “Para uma retórica do hipertexto” sobre a leitura e escrita hipertextuais. Segundo ele, “a construção hipertextual desloca sistemas de signos, desvia enunciados, transtorna caminhos, tira da rota a escritura e a leitura” (MUCCI, 2010, p.14)¹⁷. Ainda segundo Mucci, o “hipertexto reconfigura e ressignifica o mito grego do labirinto” (p.11), uma vez que a quase infinita possibilidade de entradas e saídas intensifica o sentimento de angústia e de perda de um ponto de referência. Entretanto, a leitura — e a escrita — em clave hipertextual oferece maior liberdade e riqueza sempre prestes a ser descoberta, capaz de

¹⁶ No original: “Son como vasos comunicantes: mi crítica gana con mi ficción y mi ficción gana con mi crítica”

¹⁷ O artigo foi publicado na Revista de Estudos Literários *Ipotesi*, em número dedicado às relações entre literatura e hipertexto. Mucci retoma o caminho trilhado pelo conceito, desde sua primeira descrição feita por Vannevar Bush, em 1945, até as discussões mais recentes que tomam-no como objeto de análise (Cf. MUCCI, Latuf Isaias. Para uma retórica do hipertexto. In: *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 11-20, jan./jun. 2010)

potencializar conexões inéditas em uma ampla rede cujos “vasos comunicantes” terminam por dizer sempre um texto distinto.

Um exemplo de uma leitura interconectada, à maneira hipertextual, pode ser encontrado na relação entre autobiografia e figuração de si, que a autora analisa em *Vale o escrito*, e seus próprios relatos autobiográficos. Nesse livro, Molloy trabalha sobretudo com a preocupação retórica da escrita de si na América Hispânica, com a noção de construção identitária — que em grande parte dos autores estudados por ela almeja forjar uma identidade coletiva, nacional, como é o caso de Sarmiento em *Recuerdos de provincia*, para citar apenas um — que os autobiógrafos, especialmente do séc. XIX e princípios do séc. XX, se esforçam em erigir como um monumento estável. Em contrapartida, tanto em *Varia Imaginación* quanto em *Desarticulaciones*, o que observamos é a apresentação de subjetividades fragmentadas, plurais e movediças, desestabilizando a própria noção do gênero autobiográfico e da primeira pessoa como depositária de uma verdade sobre si mesma, capaz de recompor um suposto percurso coerentemente linear.

A problemática da construção identitária está presente também em *El común olvido* e no romance *Em breve cárcere*, no qual a protagonista intenta, em um lugar estranho, estrangeiro, recuperar vivências e sensações de cenas pretéritas para preencher uma ausência, para esquecer e ao mesmo tempo vingar-se e “vingar a história” (p.15)¹⁸. No primeiro romance, já encontramos os “tons” que inquietam e caracterizam a obra da autora:

Pensou que longe — longe de onde? Distancia-se de todos os seus lugares — escreveria. Alguma coisa que a interessasse, dizia para si mesma, um ensaio sobre autobiografias alheias: por pura curiosidade e para criar pretextos que em seguida lhe possibilitassem reunir-se consigo, dar uma imagem única [...].

Esse trecho torna perceptível a ideia de que o distanciamento atua como propulsor da atividade literária, pensamento que consideramos chave para a leitura de seus livros sob a perspectiva do deslocamento e da experiência do exílio.

Ao refletir sobre a própria condição de escritora migrante, Molloy se pergunta o que teria acontecido caso houvesse permanecido na Argentina, se teria se tornado escritora. Eis o que ela [se] responde: “Tendo a pensar que não, que para mim, a escrita surge precisamente

¹⁸ Assim se inicia o livro: “COMEÇA a escrever uma história que não a deixa: gostaria de esquecê-la, gostaria de fixá-la. Quer fixar a história para vingar-se, quer vingar a história para conjurá-la tal como foi, para evocá-la tal como em sua saudade” (MOLLOY, 1995, p. 15).

do deslocamento e da perda: perda de um ponto de partida, de um lugar de origem, em suma, de uma casa irrecuperável” (MOLLOY, 2006a, p.18)¹⁹.

A partir de sua consideração, propomo-nos esboçar as linhas gerais que delinearão a pesquisa. Em primeiro lugar, buscaremos compreender os “vasos comunicantes” sob três aspectos principais: construção da subjetividade do eu autobiográfico — quais estratégias de representação de si encontramos em seus livros e como dialogam com sua elaboração crítica? —; as conexões entre memória e esquecimento e, finalmente, as relações do sujeito exilado com a ideia de nação, *home*. Para tanto, o trabalho obedecerá à seguinte disposição:

No primeiro capítulo serão discutidas noções acerca do gênero autobiográfico, considerando tanto os estudos de Philippe Lejeune quanto pesquisadores que com ele dialogaram, como Serge Doubrovsky, criador do conceito de autoficção, Paul de Man, a pesquisadora argentina Leonor Arfuch e a própria Molloy, de modo a observar em que medida contribuem para a leitura dos relatos de *Varia Imaginación e Desarticulaciones*.

O segundo capítulo, intitulado “Não uma ‘estátua para a posteridade’”, abordará três dos principais aspectos da obra da autora e que, por sua vez, estão conectados à própria concepção de escrita de si e à experiência de Molloy enquanto escritora exilada. A problemática da memória e do esquecimento, o uso da forma breve, isto é, o fragmento e a presença da citação, que reunidos constituem os caminhos que trabalham a descentralização do si mesmo e apontam para a impossibilidade diversas vezes reiterada de se compor o arquivo completo das vivências.

O capítulo final lidará mais especificamente com a questão do território e dos deslocamentos geo-físicos, identitários e linguísticos na obra da autora. Para as considerações a serem feitas nesse capítulo, partiremos da análise da presença dos deslocamentos tanto como temática nos romances, escritas de si e ensaios, como também sua manifestação formal na obra de Molloy. A experiência de abandono do território pátrio — a desterritorialização (HAESBAERT, 2005) — e sua tentativa constante de reterritorialização por meio da literatura e dos usos da língua constituem o centro da análise desenvolvida nessa parte da pesquisa.

Observaremos como se manifestam todas essas questões nas obras que compõem o *corpus* da pesquisa, mobilizando por vezes as obras propriamente ficcionais, como *El común olvido* e *Em breve cárcere*, com vistas a mostrar que, mais que uma interessante estratégia

¹⁹ No original: “Tiendo a pensar que no, que para mí la escritura surge precisamente del desplazamiento y de la pérdida: pérdida de un punto de partida, de un lugar de origen, en suma de una casa irrecuperable.”

autofigurativa, da presença da persona do autor, elas oferecem os contornos de um projeto escritural que “decepciona”, na acepção barthesiana do termo. Para Barthes, a literatura se caracteriza por uma “suspensão de sentido”, ou seja, ela não oferece significado, apenas perguntas, fugas, processos de significação²⁰.

Também a literatura de Molloy recusa-se a oferecer um sentido ou uma totalidade, qualquer que seja ela. Desconfiada das linguagens que proporcionam respostas, que erigem monumentos, em seus textos escolhe outra via: a dos restos, das falhas, dos silêncios e das falas interrompidas, das ruínas do vivido; enfim, das “ressonâncias”²¹. Essa eleição por aquilo “que resta” caracteriza uma atitude literária política, concebida como uma filiação a outra tradição, que não a do “maior”, mas daquele que está à margem, pois segundo vimos pelas palavras da própria autora, a margem é um lugar privilegiado através do qual é possível ver melhor o centro ou os muitos centros.

Desse modo, no presente trabalho, buscamos um diálogo entre os diversos textos que aqui serão abordados. Diálogo que, reunido sob o signo de um leitor “menor”, deseja fazer-se um caminhar por essas leituras, como caminha o intelectual por entre os espaços da cultura. Caminhar no sentido nietzscheano de ensaiar e perguntar, de utilizar múltiplos modos de ver, a partir da premissa de que ler bem é saber também utilizar formas afetivas de olhar. Afeto pela literatura, pelos textos eleitos, pela tarefa impossível de tentar responder “ao que foi escrito longe de toda resposta” (BARTHES, 1985 p.5).

²⁰ Na nota explicativa número 10 do ensaio “Estrutura da notícia” (In: *Crítica e verdade*, p. 66), Barthes explica o que compreende por sentido e significação: “Entendo por *sentido* o conteúdo (o significado) de um sistema significante, e por *significação* o processo sistemático que une um sentido e uma forma, um significante e um significado.”

²¹ Fazemos alusão ao uso do termo ressonâncias em *Roland Barthes por Roland Barthes*, como aquilo que se aproxima do que não tem forma, mas que ecoa no sujeito: “(Uma vida: estudos, doenças, nomeações. E o resto? Os encontros, as amizades, os amores, as viagens, as leituras, os prazeres, os medos, as crenças, os gozos, as felicidades, as indignações, as tristezas: em uma só palavra: as *ressonâncias*? — No texto — mas não na obra)” (BARTHES, 2003, p.202, grifo nosso).

2 — O sujeito descentrado: ensaios de uma (des)aparição

Você já sabia, você já sabe. Alguma coisa simplesmente se abriu e está se abrindo: a boca a fim de falar, a caneta a fim de escrever; alguma coisa movimentou-se, alguma coisa está se movimentando e está sendo traçada, a linha sinuosa da tinta sobre o papel, traços para cima e traços para baixo.

George Perec

O sujeito quer se narrar, mas será que [ainda] pode fazê-lo? O leitor deseja participar da vivência daquele que diz: “eu vou contar minha vida”, mas o que significa ler a autobiografia de alguém? Philippe Lejeune dizia em seu primeiro *Pacto autobiográfico* (1973), como Michel Foucault já o fizera antes²², que um autor não é uma pessoa, mas uma pessoa que escreve, e acentua a importância desse aspecto no caso da escrita de si. Segundo Lejeune, se a primeira obra de alguém é autobiográfica, falta-lhe “esse signo de realidade” (LEJEUNE, 2008, p.23), assinalado pela publicação de textos anteriores; falta-lhe, portanto, um espaço de reconhecimento por parte do leitor, importante para a recepção da obra e constituição do que o autor chama de “espaço autobiográfico”.

O que impulsiona o leitor a buscar textos autobiográficos? Anseio por aquilo que supõe ser a verdade do outro? Curiosidade acerca da figura autoral? Perguntas como essas não conduzem por certo a um conhecimento das razões que o movem, mas nos servem ao menos como pontos de partida para pensar não apenas o gênero autobiográfico, mas a proliferação a que assistimos de narrativas que prometem o outro *in presentia*. Ou ainda as narrações que jogam com as crenças, oferecem armadilhas de sentido e não apresentam mais que suas próprias regras, como é o caso do livro de Bernardo Carvalho, *Nove noites*²³, em que a referencialidade — a morte do antropólogo Buell Quain, entre outros aspectos — comparece no texto para acentuar a confusão entre o universo puramente ficcional e a realidade extratextual. Cria-se um labirinto em que o leitor é convidado a entrar e observar as diferentes regras de um jogo polifônico no qual os limites entre o paratextual e o textual se diluem, a

²² Referimo-nos ao ensaio “O que é um autor?”, resultado da conferência de mesmo título proferida em 22 de fevereiro de 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia e publicado nesse mesmo ano no *Bulletín de la Societé Française de Philosophie* (Cf. FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética — literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p.264-298).

²³ CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

exemplo da foto — na orelha do livro — em que Bernardo Carvalho aparece aos seis anos ao lado de um índio no Xingu.

Vive-se na contemporaneidade o que alguns autores, como o escritor e crítico argentino Alberto Giordano, chamam de *giro autobiográfico*²⁴, isto é, um retorno da subjetividade. Essa volta pode ser apreendida desde os diversos programas televisivos em que o telespectador assiste ao correr das horas, a cada gesto mínimo, ao aqui e agora da vida do outro, até as entrevistas em que o sujeito é convidado a falar de si. Tem-se a ilusão da presença, do tempo real, já que a imagem está indiscutivelmente “ali”, ao alcance do olhar.

A pesquisadora argentina Leonor Arfuch, partindo da análise da proliferação do eu nos diversos meios de expressão discorre, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, sobre uma certa “tonalidade particular da subjetividade contemporânea” (ARFUCH, 2010, p.16) e propõe observar “esse algo a mais” que está em jogo, não tanto nas diferenças entre os diversos gêneros que circulam nesse espaço, mas em sua coexistência.

Arfuch toma emprestadas e amplia — opondo-se inclusive a alguns de seus pressupostos — as noções de “espaço autobiográfico”²⁵ e “espaço biográfico”²⁶ de Lejeune, para tentar dar conta de uma possível articulação entre as formas autobiográficas convencionais e o fenômeno atual da propagação do íntimo/privado, de uma autenticidade não apenas oferecida, como vorazmente buscada. Assistimos ao aumento da autoexposição — por meio da internet, da televisão, da literatura — que ora responde, como nas ciências sociais, por exemplo, a um interesse pela voz e experiência do outro, ora a uma curiosidade mais ou menos interessada por tudo e por todos que se distinguem de uma massa que a globalização faz parecer cada vez mais uniformizada. Poderíamos pensar então nas razões que moveriam essas narrativas: responderiam a uma tentativa de recuperar o contato perdido, mediado pela virtualidade? Não é fácil responder a uma pergunta simples como essa, pois sem dúvida implicaria de certo modo um julgamento de valores, o que é bastante complicado quando não

²⁴ Ver o desenvolvimento de sua análise sobre a escrita de si no campo literário e artístico-cultural argentino desenvolvida no livro *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, publicado pela editora Mansalva. A referência encontra-se no final deste trabalho.

²⁵ Lejeune fala sobre a criação de um espaço autobiográfico para a leitura (recepção) a partir do estabelecimento de um pacto indireto, denominado de pacto fantasmático, com o leitor. Segundo ele, alguns autores, ao afirmarem que a empresa autobiográfica não possui profundidade para expressar o eu, o qual, por outro lado, se revelaria mais verdadeiramente nos romances, estabelecem um pacto fantasmático, ao induzir o leitor a buscar a figura do autor em cada uma de suas obras (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 41-44).

²⁶ Em *Je est un autre* (1980), Lejeune abre o campo de pesquisa com a inclusão de gêneros como o depoimento de pessoas comuns, o filme biográfico, entre outros, e aborda pela primeira vez a noção de “espaço biográfico”, do qual a autobiografia moderna seria, a seu ver, apenas uma das faces.

se tem ainda uma distância segura, quando se está imerso nessa “realidade”. Por outro lado, o crescente interesse pelo eu certamente se fundamenta em distintas bases nos diferentes campos do saber em que vem se mostrando, desde a psicologia aos estudos culturais, entre outros, que procuram, cada um a seu modo, compreender o sujeito e as relações que estabelece consigo e com a sociedade em que está inserido.

Pensar em como a literatura contemporânea reflete — em ambos os sentidos que o termo abrange, quais sejam, o de pensar sobre e o de refletir, como um espelho — a questão da subjetividade é importante na medida em que a visão de um sujeito coeso vem sendo colocada em xeque em favor do reconhecimento de uma pluralidade identitária que se constrói na relação temporal, espacial e em relação com o outro, trazendo à cena não mais o *self* enquanto garantia de uma entidade unívoca, mas a composição mediada da subjetividade. A noção de coletividade também se transformou nos últimos anos, cedendo o lugar do grande grupo às minorias cada vez mais heterogêneas — a mulher, o negro, a mulher negra, a classe baixa, a mulher da classe baixa, o homossexual, entre outros — em que o indivíduo exerce determinados papéis e inclusive pode desempenhar vários ao mesmo tempo, numa interseção que lembra aquela que a matemática descreve em sua teoria dos conjuntos. Teoriza-se a respeito de um “retorno do autor” (ARFUCH, 2010; KLINGER, 2007; GIORDANO, 2008) e da subjetividade, ao mesmo tempo em que as escritas de si dialogam e se confundem em diversos textos contemporâneos, a ponto de, às vezes, causar vertigens naquele que se aventura na leitura e/ou pesquisa de tais obras. A primeira pessoa verbal e pronominal remete, nesses textos, a um indivíduo cuja existência pode ser verificada referencialmente, isto é, reporta-se ao escritor, cujo nome inscrito na capa do livro é o primeiro passo para o estabelecimento — ou rompimento — de pactos com o leitor.

Philippe Lejeune empreendia em 1971 o primeiro de muitos ensaios a buscar um espaço de legitimidade para um gênero até então marginalizado: a autobiografia. É importante recordar que, apenas alguns anos antes — em 1967 —, Roland Barthes e os estruturalistas anunciavam a “morte do autor”, o que tornou ainda mais árdua a criação de um espaço para o autor e para o relato de sua experiência no campo literário. Os estruturalistas e os pós-estruturalistas declararam, baseados principalmente no pensamento contestador de Friedrich Nietzsche, — o qual em *A gaia ciência* (1822) lançara ao ocidente a sentença “Deus está morto” — a morte do sujeito, ou seja, seu esvaziamento enquanto ser desprovido de deuses e de uma essência. Também a psicanálise, a partir da descoberta do inconsciente por Freud

operou uma cisão no sujeito, ao solapar o *cogito* cartesiano e mostrar que o homem não controla todas as suas ações e pensamentos.

Considerando que o discurso em defesa da autobiografia nasceu em Paris, “capital da grande república mundial das letras” (CASANOVA, 2002)²⁷, as lutas pelo estabelecimento de um espaço próprio para a escrita de si seriam ainda mais difíceis, como atesta o próprio Lejeune: “Quando comecei inocentemente a estudar e defender meu gênero preferido, fiquei impressionado de ver pouco a pouco que entrara em uma espécie de guerra civil, na qual minha ação defensiva levantava as frentes de batalha” (LEJEUNE, 2008, p.108).

Em *Autobiographie en France* (1971), o estudioso já traçava os contornos dos gêneros que se situavam ao redor desse centro gravitacional, em que o uso da primeira pessoa pressupunha uma identificação assumida na enunciação, muito mais que a semelhança sustentada pelo enunciado. Em outras palavras, a personagem que dizia “eu sou” ou “nasci” convidava o leitor a mergulhar não apenas na realidade intratextual, mas também a olhar, ou tentar compreender, um para além do texto. Desse modo, mais que a “suspensão da incredulidade”²⁸ necessária à leitura de obras literárias, o leitor se deparava com outras questões, com uma certa ideia de partilha de sentimentos e desejos do indivíduo supostamente situado por trás das letras.

Lejeune publica, alguns anos depois, seu ensaio mais conhecido, analisado e inclusive criticado por alguns, “O pacto autobiográfico” (presente no livro *Le pacte autobiographique* 1975), em que expõe os elementos que considera essenciais para a delimitação da autobiografia enquanto gênero. O texto será retomado pelo autor (cf. “O pacto autobiográfico (bis)” e “O pacto autobiográfico 25 anos depois”) a partir dos diálogos teóricos com outros estudiosos e de seu próprio avanço ao longo dos anos de pesquisa.

²⁷ A crítica francesa Pascale Casanova aborda a questão da literatura a partir da perspectiva das relações de poder que atravessam o campo literário. Para tanto, a autora desenvolveu a metáfora da “República Mundial das Letras” (título de seu livro), que possui, como toda república, um centro ou capital literária a partir do qual se estabelecem critérios de valoração. No decorrer de sua abordagem, Pascale procura demonstrar como Paris tornou-se ao longo da história literária a capital dessa república – “Paris incansavelmente descrita, reproduzida literariamente, tornou-se A literatura”(p. 43). O aspecto mais frisado ao longo de todo o livro é a questão da violência e desigualdade em contraposição a uma ingênua e fomentada ideia da literatura pura, sem conflitos, o que contribui para a dissolução das marcas de dominação e violência presentes nas relações do campo literário (Cf. CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Maria Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002)

²⁸ A expressão foi criada pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (1722-1834) ao escrever sobre teatro. Em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), Umberto Eco retoma o conceito para falar acerca das especificidades da leitura do texto ficcional, que requer um acordo entre o leitor e a obra para que seja possível imergir no mundo da ficção, “passear por seus bosques” (Cf. ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994).

Em “O pacto autobiográfico” (1975), Lejeune reúne elementos com os quais propõe uma definição para o gênero: “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). Posteriormente, em suas releituras, ele matizará alguns desses aspectos, mas o ponto central que caracteriza a autobiografia não seria, de fato, relativizado ao longo do tempo. Para ele, a condição *sine qua non* para que um texto possa ser chamado de autobiográfico é a identidade entre autor, narrador e personagem, o que postula a questão da autobiografia não em termos contedústicos, mas em relação intrínseca com o nome próprio — “É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p.23). A partir da postulação dessa identidade como eixo fundamental da narrativa autobiográfica, Lejeune propõe a existência de um pacto explícito ou implícito entre autor e leitor, que designa como “pacto autobiográfico”, o qual constitui a afirmação, direta ou indireta, da identidade acima mencionada, “remetendo em última instância, ao nome do autor na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p.26).

Com base na tese da existência de um acordo contratual, firmado no desejo do sujeito de “dizer a sua verdade”, seria possível distinguir a autobiografia dos gêneros próximos como o romance autobiográfico, o diário, a biografia, a memória, entre outros. É o que Lejeune tenta efetuar por meio da criação de um quadro em que distribui as possibilidades de ocorrência do eu no texto literário²⁹.

Influenciados pelo estudo lejeuniano e muitas vezes contra ele e sua suposta credulidade inocente — que o próprio autor em “O pacto autobiográfico (bis)” tratará de justificar, não sem ironia: “sim, sou ingênuo. Creio ser possível se comprometer a dizer a verdade: creio na transparência da linguagem e na existência de um sujeito pleno que se exprime através dela; creio que meu nome próprio garante minha autonomia e minha

²⁹ Reporta-mo-nos ao quadro constante da página 29 da edição usada na pesquisa, em que Lejeune organiza os critérios para o estabelecimento das fronteiras entre a autobiografia e os gêneros que a ela se avizinham, como por exemplo, o romance autobiográfico:

Nome do personagem Pacto ↓	→ # nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1a romance	2 a romance	
= 0	1 b romance	2 b indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico		2 c autobiografia	3 b autobiografia

(LEJEUNE, 2008, p. 29)

singularidade...” (LEJEUNE, 2008, p.65) — outros teóricos se aventuraram ora a traçar novas fronteiras genéricas, ora a desfazer qualquer pretensão de se chegar a um núcleo essencial da autobiografia, preferindo considerá-la um indecível³⁰. O próprio Lejeune, como já advertimos, acrescentou aberturas, especialmente com *Je est un autre* (1980), inspirado no adágio de Rimbaud, que aclara a ideia de que a alteridade habita indelevelmente o “si mesmo”. A máxima “Eu é um outro” amplia a leitura do texto autobiográfico, pois admite que, assim como nos relatos de vida — que ganharam força especialmente com as ciências sociais, a etnografia e a antropologia — há o sujeito que enuncia, que fala de si e um outro, representado pela figura do *ghost-writer*, também na autobiografia não há unicidade enunciativa, pois é no diálogo entre as múltiplas faces constitutivas do sujeito que se constrói o tecido frágil do rosto que o relato autobiográfico se esforça em elaborar.

Para Lejeune, a autobiografia é, antes de mais nada, uma impossibilidade, porquanto estamos todos atravessados pelo imaginário próprio e alheio e a ele respondemos. Entretanto, o teórico defende que o fato de não se poder chegar a uma “verdadeira” imagem de si e da própria vida não impede a tentativa de fazê-lo, o que constituiria o ponto central do gênero, conforme podemos observar no seguinte fragmento:

há pessoas que se resignam a essa impossibilidade [da ideia de uma descrição fiel de si] — você, Philippe Vilain, e Serge Doubrovsky — e há pessoas que não se resignam; os que não se resignam parecem *naïfs* para os primeiros. Pertencem à categoria dos *naïfs*. As duas posições são constitutivamente antinômicas. Nossa vida é um imaginário, um imaginário que evolui, se questiona, esse imaginário é a realidade do que vivemos. A meu ver, uma escrita autobiográfica que visa a lucidez vai tentar fixar esse imaginário da forma mais nítida possível, mas, por outro lado, posso me colocar no sentido do vento e minha escrita vai prolongar esse movimento de construção imaginária. Há portanto escritas que escolhem ir contra o vento para observá-lo, e outras que acompanham e amplificam seu movimento. Fica-se forçosamente numa dessas posições, mas é claro que nenhuma delas é “verdadeira” (LEJEUNE apud VILAIN, 2009, p. 108-109).

³⁰ A noção de indecível remonta aos estudos de Jacques Derrida, que desenvolve sua teoria da desconstrução a partir de alguns conceitos-chave, dentre os quais o de indecível. Para o filósofo, ele seria um elemento ambivalente e sem natureza própria, uma espécie de *milieu* (outro conceito derridiano) que lida com dois polos à primeira vista opostos sem oferecer uma síntese, tais como o conhecido termo grego *pharmakon*, trabalhado por Derrida como um indecível, uma vez que pode ser remédio e veneno, não sendo possível eleger nenhum dos sentidos possíveis, já que ambos estão na base da sua constituição enquanto vocábulo. Segundo Derrida, indecíveis seriam “unidades de simulacro”, que “não se deixam compreender na oposição filosófica (binária) e que, no entanto, habitam-na, resistem-lhe e a desorganizam, sem jamais constituir um terceiro termo [...] sem jamais dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa”(DERRIDA, 1972 apud SANTIAGO, 1976).

Ao traçar para si um itinerário, o eu se encontra nesse caminho com diversos outros que o constituem. Percebe-se como um mosaico de vivências dialogais, contradições, mas, ao mesmo tempo, há algo mais que lhe permite ainda dizer “eu” e tentar se construir como o sujeito de uma história.

Foram principalmente os pós-estruturalistas que reivindicaram a impossibilidade de se falar em autobiografia segundo a compreende Lejeune, como uma relação entre leitor e autor em que “é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p.25). Um dos primeiros a se colocar em diálogo direto com a teoria lejeuniana foi o escritor, professor e crítico literário Serge Doubrovsky, criador do neologismo autoficção, que aparece pela primeira vez publicado na quarta capa de seu livro *Fils*, lançado em 1977. Ao ler sobre o pacto autobiográfico, Doubrovsky observou que seu livro preenchia as condições de uma das casas cegas do quadro descritivo criado por Lejeune³¹. Este último se perguntara sobre a possibilidade de haver um romance — cujo pacto seria ficcional portanto — em que o personagem tivesse o mesmo nome de seu autor:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome do autor? Nada impediria que tal coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum caso me vem à mente... (LEJEUNE, 2008, p.31).

Fils vem então preencher o espaço vazio da casa e instalar definitivamente, se não um novo gênero, seguramente uma forma distinta de leitura e escrita de si.

Embora o termo autoficção já estivesse presente no corpo do texto³², sua menção mais conhecida é a que figura na quarta capa de *Fils* e, posteriormente, no prefácio da edição de bolso, conforme podemos ler a seguir:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. *Ficção*, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se queremos, *autoficção*, por haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e da sintaxe do romance,

³¹ Cf. nota 29.

³² Conforme o autor explica, a responsável pelo grupo de pesquisa *Autoficción*, Isabelle Grell descobriu que o termo autoficção já aparecia no que seria o folheto n. 1636 dos manuscritos de *Le monstre* (título original de *Fils*): “REAL sem dúvida com certeza estou assentado lá no banco com a mão apoiada no volante basta colocar a caderneta bege entre os dedos livro do sonho constuído em sonho me volatiza estou nele é real se eu escrever no meu automóvel

Minha autobiografia
Será minha AUTO-FICÇÃO”

(DOUBROVSKY, Serge. “Les points sur les ii” IN: JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (dir.) *Génèse et autofiction*. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2007, p.58 (Tradução interna de Jovita M. Gerheim Noronha).

tradicional ou novo. Encontro, *films*³³ de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que agora espera compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 2001, p.10)³⁴.

Como é possível perceber, para Doubrovsky a autoficção se relaciona, como a autobiografia *strictu sensu*, com a noção de referencialidade, porquanto lida com “acontecimentos e fatos estritamente reais”, mas trata-se, sobretudo, de criar um pacto ambíguo e instável que problematize as fronteiras entre o ficcional e o estritamente referencial³⁵.

Doubrovsky, criador da noção, mas, segundo ele mesmo, não da estratégia autoficcional³⁶, postula a questão das narrativas experienciais em relação à elaboração artística, já que para ele o que importa é a combinação dos eventos, as escolhas linguísticas, os usos ficcionais, no sentido do tratamento literário, dos elementos que compõem a vivência. Ainda segundo o autor, trata-se de narrativas nas quais “a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional” (DOUBROVSKY, 2011)³⁷.

Se “confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem” é o que está em jogo na autoficção, por outro lado não é menos importante a relação de identificação entre narrador, autor e personagem, tal como propõe Lejeune. Para Doubrovsky (2007, p.59), essa é uma condição imprescindível do gênero, como também o é para Lejeune na autoescrita: “Dá-

³³ *Fils* pode ser traduzido como “filho” ou “fios”. O livro joga com ambas as possibilidades e desse jogo parece extrair parte de sua potencialidade narrativa, já que ao longo do texto lança mão dessa estratégia outras vezes.

³⁴ No original: “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. *Fiction*, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, *films* des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.”

³⁵ Nesse sentido, o que Doubrovsky chama de ficcional dialoga com o que John Searle afirma ao distinguir ficcional de fictício: o primeiro remeteria ao uso literário da linguagem, enquanto o último se oporia à verdade, sendo considerado como falso, puramente inventado.

³⁶ Doubrovsky observa em outros autores o uso da estratégia autoficcional, que responderia à perda da noção do sujeito como uma unidade. O autor menciona alguns exemplos: “Alain Robbe-Grillet teve a ideia de misturar cenas estritamente autobiográficas, no sentido mais clássico, dedicadas a seus pais (o petainismo deles durante a guerra, etc) de maneira totalmente franca, com o personagem de Henri de Corinthe que toma emprestado de seus romances e que circula através das linhas da narrativa autobiográfica [...] Marguerite Duras recorre a outros procedimentos: em *O amante*, o comentário das fotos que seu filho pede para explicar transforma-se bruscamente em um texto no qual a autora se conta [...] Ela adota várias posições: muda de identidade, de sexualidade...” (Cf. DOUBROVSKY, Serge. “Les points sur les ii” In: JEANELLE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (dir.). *Génèse et autofiction*. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2007, p. 61, tradução de Jovita M. Gerheim Noronha).

³⁷ Entrevista disponível em: http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php. Acesso em: 10 jan. 2011.

se voltas em torno das palavras, mas creio que Philippe Lejeune o disse com justeza: é preciso que o nome próprio seja o nome do personagem. É tudo ou nada, não há solução intermediária...”. Doubrovsky coloca “os pingos nos ‘ii’” (2007) ao fazer uma releitura do conceito e de sua própria criação literária ao longo dos últimos anos. O autor reitera, nesse texto, uma ideia que já havia surgido na entrevista concedida dois anos antes a Philippe Vilain, presente no livro *Défense de Narcisse* (2005): a de que a autoficção seria a forma pós-moderna da autobiografia — “Reconheço-me como escritor de uma narrativa auto-biográfica” (DOUBROVSKY, 2007, p. 64) — já que busca, em última instância, recuperar por meio da recriação literária as experiências vividas pelo sujeito fragmentado, que vê a vida não como um *continuum* linear, mas como uma composição de “fragmentos esparsos, níveis de existência rompidos, frases soltas” (DOUBROVSKY, 2007, p.60). Trata-se, antes de tudo, segundo ele, de uma nova concepção de sujeito; por isso, faz-se necessário criar uma nova forma de narrar as experiências e sensações, um modo distinto de olhar para o passado, de se buscar e se conceber dialogicamente com os espaços e tempos habitados antes da escrita. Como afirma o próprio escritor, tanto na autoficção quanto na autobiografia, é o vivido que impulsiona o texto, mas ressalta que “só resta, *in fine*, o texto que o leitor lerá” (p.62).

Pensando acerca dos empreendimentos autobiográfico e autoficcional, segundo as propostas de Lejeune e Doubrovsky, observamos que eles não se excluem de fato, mas respondem a distintas noções de sujeito e da construção textual do eu. Como observa Jovita Maria Gerheim Noronha, ao perfazer as propostas teóricas relacionadas com a escrita de si no ensaio “Notas sobre autobiografia e autoficção”³⁸, embora sigam trilhas que aparentemente se distanciam, tanto na autobiografia quanto na autoficção, trata-se de “se autoengendrar, através da trama das palavras” (NORONHA, 2010, p.250). Assim, para Noronha, não se poderia pensar a autoficção como uma ruptura que “decreta a morte da autobiografia”(p.251), mas antes como um de seus possíveis desdobramentos criativos, respondendo ao momento e às demandas do sujeito contemporâneo. Em suas palavras: “uma autobiografia consciente de sua própria impossibilidade, mobilizando novas estratégias para chegar ao objetivo principal de toda escrita de si: contar-se, seduzir o leitor e obter sua aprovação” (p.253).

Estaríamos, desse modo, diante de duas posturas que respondem a contextos e percepções de si distintas. O livro *As confissões* de Jean-Jacques Rousseau, de 1777, por

³⁸ Cf. NORONHA, Jovita M. Gerheim. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Orgs.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora, Ed. UFJF, 2010. p. 241-254.

exemplo, apresenta pela primeira vez um homem “comum” — no sentido de que, até então, só as memórias dos nobres eram dignas de ser contadas — cuja história de vida o narrador acredita valer a pena narrar, já que, para ele, somente o sujeito pode dar testemunho do que se passa em seu interior. Rousseau tenta explicar, notadamente na primeira parte da obra, como se tornou escritor, ao mesmo tempo em que concebe o presente como resultado das experiências passadas — justificativa que tenta esclarecer o “como me tornei o que sou no presente” —, especialmente do período infantil. Sua obra está perpassada pela ideia do trajeto, de um vir-a-ser que o leitor pode seguir e a que é convidado a compartilhar e, especialmente, a “julgar”. Trata-se, nesse caso, de uma autobiografia que tenta recriar o caminho do sujeito de modo a oferecer-lhe um sentido coerente e explicar-se ao outro, respondendo à concepção do sujeito clássico, que crê poder captar um percurso, como aponta Doubrosky em “Os pingos nos ii”(2007). Distintas são as escritas do eu sob o ponto de vista autoficcional, não por responderem menos a um desejo de constituição do *self*, talvez nem mesmo pela consciência da impossibilidade da coincidência entre o vivido e o processo de escrita, mas por assumir declaradamente essa impossibilidade, pois a vida “se vive no corpo; o outro é um texto” (DOUBROVSKY, 2007, p.62), como nos lembra o autor de *Fils*.

Transitar pelas tênues fronteiras entre a autobiografia — concebida se não como História, ao menos como certa garantia de referencialidade — e a ficção, artefato literário, é, sem dúvida, ensaiar dar passos na corda bamba, pois se, por um lado, já não somos leitores ingênuos que creem na existência de uma verdade do sujeito, por outro, não podemos negar que lemos distintamente uma obra romanesca e uma que se declara autobiográfica. Desse modo, parece-nos muito pertinente a observação de Arfuch (2010) acerca da persistência da crença no discurso do eu referencial, daquilo que nas obras autobiográficas excede o textual, embora seja também um construto do texto, e que a autora chama de “suplemento de sentido”, remetendo aqui à noção derridiana³⁹. Este se reporta, segundo ela, “a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativa” (ARFUCH, 2010, p.72).

³⁹ Para Derrida, a lógica do suplemento existe como jogo aberto das diferenças e em oposição àquela do complemento, que por sua vez pressupõe a presença de dicotomias como dentro e fora, verdadeiro e falso. O complemento implica identidade, duplicidade, uma lógica da presença. O suplemento não completa um sentido; é, na verdade, exterior a este, algo que lhe excede e que a princípio é desnecessário, mas que no jogo infinito dos deslizamentos, contamina o primeiro e lhe oferece o excesso necessário ao movimento. Entretanto, jamais oferece uma síntese, uma solução; o suplemento é um indecível, impõe movimento incessante, porque não se encontra em lugar nenhum. (Cf. SANTIAGO, Silvano (Supervisor.). *Glossário de Derrida*. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro:Francisco Alves Editora, 1976).

Exemplar amostra do argumento da estudiosa argentina acerca da relação do leitor com o texto, do horizonte de expectativa é o caso do livro *Bruchstücke*⁴⁰, do escritor suíço-alemão Binjamin Wilkomirski, publicado em 1995 na Suíça. No livro, Wilkomirski conta sobre sua entrada ilegal no país — quando ainda era criança — após ter perdido todos os membros de sua família nos campos de concentração de Majdanek e Auschwitz. O autor foi laureado com o “Prêmio do Holocausto da Federação Judaica”, em Paris, além de participar de inúmeros eventos e ter o “livro-testemunho” traduzido para diversas línguas.

Em 1998, entretanto, um jornalista suíço apresentou provas de que todo o relato não passava de uma farsa: Wilkomirski havia inventado a história dos campos de concentração, da perseguição e o extermínio da família. O autor que se disse testemunho do sofrimento e se fez porta-voz de muitos daqueles que se identificaram com sua história não era sequer judeu.

Após a descoberta do ardid, os prêmios foram revogados e houve manifestações de indignação contra o que muitos consideraram ato ofensivo contra a memória da *Shoah*. Para além da qualidade literária do texto, o que fica evidente, através desse exemplo extremo, por meio da reação do público leitor é que este procura, ao ler uma obra que se declara autobiográfica, como bem apontou Arfuch, mais do que o deleite de uma boa leitura. Esse leitor se identifica de alguma forma com o sofrimento relatado como verdadeiramente experienciado, estabelece uma conexão imaginária que vai além das letras que registram os fatos, de modo que se sente ludibriado ao descobrir que se identificou com um embuste.

Tentar definir o estatuto de uma obra como autobiográfica ou ficcional nas obras contemporâneas é operar com linhas frágeis, com possibilidades de leituras várias, mas, ainda assim, com linhas que guiam seja para a desconfiança, seja para o crédito na voz daquele que afirma uma identidade referencial. Considerando os últimos anos, deparamos-nos com uma infinidade de obras que transitam pelas fronteiras dos gêneros e nos convidam, leitores desconfiados ou crentes, a olhar mais de perto as (im)possibilidades que a linguagem oferece ao engendramento, mais que à recapitulação, do sujeito que se diz nos textos.

Autobiografia, autorretrato, romance autobiográfico, biografema, biotexto, relatos autobiográficos, escritas de si, escritas do eu, autoficção, escritas da memória, escritas da experiência são alguns dos termos e expressões com quais nos defrontamos ao aceitar

⁴⁰ O livro foi traduzido para o português como: *Fragmentos: memórias de uma infância 1938-1947* e publicado pela Companhia das Letras em 1998 (Cf. KLÜGER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. In: GALLE, Helmut et al (Orgs.) *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, Fapesp; FFLCH, USP, 2009, p.21-30).

aventurar-nos nessa floresta de signos, de significantes e significados. Eis o desafio instigante de ler a obra de Molloy a partir de uma perspectiva relacional entre a experiência do sujeito em suas diversas atuações — como crítica, escritora, ensaísta — e a experiência empreendida pela linguagem, pelo jogo com a(s) língua(s).

2.1 — Escritas de si: da desfiguração à autofiguração

Ficción, pues no existe nunca adecuación entre el autor, el narrador y el personaje, entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, entre un sujeto supuestamente pleno y el sujeto dividido, disperso, diseminado, de la escritura.

Régine Robin

Dadas as considerações acerca dos conceitos de autobiografia e autoficção anteriormente observadas, buscaremos compreender por quais vias esses conceitos entram em diálogo com a obra de Molloy, especialmente no caso de dois livros nos quais a experiência comparece caracterizando uma escrita de si que, no entanto, parece sobretudo discutir essas noções, mantendo ao mesmo tempo relação com o conceito cunhado pela autora e usado em suas análises teóricas.

Autora de um importante livro de ensaios sobre a autobiografia, *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*, Molloy analisa as táticas escriturais que os autobiógrafos utilizam para a construção de uma imagem de si para então, a partir da filiação ao conceito de desfiguração que o teórico Paul de Man propõe no ensaio “La autobiografía como desfiguración” (1991)⁴¹, desenvolver uma leitura da autobiografia como autofiguração. Segundo o etimólogo Antônio Geraldo da Cunha, o verbo figurar vem do vocábulo latino *figurāre*⁴², que significa desenhar, traçar a figura, idear a imagem de algo. Em espanhol, o termo se relaciona também com o verbo reflexivo *figurarse*, que encerra, além das acepções já mencionadas, a noção de imaginar-se. A escolha de Molloy pelo termo é bastante elucidativa para a compreensão tanto de suas bases teóricas, lançadas na leitura das

⁴¹ O ensaio, escrito originalmente em inglês (“Autobiography As De-Facement”) e publicado em 1979, poucos anos depois dos estudos de Lejeune acerca do gênero autobiográfico, foi traduzido para o espanhol e publicado em 1991 no número especial da revista *Anthropos*, de Barcelona.

⁴² Cf. CUNHA, Antonio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. 4ed. rev. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010. p. 291.

autobiografias estudadas pela autora, quanto literárias, para pensar sua própria empresa autobiográfica, pois permite observar em que medida ambas se relacionam e de que forma mantêm interseções entre si.

Para a proposição desse conceito, a escritora leva em conta, sobretudo, os usos ficcionais constitutivos da elaboração narrativa do material biográfico, ou seja, a elaboração literária do vivido, as eleições que o autor-narrador faz durante o processo de delineamento da própria figura (da autofiguração, portanto).

A autora, já na introdução de *Vale o Escrito*, faz comparecer a noção que abrirá caminho para o desenvolvimento de seu trabalho analítico: “Já foi sugerido que a prosopopéia é a figura que rege a autobiografia” (MOLLOY, 2003a, p.13)⁴³, o que torna necessário retomar brevemente o ensaio no qual de Man funda essa linha de leitura. “La autobiografía como desfiguración” discute a escrita autobiográfica, propondo-a não como um gênero, mas como uma figura de entendimento ou leitura “que se da hasta cierto punto en todo texto” (de MAN, 1991, p.114), o que faria dessa prática um indecível, nos moldes do conceito derridiano. De Man insiste que o interesse da autobiografia não está em oferecer um conhecimento verdadeiro de si mesmo, mas em mostrar a impossibilidade de totalização de qualquer sistema textual, e propõe ainda a existência de um paradoxo no cerne do discurso autobiográfico: ele se apresenta como o meio mais adequado à recomposição do transcurso de uma vida, quando é, em realidade, o resultado de um processo de escrita que muitas vezes dirige a própria vida:

Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? (DE MAN, 1991, p.113, grifos do autor).

A partir dessa proposição, de Man desenvolve uma análise dos escritos do poeta inglês Willian Wordsworth, a fim de demonstrar como a linguagem produz, re-produz, não a vida ou o sujeito mas, de forma especular, uma ilusão de referencialidade ao lançar mão de figuras (*tropos*) para engendrar retoricamente um discurso sobre o si mesmo. Esse complicado caminho analítico o leva a defender a prosopopeia como a figura que comanda todo

⁴³ A partir de agora nas citações dos livros da escritora serão usadas as seguintes siglas: *VE* = *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América hispânica, *VI* = *Varia Imaginación*, *D* = *Desarticulaciones*, *PD* = *Poéticas de la distancia*: adentro y afuera de la literatura argentina, *ECO* = *El común olvido*, *EBC* = *Em breve cárcere*.

empreendimento autobiográfico, pois para o teórico, “En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador” (DE MAN, 1991, p.118).

De Man elege a prosopopeia com base no fato de que essa figura possui a função de dar voz, de oferecer um rosto — melhor dito: uma máscara — por meio do uso da linguagem àquilo que é sem voz, sem vida. Ela rege tanto o epitáfio quanto a autobiografia, num intento de trazer de volta o que habita a morte. O autor conclui o ensaio com a alusão ao título escolhido: “[...] y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) *desposee y desfigura en la misma medida en que restaura*. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada (de MAN, 1991, p.118, grifo nosso).

Outro conceito demaniano se ilumina a partir da leitura do ensaio: trata-se da noção de “momento autobiográfico”, que, segundo o autor, pode apresentar-se em qualquer texto, independente do gênero em que houver sido escrito. Retornaremos a esse conceito mais tarde ao tentar deslindar as relações entre os gêneros tomados por Molloy em seu processo de escrita, nos quais o sujeito e os fragmentos de sua *bio-* aparecem grafados, aludidos, retomados e recriados, como uma sucessão de momentos autobiográficos.

Por ora, retornaremos à concepção que a escritora desenvolve já na introdução e ao longo do citado estudo sobre as escritas de si, mais especificamente, as autobiografias levadas a cabo por escritores hispano-americanos no período que compreende o século XIX e o princípio do século passado. Embora o termo apareça empregado poucas vezes, toda a leitura que Molloy faz dos autores analisados em *Vale o escrito* se pauta pelo conceito de autofiguração:

Não me detenho na natureza paradoxal da autobiografia, nem é meu objetivo fazê-lo. Em vez disso, estou interessada em analisar formas diferentes de autofiguração para extrair as estratégias textuais, as atribuições genéricas e, claro, as percepções de si que informam os textos autobiográficos na América Hispânica. [...] O que procurei abordar não foi tanto o que o ‘eu’ está tentando fazer quando escreve ‘eu’, mas, mais modestamente, quais são as fabulações a que recorre uma escrita de si em um certo espaço, em um certo tempo e em uma certa linguagem... (VE, p.14).

Embora essa noção não seja definida como um conceito, ao leitor não é difícil perceber que a autofiguração diz respeito ao trabalho de automodelagem do sujeito que se narra e que enfrenta conscientemente a crise que subjaz a tentativa de contar a própria

história. Ele se depara com a retórica do gênero canônico da autobiografia à maneira de Rousseau, do como começar, do “como me tornei o que sou”, ao mesmo tempo em que suas escolhas denunciam o caráter de construto de toda escrita de si, de toda experiência transposta, recriada no papel. Molloy analisa essas estratégias, segue os caminhos percorridos pelos autobiógrafos e encontra por vezes elementos que parecem dizer mais do que deveriam ter dito, que escapam ao controle do imaginário criado pelo autobiógrafo, seja para justificar sua vida, seus atos, seja para afirmar-se como testemunha da história, representante da comunidade ou da nação, como fica claro no caso dos homens públicos como Sarmiento e José Cané, por exemplo.

Vale o escrito apresenta alguns tópicos relevantes no que diz respeito à forma como a autora compreende a autobiografia, no período e lugar abarcados pelo livro. Ela organiza sua leitura em três partes intituladas respectivamente: “a cena da leitura”, “infância e histórias de família” e “memória, linhagem e representação”. Nessa divisão, estão inscritas as questões principais que guiam as estratégias da autofiguração em autores como Sarmiento, Victoria Ocampo, Juan Francisco Manzano, a condessa de Merlin, Norah Lange, entre outros, cujas características observadas dialogam em grande medida com a própria escrita autobiográfica de Molloy.

Alguns dos aspectos tratados nesse livro são retomados sob outro viés, como resposta, inquietação e, às vezes, perguntas nos escritos que alguns anos mais tarde Molloy cultivaria, inserindo elementos da própria vivência, lembranças de um eu que não se quer monumento ou testemunha privilegiada de grandes acontecimentos, mas dos pequenos movimentos, das irrupções daquilo que é desnecessário, e que só o registro escrito torna momentaneamente fulgurante, dotado de significado. Referimo-nos, especialmente, aos dois livros mais claramente autobiográficos (*Varia Imaginación* e *Desarticulaciones*) que retomam certos temas evocados em *Vale o escrito*, de maneira que pode-se considerar que, em Molloy, a escrita autobiográfica se desdobra em crítica e vice-versa.

Segundo a escritora, o interesse pelas autobiografias a partir do séc. XIX se deu pela busca da compreensão de uma forma peculiar da percepção de si que esses textos denunciam em suas linhas e entre-linhas, pois a América vivia uma crise de autoridade, instaurada principalmente pela tensão ideológica dos fins da colonização, bem como pelas ideias do Iluminismo: a quem o eu prestaria contas naquele então? Para quem escrever “eu”? O sujeito

em crise escreve no que Molloy chama de “vácuo interlocutório”⁴⁴ e denuncia suas hesitações — entre pessoa pública e pessoa privada, entre honra e vaidade, sujeito e pátria — nas letras que escolhe para figurar-se, desenhar os contornos de uma face a ser oferecida não mais à Igreja ou à Coroa, mas a um leitor ainda desconhecido. Daí a pertinaz recorrência ao arquivo europeu, às leituras, às escolhas ideológicas que essas leituras denotam, às imagens que elas ajudam a forjar. Os fragmentos de que se vale o escritor hispano-americano, no entanto, são alterados — no caso de Sarmiento, alterados literalmente além de o serem simbolicamente⁴⁵ — já que são lidos a partir da margem e, por isso, destaca a autora, inevitavelmente lidos de maneira diferente, operacionalizando o que ela chama de (des)leitura.

Outros aspectos importantes dizem respeito a certas lacunas denunciadas em seu estudo com relação às escritas de si dos autores hispano-americanos, como por exemplo, a falta de escritos sobre a infância — silêncio que a autora considera particularmente relevante em escritores que leram Rousseau, que muitas vezes lhe renderam homenagem, citaram-no — e o não questionamento dos mecanismos da memória, ambos ligados a um fator notabilizado pela autora: a ambiguidade do gênero autobiográfico e o desejo por parte dos escritores de inserir seu texto no âmbito da História, como testemunhas de um tempo em vias de transformação, como voz que fala por si, mas principalmente por uma comunidade. Nesse sentido, questionar a memória seria abalar aquilo que torna possível a escrita da própria vida e invalidar o texto enquanto documento. Por outro lado, dedicar à narrativa infância mais do que o necessário para perfazer o caminho das origens, da linhagem, que justificaria o presente do sujeito, poderia, em suas palavras, “ameaçar a importância de seu empreendimento” (VE, p.21).

A autora aponta a existência de exceções, como o caso da composição de uma autobiografia definida por ela como triplamente marginal, já que foi escrita por uma mulher no exílio e em outra língua (o francês): trata-se de *Mis doce primeros años*, de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, analisado no capítulo “o paraíso cubano da condessa de Merlin”, livro no qual a escritora, no exílio francês e, segundo Molloy, por causa dele,

⁴⁴ O “vácuo interlocutório” a que se refere a autora seria consequência dessa crise de autoridade, uma vez que antes o sujeito tinha sua prática legitimada por um Outro institucional, encarnado pela Igreja ou pela Coroa. Com o fim dessa legitimização institucional, o autobiógrafo encontra-se diante de um vazio, não sabe a quem se dirigir, para quem reconstruir sua história.

⁴⁵ Ver a excelente análise da autofiguração em Sarmiento, que aparece sob o título “o leitor com o livro na mão”(VE, p. 29-61).

relembra a infância em Cuba e escreve sua *petite histoire*, construindo uma imagem idílica dos primeiros anos vividos na ilha.

Além desses elementos, dois outros merecem ser destacados: o posicionamento do autobiógrafo como testemunha e a recorrência do que ela chama de lugares da memória. Segundo Molloy, o escritor hispano-americano se vê como testemunha privilegiada dos acontecimentos e transformações de seu tempo e, como tal, deve narrá-los, pois “não se considera meramente testemunha deste passado ampliado, é a *única* de um período que se foi, de um período que será preservado apenas em seu relato” (VE, p.260, grifo da autora).

A escrita de si é, para a autora argentina, uma re-presentação — do latim *representatio*, que significa, entre outras coisas, “suprir a falta de”, “apresentar-se no lugar de” — uma vez que, segundo ela

a vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa [...] A linguagem é a única maneira de que disponho para “ver” minha existência. Em certo sentido, já fui “contado” — contado pela mesma história que estou narrando (VE, p.19).

É importante notar que, para Molloy, bem como para De Man, o que está em jogo na autobiografia não é o pacto referencial com o leitor, como propôs Lejeune, nem a forma de um relato retrospectivo da própria vida, mas antes os usos da linguagem como tentativas malfadadas de acesso aos fatos. O que importa é, para ambos, o trabalho de (re)construção, o engendramento de um sujeito de linguagem, fragmentado, e a recuperação sempre provisória das ruínas que habitam a memória. Trata-se, como defende também Doubrovsky, de uma nova concepção de escrita de si, que deve sua existência a uma noção de sujeito diferente daquela que estava na base da autobiografia clássica e também da linguagem.

Considerada no campo da história no século XIX, avançando em direção à ficção no século XX, Molloy prefere considerá-la uma escrita nômade, pois segundo ela, se lhe conferimos uma categoria genérica, a autoescrita “pode tornar-se muito rígida”(MOLLOY, 2001)⁴⁶. A autora prefere tomá-la como uma forma de ficção já que, segundo ela, toda escrita autobiográfica joga com a noção de referencialidade, fazendo uso dela em alguns casos e em outros não — “Em toda autobiografia vamos constatar que há uma série de acontecimentos que realmente ocorreram, mas também há outra que talvez o autor tenha inventado,

⁴⁶ No original: “se puede volver demasiado rígida.”

distorcido, ou suprimido. As supressões são muito reveladoras” (MOLLOY, 2001)⁴⁷. A ficção é tomada aqui no sentido de invenção, de fabulação. É possível observar que o termo ficção e os demais de seu campo semântico aparecem ora associados à noção de construto literário, de trabalho com a linguagem — e, nesse sentido, podemos aproximar seu pensamento daquele desenvolvido por Doubrovsky —, ora como invenção, conforme vimos no exemplo anterior. Não fica totalmente claro o sentido em que o termo é considerado quando a autora discute autobiografia e ficção, uma vez que este último pode se opor à verdade (ficção seria portanto invenção) ou constituir uma das faces de todo processo de escrita.

Em diferentes contextos e suportes, Molloy declarou que embora se dedicasse a estudar escritas de si, não pensava em escrever sua autobiografia. A primeira declaração aparece em uma entrevista concedida a Graciela Speranza, organizadora do livro *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, de 1995. Speranza pergunta se seu primeiro romance poderia ser considerado uma autobiografia oblíqua, impossível, ao que Molloy responde:

Interessam-me as táticas da autobiografia, por isso escrevi criticamente sobre esse gênero, mas me distancio dela na prática da ficção. Acho que o autobiógrafo resgata relíquias e com elas compõe um mosaico que aspira à fixidez, em alguns casos, à monumentalidade. É a própria figura que se quer legar ao leitor. Prefiro me deter antes: não compor a figura com a memória, mas decompô-la, refracioná-la, desfigurá-la, digamos. Por isso escolhi a terceira pessoa em *En breve cárcel*, para me distanciar de um eu asfixiante que tiraria movimento[...] *En breve cárcel* reflete sobre a autobiografia (MOLLOY *apud* ARFUCH, 2006, p.216).

Em 2001, em entrevista concedida ao periódico chileno *El Mercurio*, Molloy responde ao entrevistador Pedro Pablo Guerrero, que lhe perguntou sobre a possibilidade de a autora compor a própria autobiografia:

— Jamais. A ideia de dar uma coerência e uma trajetória a um sujeito, a mim como sujeito nesse caso, é algo que está além do que imagino para mim. Em contrapartida, sim, concebo escritas salteadas do *self*. Sem ter, naturalmente, a intenção de me comparar, os escritos autobiográficos de Benjamin, que são como pequenos textos soltos, interessam-me como escrita fragmentária do eu. Para mim, seria muito difícil armar um texto lógico, com sentido de continuidade. Nesse aspecto me identifico com Felisberto Hernández e seus “eu” dispersos que nunca chegam a se solidificar. Ou com Woody Allen. Eu sou Zelig (MOLLOY, 2001)⁴⁸.

⁴⁷ No original: “En toda autobiografía vamos a constatar que hay una serie de acontecimientos que sí ocurrieron, pero también hay otra que acaso haya inventado el autor, o distorcionado, o suprimido. Las supresiones son muy reveladoras.”

⁴⁸ No original: “— Jamás. La idea de dar una coherencia y una trayectoria a un sujeto, a mi sujeto en este caso, es algo que va más allá de lo que imagino para mí. En cambio sí concibo escrituras saltadas del yo. Sin tener desde luego la pretensión de compararme, los escritos autobiográficos de Benjamin, que son pequeños textos sueltos,

Zelig é um filme escrito, dirigido e protagonizado pelo cineasta Woody Allen, lançado em 1983. A trama gira em torno da história de Leonard Zelig, que tem a capacidade de adquirir a aparência das pessoas que o rodeiam. A referência da escritora é muito interessante, na medida em que ao se transformar em todos, Zelig é camaleônico, não possui identidade única, mas vários “eus” que surgem circunstancialmente. Molloy diz se identificar com o personagem, o que a impediria de conceber uma escrita de si que conformasse uma imagem totalizadora e, conseqüentemente, estanque. Desse modo, pode-se observar que Molloy estabelece uma distinção entre a autobiografia clássica ou tradicional, a que ela chama de autobiografia, e o que denomina “escritas do *self*” ou “escritos autobiográficos”, noções que parecem se aproximar do que outros autores chamariam de autoficção. Essa distinção opositiva aponta para a insistente recusa da totalidade e da ideia de *continuum*, que perpassam a autobiografia à maneira de Rousseau, em favor da fragmentação e das possibilidades de falar de si também através das lacunas que o discurso oferece.

Os trechos de entrevistas já mencionados suscitam algumas reflexões, pois dois anos após a última declaração, em 2003, temos a publicação do livro *Varia Imaginación*, que não se apresenta como um texto coerente e coeso, e sim como um repertório de fragmentos de vivências resguardados pela memória e evocados no presente da escrita. Outra consideração que poderíamos levantar aqui se refere a essa visão não totalizadora de si, que dialoga com o pensamento de Doubrovsky sobre a autoficção. Embora em nenhum momento de suas análises e tampouco em entrevistas a autora mencione o termo autoficção, veremos ao longo do desenvolvimento do presente trabalho o quanto dialogam sua concepção acerca das escritas de si e o que propôs o crítico francês. Ambos arrazoam sobre o entendimento do sujeito e os usos ficcionais, aqui no sentido de elaboração literária, de que se lança mão em todo processo de escrita de si.

2.2 — Autobiografias oblíquas

Trátese de ficción, de autobiografía, de crítica, siempre es cuestión de relectura.

me interesan como escritura fragmentaria del yo. Me costaría enormemente armar un texto lógico con sentido de continuidad. En ese aspecto me identifico con Felisberto Hernández y sus yo dispersos que nunca llegan a cuajar. O con Woody Allen. Yo soy Zelig.”

*Ese dejarse ir del yo en el lo que no es el yo —
en el otro, en lo otro, en el recuerdo de otro yo...*

Sylvia Molloy

Varia Imaginación (2003) é o primeiro livro de relatos autobiográficos da escritora, mas, ao analisar sua forma e conteúdo, é possível observar que não constitui uma autobiografia *strictu sensu*, pois não há — embora seja possível reconhecer uma narradora em primeira pessoa — “pacto autobiográfico” explícito e tampouco nos é dado acompanhar o percurso individual e linear expresso por meio de uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). O livro apresenta-se sob a forma de relatos breves, agrupados em quatro partes temáticas intituladas respectivamente: *Familia*, *Viajes*, *Citas* e *Disrupción*. São ao todo 26 narrativas organizadas de uma forma bastante peculiar, já que poderia ser apenas coincidência, mas ainda assim não deixa de ser curioso que o número de relatos decresça, de maneira que cada parte apresenta um a menos: dessa forma, em *Familia* são 8, *Viajes* apresenta 7 e assim por diante. Em cada parte, encontramos essas pequenas narrativas, que remontam a recordações de experiências pessoais ou de outras pessoas, histórias vividas ou ouvidas na infância, as quais têm lugar principalmente em Buenos Aires.

Entretanto, o leitor tem acesso — limitado e, não raras vezes, interrompido — apenas a fragmentos de recordações que por vezes são recortados pelo silêncio que o esquecimento impõe, e outras, reconstruídos pela imaginação. Em entrevista, a escritora afirma a respeito do livro: “apesar de sua origem, em alguns casos autobiográfica, apesar do uso da primeira pessoa, são textos, nem mais nem menos ficcionais que outros. *A escrita autobiográfica, por outro lado, é sempre um exercício de ficção*” (MOLLOY, 2003c, grifo nosso)⁴⁹. Observamos que a escritora considera os relatos do livro um exercício ficcional, uma vez que passa pela mediação da linguagem literária, o que não se opõe à presença de elementos de sua experiência, como podemos inferir da declaração a seguir:

⁴⁹ No original: “pese a su origen, en algunos casos autobiográfico, pese al uso de la primera persona, son textos, ni más ni menos ficticios que otros. La escritura autobiográfica, por otra parte, es siempre un ejercicio de ficción.”

sei que não vou deixar nunca de pensar a autobiografía e de usá-la — quer dizer, *de usar minha própria vida, mais ou menos retocada, mais ou menos reinventada — como fonte de ficção* (MOLLOY, 2011b, grifo nosso)⁵⁰.

Não parece possível considerar esse livro uma autobiografia convencional, tampouco considerá-la como pertencendo a algum dos muitos gêneros vizinhos à autobiografia, como aqueles estudados por Lejeune. O livro se aproxima mais de uma espécie de “ensaio” anti-autobiográfico, uma resposta às discussões acerca das escritas de si e da concepção de sujeito colocada em cena em seus trabalhos analíticos. *Varia Imaginación* denuncia as estratégias ficcionais do gênero autobiográfico, dialoga com seus outros textos, parece querer confirmar hipóteses, envereda-se pelos caminhos rizomáticos da escrita e seu fora, da experiência e sua narratividade. A escritora não abandona o gênero, mas escolhe vias oblíquas, margens distintas em que a ficção (ora entendida como construto, ora como fabulação) torna-se uma entrada possível para percorrer os caminhos tortuosos da reelaboração literária do vivido.

Para ela, a problemática de se escrever passa, não pela questão de verdade ou mentira, mas pelo uso da palavra, pela articulação da experiência — aqui uma nova interseção com a ideia de escrita de si defendida por Doubrovsky. Isso não significa, a nosso ver, que Molloy não acredite, como Lejeune, que se possa “comprometer a dizer a verdade com sinceridade”, mas trata-se antes de uma aguda consciência de que há “muitas verdades” e que a eleição por uma ou outra implica um processo ficcional, no sentido de que não se acessa a verdade última dos fatos, pois essa “verdade” não existe. O que se diz será sempre releitura subjetiva, ainda que de acontecimentos que apontam para o exterior, para um fora do espaço das páginas, para a esfera do vivido.

Em 2010, a autora publica *Desarticulaciones*, livro também tecido por pequenos fragmentos de encontros e visitas da autora à companheira — nomeada pelas iniciais M.L.— atingida pelo mal de Alzheimer. Nesse caso, temos uma espécie de pacto tímido que se estabelece desde a dedicatória, na qual lemos “Para M.L., que todavía está”, além da alusão direta à autora no fragmento intitulado “Ser y estar”: “Quando L. lhe passou o aparelho dizendo-lhe ‘te chama S.’, atendeu e me disse ‘como vai Molloy’” (*D*, p.58)⁵¹. Entretanto, tampouco esse livro corresponde a uma autobiografia convencional, mas continua, por outro

⁵⁰ No original: “Sé que nunca escribiré mi autobiografía, en el sentido tradicional, es decir un relato sostenido en primera persona que sigue una cronología reconocible. Pero al mismo tiempo sé que no voy a dejar nunca de pensar la autobiografía y de usarla — es decir, de usar mi propia vida, más o menos retocada, más o menos reinventada — como fuente de ficción.”

⁵¹ No original: “... cuando L. le pasó el tubo diciéndole ‘te llama S.’, atendió y me dijo ‘como te va Molloy.’”

lado, a apresentar as problemáticas caras à escritora, incluindo a inscrição da experiência, a auto-investigação e as temáticas ligadas ao exílio.

Em *Desarticulaciones* há um contar-se por meio do outro, pois a narradora aparece perfilada de forma oblíqua nos relatos em que busca entender a disjunção que o Alzheimer obra na memória e na personalidade de M.L.. Através dos encontros com a amiga, S., como se autodenomina a autora-narradora, reflete sobre as experiências compartilhadas que criaram, por sua vez, memórias comuns. É particularmente curioso o fato de a narradora se referir aos personagens apenas por meio de iniciais, decisão que poderia ser lida tanto como expressão do desejo de resguardar pessoas cuja existência estaria atestada em cartório, quanto a afirmação da ambiguidade do pacto, uma vez que não se assume propriamente referencial. Acentua-se, de certo modo, a responsabilidade do leitor, a quem cabe decidir se M.L. é Maria Luisa Bastos, pesquisadora argentina também radicada nos Estados Unidos e coautora de diversos trabalhos ao lado de Molloy e sua ex-companheira ou apenas uma personagem que transita nas páginas do livro.

Nesse livro, as recordações de experiências compartilhadas tornam-se embaçadas no doloroso processo de perda das faculdades da memória e conduzem ao distanciamento irrevogável a que S. se vê condenada. Mais que buscar o contato com M.L., os relatos demonstram o desejo da narradora de se encontrar na amiga e o temor de se perder junto com o apagamento das lembranças e da personalidade da outra: “Não restam testemunhos de uma parte da minha vida, a que sua memória levou consigo” (*D*, p.22)⁵². Esse receio não deixa de trazer consigo outras vezes uma espécie de sentimento de liberdade, como a leitura do seguinte trecho realça: “não há ninguém que me corrija se decido inventar” (*D*, p.22)⁵³. Podemos pensar esse livro como uma escrita oblíqua da própria vida, uma busca do “si mesmo” que pertence sempre ao outro, ao arquivo do qual somente o outro pode ser o arconte⁵⁴.

⁵² No original: “No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria ha llevado consigo.”

⁵³ No original: “no hay nadie que me corrija si me decido a inventar.”

⁵⁴ O termo arquivo provém do *arkheion* grego, que designava o endereço dos arcontes, guardiões dos documentos. Uma das formas como Foucault compreende o arquivo é como o conjunto dos discursos produzidos por dado período e que logram seguir através da história, de modo que se trataria principalmente de compreender o funcionamento das regras que permitiram seu surgimento e conservação através do tempo. (Cf. REVEL, 2005). Arquivar é reunir, colecionar, impor o rastro da própria existência em oposição a outras, como marca de diferença. É uma prática que pressupõe o trabalho de seleção, conservação e apagamento. Deixamos marcas para assinalar um lugar na história e, ao fazer isso, estamos também respondendo aos discursos que circulam em nosso entorno e nos atravessam. No caso das escritas de si, consideradas por Philippe Artières uma forma de “arquivamento do eu”, a prática do arquivo implicaria um desafio à ordem das coisas, pois reunir as peças para apresentar ao outro pressuporia uma reorganização subjetiva dos fatos que compõem nossa própria história. O

Analisaremos, nas páginas que seguem, as relações existentes entre sua concepção no que tange ao gênero autobiográfico, presente em *Vale o escrito*, e as estratégias que a autora utiliza no que podemos chamar de auto(des)figuração, por considerar que, ao mesmo tempo em que se desenha um eu nas páginas de seus livros e, como veremos, não só nos dois livros citados, como também nos romances e entrevistas, esse eu se desfigura, dilui-se quando o leitor tenta compor uma imagem acabada. Esse eu, textual, mas ligado diretamente às experiências — de vida, literárias — não se deixa fixar, afirma que se ficcionaliza o tempo todo, remetendo ao seu caráter ilusório e de construto. Alheio a ser estátua para a posteridade, apresenta-se, antes, como limite da impossibilidade de alcançar estabilidade nas letras que tentam em vão traçar as linhas de um rosto descomposto.

É importante pensar no que tanto Lejeune quanto Arfuch ressalvaram a respeito de uma maneira de ler a que os próprios autores podem às vezes induzir. Lejeune (2008, p.41), ao propor o que chamou de “espaço autobiográfico”, falava sobre uma espécie de pacto autobiográfico alusivo ou “pacto fantasmático” a que autores, como André Gide, recorreram ao afirmarem que a verdade deveria ser buscada não em sua autobiografia, mas nos romances, pois ali o sujeito se revelaria mais profundamente: “As memórias só são sinceras pela metade, por maior que seja a preocupação com a verdade: tudo é sempre mais complicado do que o dizemos. Talvez até se chegue mais perto da verdade no romance” (GIDE, 1972, p. 278 *apud* LEJEUNE, 2008, p.42). Por esse pacto indireto, o autor obtém o que Lejeune chama de um “efeito de relevo” através da criação de um espaço autobiográfico, de modo que o leitor buscará a figura autoral no conjunto de suas obras, ou seja, nesse espaço em que se “insere sua personalidade”(LEJEUNE, 2008, p.42).

Como vimos anteriormente, Arfuch se apropria do conceito de Lejeune juntamente com a noção de “espaço biográfico” para, a partir e até mesmo para além da leitura lejeuniana, abordar formas mais recentes de produção textual que têm na *persona* do autor seu ponto nodal. Nesse sentido, o sujeito anterior ao livro, aquele que concede entrevistas, que aparece na mídia e contribui para a configuração de uma imagem de si, para o estabelecimento de pactos indiretos com os leitores, surge então como uma “presença” que modifica e direciona leituras.

sujeito ordena, omite, realça a fim de conferir a si mesmo a imagem que gostaria de oferecer ao outro(Cf. ARTIÈRES, 1998).

No ensaio intitulado “Problemáticas de la identidad”, Arfuch discute a questão dos processos de subjetivação na contemporaneidade:

Na última década, a problemática da identidade e seu desdobramento plural, as identidades, se tornou recorrente em diversos campos acadêmicos — da Antropologia à teoria política ou os estudos culturais — convocando tanto à indagação teórica como à análise de casos particulares (ARFUCH, 2005, p.21)⁵⁵.

Para a pesquisadora, já não se pode falar em “identidade” sem que se coloquem diversos “poréns”, uma vez que já não há *uma* identidade, mas identidades, subjetividades várias, construídas sempre na relação com os outros. Seu enfoque está voltado especialmente para o que chama, mobilizando o conceito demaniano, de “momentos biográficos”, que se fazem notar especialmente nas entrevistas. Arfuch considera esse gênero o mais novo dentre os que participam do espaço biográfico e ressalta o crescimento das entrevistas com escritores nos últimos anos, que em geral contribuem para o estabelecimento de uma leitura biográfica de suas obras, independente da classificação genérica com que o livro é introduzido no mercado editorial.

Em *O espaço biográfico*, por exemplo, Arfuch disponibiliza alguns trechos de entrevistas com escritores, dentre os quais destacamos um pequeno fragmento da anteriormente citada entrevista que Molloy concedeu a Speranza para o livro *Primera persona*. Vejamos: “*En breve cárcel* reflete sobre a autobiografia, se refere, sem nomeá-los, a modelos do gênero (Sor Juana e Sarmiento). É, sem dúvida, uma autobiografia oblíqua; *mas toda escrita é uma autobiografia oblíqua, não é?*” (MOLLOY *apud* ARFUCH, 2006, p.216, grifo nosso).

Ao inserir esse questionamento no final de sua resposta, Molloy oferece ao leitor outra perspectiva de leitura de seu romance *Em breve cárcere* (1995), uma vez que parece estabelecer um pacto indireto ao jogar com a não intencionalidade em ser uma autobiógrafa e ao mesmo tempo afirmando sê-lo de forma enviesada.

Em ensaio publicado em 2009, Molloy aborda novamente o romance para falar sobre o que chama de “direito de propriedade” concernente ao uso da própria vida como fonte de relato. Nesse ensaio, a escritora conta como um crítico questionara a existência de relações entre a protagonista de seu livro e a poetisa (Alejandra Pizarnik) da qual Molloy era amiga.

⁵⁵ No original: “En la última década. la problemática de la identidad y su despliegue plural, las identidades, se tornó recurrente en diversos dominios académicos — de la antropología a la teoría política o los estudios culturales — convocando tanto a la indagación teórica como al análisis de casos particulares.”

Ela afirma ter ficado irritada com a alusão do crítico, mas ao mesmo tempo tinha consciência de não poder dizer que se tratava de “sua vida”, afinal, estavam falando sobre um romance escrito em terceira pessoa. O incômodo advinha, segundo a autora, de um sentimento de posse — “minha vida era uma *propriedade* sobre a qual eu queria exercer *direito*, e esse direito via-se ameaçado por um leitor intruso que buscava atribuir-lhe novo dono” (MOLLOY, 2009a, p.38, grifos da autora) —, postura que ela então considera ingênua e ineficaz, uma vez que “pelo mero fato de escrevê-la, a havia emprestado à literatura, e a literatura, como bem sabemos, ‘já não é de ninguém, nem sequer do outro, mas da linguagem e da tradição’”(MOLLOY, 2009a, p.38).

Embora ressalte a contradição desse sentimento de posse, Molloy não deixa de inserir, no espaço de recepção do romance, através dos comentários que tece, o elemento autobiográfico, promovendo assim uma zona de imprecisão em que circulam outros sentidos que apontam para a desestabilização do pacto romanescos, estabelecido editorialmente. Ao mesmo tempo, seu exercício metanarrativo contribui para inserir obliquamente elementos de sua própria vida no romance *Em breve cárcere*, uma vez que o leitor que tiver acesso a essa afirmação, dificilmente escapará de uma (sobre)leitura autobiográfica do livro.

Aqui, como em entrevistas e outros ensaios, a autora oferece não um retrato que aspira à totalidade, mas apenas retalhos por meio dos quais os leitores podem acessar as concepções de sujeito que atravessam sua produção e, principalmente, a ideia de autobiografia e literatura como uma impossibilidade que só os muitos ensaios (no sentido também de tentativas) tornam “possível”. Nesse sentido, seu “Texto”⁵⁶ revela-se lugar de entrecruzamentos de territórios discursivos, sempre dispostos a traduzir-se em cartografias escorregadias, em citações próprias e alheias, em dissimulações e silêncios, em retornos a um passado que se mostra falho, lacunar, porque impossível de ser recuperado.

No espaço receptivo que a autora ajuda a criar, o leitor é não apenas levado a ler o trabalho ficcional como autobiográfico, a partir do estabelecimento de pactos indiretos, como também, e notadamente, a compreender sua produção ficcional e referencial em diálogo com seus empreendimentos teórico-analíticos, todos perpassados pela questão da experiência

⁵⁶ Para Barthes o Texto nem sempre coincide com a obra, pois enquanto ela se fecha sobre si mesma, o Texto se apresenta como um plural de sentidos, aberto, é travessia: “A obra segura-se nas mãos, o Texto mantém-se na linguagem”(p.67); “Assim, diante da obra, o Texto poderia tomar por divisa a palavra do homem possuído pelos demônios (Marcos,5,9): ‘O meu nome é legião, pois nós somos muitos’”(p.71). (Cf. BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.65-75).

literária e vivida. As entrevistas suplementam a leitura dos livros, pois através delas, como bem observou Arfuch, é possível lançar nova luz, iluminar zonas antes obscuras, convidar a uma releitura e inclusive dialogar com o leitor. É possível instaurar a leitura desejada, através do estabelecimento de determinado horizonte de expectativa, que se pode entrever em determinados comentários do autor sobre a obra e sua recepção crítica, postura que contribui para a diluição das fronteiras entre os gêneros, para o engendramento de um sujeito plural e conscientemente descentrado.

As formas como a autora trabalha o arquivo de suas vivências contribui para uma estratégia de automodelagem que faz convergir movimentos de figuração e desfiguração ao mesmo tempo, uma vez que parece apresentar ao leitor um eu escorregadio e borrado. Paradoxalmente, entretanto, esse eu que se ramifica pelas movediças páginas que constituem o conjunto de sua obra, catalogando detalhes triviais, inventariando sensações, vazios e recordações, trabalha para a conformação de uma certa imagem que só podemos entrever em deslocamento, pois nunca se cristaliza em um único retrato

Em *Vale o escrito* Molloy observa que, assim como em *Recuerdos de Provincia* a velha mendiga Ña Cleme aproveita-se dos rumores acerca de sua possível condição de bruxa para “trabalhar em suas conversas” e “cimentar a prestigiosa imagem com a qual começava a identificar-se, o autobiógrafo ‘trabalha em sua memória’ com a mesma finalidade” (VE, p. 22). Esse procedimento, que predomina nas autobiografias e em outras formas de escritas de si, responde à visão que o sujeito tem de si mesmo e que termina por usar como uma espécie de filtro por meio do qual enxerga o passado e realiza a ponte com o momento — presente — da enunciação. Se a imagem prévia que o sujeito tem de si mesmo rege toda empresa autobiográfica, podemos questionar o modo como Molloy “trabalha em suas memórias” e que imagem é essa que ela nos oferece, quando o que parece fazer é apagar e confundir um possível sujeito autobiográfico.

É interessante como alguns elementos analisados nas autobiografias hispano-americanas pela autora, como o que ela decidiu chamar de “cena de leitura”, os lugares de memória, a meditação acerca da anamnese e das estratégias de criação, geralmente monumental, de um *être factice préféré*⁵⁷ aparecem em seus livros — o que é mais perceptível em *Varia Imaginación* — em grande medida desconstruídos, a começar por um dos elementos

⁵⁷ Molloy faz uso dessa expressão de Gide no ensaio sobre Sarmiento – “Uma estátua para a posteridade” – presente no livro *Vale o escrito* e posteriormente, em 1997, no ensaio “Ficciones de la autobiografía”, publicado na revista *Vuelta* 253.

basilares da autobiografia convencional: a reconstrução linear de um percurso de vida e a apresentação de um sujeito uno e coeso. No caso de seus livros, parece-nos que ambos não desejam produzir uma imagem acabada, final, mas apresentar restos de um passado e pedaços de um presente soltos, efemeramente alocados pelo gesto escritural. A que concepção de sujeito e de literatura responderiam essas escolhas? Que estética subjaz essa prática pautada pelo uso do menor, daquilo que é tido como insignificante, pelo valor concedido a pedaços de papel perdidos pelos cantos das casas, a recordações aparentemente desimportantes, destituídas de grandeza? Como se relacionam entre si e com os demais livros da escritora os relatos curtos que formam parte de *Varia Imaginación* e *Desarticulaciones*? Acreditamos que Molloy não abandona o gênero autobiográfico, ainda que não ofereça ao leitor a segurança de um percurso linear, como já observamos. Essas são algumas questões que estão na base das análises que se seguem.

3 — Não uma “estátua para a posteridade”

*Varia imaginación que, en mil intentos,
a pesar gastas de tu triste dueño
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos,*

*pues traes los espíritus atentos
sólo a representarme el grave ceño
del rostro dulcemente zahareño
(gloriosa suspensión de mis tormentos),*

*el sueño (autor de representaciones),
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.*

*Síguele; mostraráte el rostro amado,
y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello*

Luis de Góngora

A referência presente nessa epígrafe não é gratuita: retomamos a primeira das muitas citações que os livros de Molloy trazem. Antes de iniciarmos a leitura de sua primeira incursão explícita pelas tramas e armadilhas da escrita de si, somos de imediato colocados frente a uma alusão ao poema “A un sueño” (1584), de Luis de Góngora, por meio da escolha do título *Varia Imaginación*.

Dedicaremos uma seção ao papel da citação como lugar privilegiado para o estabelecimento de relações, de encontros literários e outros encontros, desses para-textos através dos quais torna-se possível para o sujeito “existir através deste outro, ser este outro”(VE, p.56). Entretanto, se já na capa do livro, nessa “porta de entrada”, encontramos uma ponte que pode — ou não — ser percorrida, por que não fazê-lo? Por que não ir além dessas reticências e ver o que pode nos dizer sobre os relatos que compõem o livro? O crítico francês Gérard Genette considera que os peritextos (as “periferias do texto”, nas palavras do também crítico Philippe Lane) contribuem para o entendimento do texto em si; por vezes alterando a leitura prévia, já que eles se voltam sobre o texto ao mesmo tempo em que convidam o leitor a sair dele, a seguir um fio que finalmente o trará de volta não àquele mesmo, mas a outro texto, construído entre a saída e a nova entrada. Os paratextos (dos quais

os peritextos são a parcela cujo responsável é o autor⁵⁸) são importantes para a constituição e a percepção de uma rede textual que lhe é maior e na qual se inscreve. A paratextualidade é considerada por Genette uma das cinco possibilidades de relação entre os textos, à qual ele denominou Transtextualidade, que em suas palavras é “a transcendência textual do texto”, ao que o crítico define mais claramente como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”(GENETTE, 2006, p.7).

São cinco as relações transtextuais possíveis segundo o estudioso: intertextualidade, paratextualidade, hipertextualidade, metatextualidade e arquitextualidade⁵⁹. Estabelecendo uma dupla relação, paratextual e intertextual ao mesmo tempo, o título *Varia Imaginación* convida o leitor a acompanhar os deslocamentos da narradora, a acolher as lacunas, já que se debruçar sobre o passado, recordar, é, antes de tudo, debater-se com o imaginário construído ao longo do tempo e que define quem somos. O poema tematiza a tentativa de reconstituição do rosto amado, que só por meio de sonhos, e apenas de forma fugaz, se poderá alcançar, pois aquele é autor de representações, ou seja, não há reconstituição, pois é impossível recobrar aquilo que se experienciou e sentiu alguma vez.

O título apresenta, ademais, uma possível leitura do modo como Molloy entende a escrita de si, a memória e a escrita da “vida”, mas que só se pode compreender após haver lido os relatos e observado de que forma, em cada um deles, se afirma de novo e sempre que o sujeito entre-linhas está ciente dos abismos que se interpõem entre a vida e o texto, o passado e o presente, a memória e o esquecimento. As duas palavras que compõem o título remetem, respectivamente, ao que varia, ao que é mutável (*Varia*)⁶⁰ e ao aspecto de fabulação de sua escrita (*Imaginación*).

⁵⁸ Genette afirma que os paratextos podem ser controlados pelo autor e pelo editor, daí a divisão entre peritexto (em geral de responsabilidade do autor) e epitexto, que seria mais comumente de responsabilidade do editor, como é o caso da apresentação da obra, a quarta capa, entre outros. (Cf. GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009).

⁵⁹ Intertextualidade: conceito resgatado por Julia Kristeva no livro *Introdução à Semanálise* (1969) e que diz respeito à presença efetiva de um texto em outro, seja por meio da citação, do plágio ou da alusão. Paratextualidade: relação que se estabelece entre o texto e outros que o acompanham, como é o caso do título e subtítulo, prefácios e posfácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, capa, orelha etc. Metatextualidade: relação de comentário que um texto pode manter com outro. Hipertextualidade: todo tipo de relação que determinado texto B (Hipertexto) mantém com um anterior A (hipotexto); “texto de segunda mão”, em sua definição. Arquitextualidade: diz respeito à “arquitetura” textual, como a indicação genérica, a presença de uma estrutura que remete a determinada categoria. Segundo o crítico, essa é a forma mais abstrata de transtextualidade. Para uma melhor compreensão das relações que Genette analisa, ver: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a leitura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006 e _____. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009).

⁶⁰ Definição do termo segundo o Diccionario de La Real Academia Española (DRAE):

Como observamos anteriormente, *Varia Imaginación* desestabiliza as bases da autobiografia convencional ao optar pelo estabelecimento de um pacto indeciso e trabalhar nos fragmentos que compõem o livro de modo a ligá-lo às análises críticas desenvolvidas em *Vale o escrito*. Em *Varia Imaginación*, as principais problemáticas referentes ao gênero ressurgem ora questionadas, ora desautorizadas por uma escrita consciente de sua impossibilidade de acesso a uma verdade e um sujeito anteriores ao trabalho da criação, da citação, ecoando tanto a concepção de sujeito fragmentário — em consonância com a ideia de desaparecimento do sujeito clássico e de sua autopercepção, portanto, conforme defende Doubrovsky⁶¹ — quanto a aceitação de que a morte está presente em toda tentativa de recomposição de um rosto, próprio ou alheio. Nesse sentido, é interessante reiterar o que afirma Françoise Simont-Tenant sobre o autorretrato: “A escrita de si é assim uma história de distâncias, entre o ‘eu’ que se escreve e o ‘eu’ que se relê, entre o ‘eu’ que escreve ao outro e o ‘eu’ que é lido por outro” (SIMONET-TENANT, 2010, p.153 *apud* NORONHA, 2011, p.7).

A observação dessa distância inevitável impulsiona a escrita de Molloy, a qual trabalha a partir da consciência da perda e da fragilidade do eu, distância agravada pela experiência do exílio.

Ao se debruçar sobre as páginas desse livro, o leitor se depara com um processo de escrita de si que convoca vozes diversas que atravessam o sujeito que se descobre, mas não se descobre nas páginas que escreve; processo imaginativo, citacional, enfim, um composto trabalho de escrita que responde a seu próprio conceito de autobiografia como um texto nômade e aberto, constituído por uma série de “violências intermitentes”.

É interessante trazer alguns dados que demonstram a existência daquilo que a autora chama de vasos comunicantes em suas obras e que parece ser de suma importância para a compreensão do conjunto de sua produção. O primeiro romance de Molloy, *Em breve cárcere* (1981), já apresentava os rudimentos das preocupações que serão desenvolvidas sob outras vias em seus escritos posteriores:

1. adj. Diverso o diferente; 2. adj. Inconstante o mudable; 3. adj. Indiferente o indeterminado; 4. adj. Que tiene variedad o está compuesto de diversos adornos o colores; 5. adj. pl. Algunos, unos cuantos; 6. m. Conjunto de libros, folletos, hojas sueltas o documentos, de diferentes autores, materias o tamaños, reunidos en tomos, legajos o cajas (Del latín *varĭus*).

⁶¹ Cf. DOUBROVSKY, Serge. Os pingos nos “ii”. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. In: JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (dir.). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Brulant, 2007,

Alguma coisa que a interessasse, dizia para si mesma, *um ensaio sobre autobiografias alheias: por pura curiosidade e para criar pretextos que em seguida lhe possibilitassem reunir-se consigo, dar uma imagem única [...]* Autobiografias: que prazer acompanhar alguém, atentar para seus mínimos meandros, deter-se no pequeno detalhe que, repetidamente, o constitui. Que prazer recordar que alguém cortou o cabelo e deixou de comer queijo, que prazer recordar que alguém se adonou da lançadeira da mãe, inútil, embora a mãe a necessitasse. *Estas linhas não constituem, e jamais pretenderam constituir, uma autobiografia; constituem — gostariam de constituir — uma série de violências intermitentes que lhe couberam, que também couberam a outros* (EBC, p.59, grifos nossos).

A leitura do excerto acima levanta, pelo menos, três questões: em primeiro lugar o “anúncio”, provavelmente involuntário, a *destiempo*⁶², para usar uma expressão da própria autora, do livro que seria publicado dez anos depois. A prática do ensaio está nascendo já nesse “breve cárcere” da primeira escrita ficcional. Agora consideremos, brincando com o trecho “e para criar pretextos...”, esse livro um pré-texto, lugar para pensar a própria atividade, espaço de exercício sobre o sujeito que se engendra e se cura pelas palavras. O livro nasce de uma experiência dolorosa: a narradora volta ao lugar — um apartamento — onde viveu uma história de amor e no qual foi abandonada: “O quarto onde escreve é pequeno, escuro [...] Escreve hoje o que fez, o que não fez, para verificar fragmentos de um todo que lhe escapa[...] já sabe que são restos, cacos diante dos quais se sente surda, cega, sem memória”(EBC, p.15). Em terceiro lugar, ressaltamos uma noção que muito contribui para a leitura de seus livros e ensaios: trata-se “das violências intermitentes”, que remetem aqui à ideia de “pequenos traumas” , que são fragmentos da experiência ou mesmo de leituras que a autora toma como pontos de partida para a elaboração de seus livros.

O adjetivo “intermitente” faz referência a um dos autores caros à Molloy, Marcel Proust e à sua obra *À la recherche du temps perdu* (Em busca do tempo perdido). *Les intermittences du coeur* (As intermitências do coração) era o título que Proust daria inicialmente ao conjunto da obra⁶³ e que permaneceu como título de uma das seções de *Sodoma e Gomorra* — Volume 1. O termo “intermitências do coração”, para Proust, evoca o retorno brutal e inopinado — despertado pela memória involuntária — da lembrança de um ente querido e do sentimento relacionado a sua perda. Assim, além de estar vinculado à própria noção de memória, central na *Recherche*, esse sentimento provocado pela recordação

⁶² Molloy faz uso dessa expressão para referir-se ao que antecipa de forma cifrada acontecimentos futuros ou àquilo que *a posteriori* chega como uma mensagem demorada, em disjunção com o momento da enunciação.

⁶³ A obra se constitui de sete tomos, publicados entre os anos de 1913 e 1927 na seguinte ordem: *No caminho de Swann* (1913), *À sombra das raparigas em flor* (1919), *O caminho de Guermantes* (1920- 1921), *Sodoma e Gomorra* (1921-1922), *A prisioneira* (1923), *A fugitiva- Albertine desaparecida* (1927) e *O tempo reencontrado* (1927).

súbita e involuntária da pessoa, de quem esquecemos na maior parte do tempo, é duplamente doloroso, pois a perda não somente se reaviva, como também é acompanhada da culpa de se tê-la esquecido. No caso do escritor francês, um dos exemplos é a irrupção da lembrança da avó morta, provocada pelo gesto banal do narrador que, em seu quarto de hotel na estação balneária de Balbec, cansado e sem ar, tira os sapatos e vê ressurgir o rosto da avó, terno e preocupado com ele, em situação e lugar idênticos, algum tempo antes. Assim, aquela ausência se presentifica e se transforma numa “realidade viva”⁶⁴.

Apropriado por Molloy o termo “violências intermitentes coloca em relevo a intensa violência das ressurgências súbitas de pequenos pedaços de um passado esquecido e que a transportam a lugares para onde já não pode retornar de forma efetiva. O termo também se relaciona à utilização do fragmento em sua obra, traduzindo o trabalho de recriação do próprio funcionamento da memória. Segundo a autora, a intermitência está presente também como estratégia narrativa, sobretudo na persistente irrupção de detalhes aparentemente triviais que desviam momentaneamente o curso do relato ou ainda na passagem a outro assunto sem a conclusão do anterior: “Proust chamava ‘as intermitências do coração’, as distrações dos sentimentos, por assim dizer: passar de uma paixão a uma trivialidade [...] Mas também me interessam as intermitências narrativas: passar de um relato a outro sem interrupção” (MOLLOY, 2002b)⁶⁵.

Além dessas considerações, é interessante observar que, em entrevistas e ensaio posterior, Molloy afirmou que uma experiência factual teria dado origem a *Em breve cárcere*:

Faz alguns anos, em Paris, fui ver um apartamento cuja oferta foi publicada em um jornal, com a intenção de alugá-lo — conta a escritora. Quando cheguei, percebi que

⁶⁴ Podemos observar a dolorosa presentificação da avó do protagonista da *Recherche* no seguinte fragmento em que ele reflete sobre a irrupção da memória involuntária: “Essa realidade não existe para nós enquanto não for recriada em nosso pensamento (sem isto, todos os homens que participassem de uma gigantesca batalha seriam grandes poetas épicos). E assim, num desejo louco de me precipitar em seus braços, era apenas naquele instante (mais de um ano após o seu enterro, devido a esse anacronismo que muitas vezes impede o calendário dos fatos de coincidir com o dos sentimentos) que eu acabava de saber que ela estava morta [...] Em qualquer momento que a consideremos, nossa alma total só tem um valor quase fictício, apesar do saldo numerosos de suas riquezas, pois ora uma, ora outras, são indisponíveis, quer se trate de riquezas afetivas ou de riquezas da imaginação; e, para mim, por exemplo, tanto as do antigo nome de Guermantes, como aquelas, bem mais graves, da verdadeira lembrança de minha avó. Pois às perturbações da memória estão ligadas as intermitências do coração. (PROUST, 2002, p. 624)

⁶⁵ No original: “Proust llamaba ‘las intermitencias del corazón’, las distracciones de los sentimientos, por así decirlo; pasar de una pasión a una trivialidad [...] Pero tambien me interesan las intermitencias narrativas: pasar de un relato a otro sin solución de continuidad.”

já havia estado ali e de que esse lugar estava vinculado a uma história pessoal minha. Assim nasceu *Em breve cárcere*” (MOLLOY, 2003d)⁶⁶.

O segundo romance da escritora, *El común olvido* (2002), também teve como motivação inicial uma experiência que Molloy chamou de traumática, embora tenha ressaltado que o uso da palavra não aportaria nenhuma carga psicológica⁶⁷. O romance aborda a busca por uma identidade entre o eu que narra, sujeito da enunciação, e o eu do passado, sujeito do enunciado, que o personagem Daniel — argentino exilado nos Estados Unidos, onde é professor de literatura, como a própria Molloy — empreende ao voltar ao país natal para atender ao último desejo da mãe: lançar suas cinzas no Rio da Prata.

No início temos o relato da chegada do personagem ao aeroporto, espaço de travessia por excelência, e suas elucubrações sobre o sentimento de estranheza e mal-estar que experimenta todas as vezes que precisa voltar a Buenos Aires:

Passar da relativa sombra do aeroporto à luz branca do vazio sempre me pareceu uma forma particularmente impiedosa de entrar no país [...] Não posso explicar o mal-estar que me causa voltar a Buenos Aires, essa sensação de estar abrindo portas que dão sempre a quartos vazios, de ler páginas que estão sempre em branco, de ter lembranças que sempre me esvaziam enquanto procuro dar-lhes sentido (MOLLOY, 2002, p.13)⁶⁸.

Ao longo da narrativa, observamos que a identidade que o personagem deseja descobrir, através da reconstituição de sua história anterior ao exílio, mostra-se uma busca sempre desditosa, pois ele se percebe como uma miscelânea de experiências inacessíveis, silenciadas pelo tempo, pela distância e pelo comum esquecimento. Ao final, Daniel aceita o fato de que às vezes é preciso esquecer para continuar: “E não perguntei mais” (*ECO*, p.356)⁶⁹. Assim termina o livro, mostrando que é preciso aceitar as lacunas, aceitar que sempre haverá outras perguntas.

⁶⁶ No original: “Hace años, en París, fui a ver un departamento que aparecía publicado en un diario, con la intención de alquilarlo, — cuenta la escritora. Cuando llegué, me di cuenta de que ya había estado allí y de que ese lugar estaba vinculado con una historia personal mía. Así nació *En breve cárcel*.”

⁶⁷ Em entrevista à revista *Nueve Perros*, lemos o seguinte: “Cuando murió mi madre, encontré entre sus cosas un viejo billete de un peso argentino en el que había anotadas algunas palabras, y esto ha sido el punto de partida de mi nueva novela” (Rosario, noviembre del 2001).

⁶⁸ No original: “Pasar de la relativa sombra del aeropuerto a la luz blanca del despoblado siempre me pareció una forma particularmente despiadada de entrar en el país [...] No puedo explicar la desazón que me causa volver a Buenos Aires, esa sensación de estar abriendo puertas que dan siempre a cuartos vacíos, de leer páginas que están siempre en blanco, de asir recuerdos que se me ahuecan en cuanto procuro darles sentido.”

⁶⁹ No original: “Y no pregunté más.”

A seguir analisaremos a questão da memória nos relatos de *Varia Imaginación* e em seguida de *Desarticulaciones*, uma vez que a revisitação do passado passa necessariamente pelo trabalho de rememoração e de suas relações com o tempo da escrita.

3.1 — Memórias de uma casa tomada: a memória

*El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,*

*un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde*

Jorge Luis Borges

Varia Imaginación se inicia já com a referência a um outro pré-texto, um intertexto que enriquece a leitura e a escrita; trata-se do primeiro relato, “Casa tomada”⁷⁰, cujo título remete ao conto homônimo do escritor argentino Julio Cortázar.

O conto narra a história de dois irmãos, o narrador e Irene, que sentem a presença de algo “sobrenatural” tomando a casa onde vivem. O narrador não menciona nem questiona aquilo que lhes rouba o espaço, apenas constata uma e outra vez: “Tive que cerrar a porta do corredor. Tomaram parte dos fundos” (CORTÁZAR, 1986, p.14); “Tomaram esta parte, disse Irene”(p.17). Não é possível saber o que invade pouco a pouco a casa, mas o fato é que, com o passar dos dias, os irmãos vão perdendo os lugares antes ocupados, deixando para trás tudo o que compunha seus dias, até que finalmente uma noite, sem que lhes fosse possível levar nada, os irmãos se veem obrigados a deixar a casa e ir para a rua, sozinhos. São inúmeras as possibilidades de leitura, dentre as quais nos parece pertinente a compreensão do relato como uma metáfora sobre as relações entre a memória e o esquecimento. A casa pode ser lida como o espaço comum da memória dos irmãos, já que nos é apresentada desde o princípio como uma arquivo da memória familiar. Grande e espaçosa, nela estavam guardados os objetos que contavam a história dos solitários irmãos e de seus antepassados: “Gostávamos da casa porque

⁷⁰ “Casa tomada”, de Julio Cortázar é um dos contos que compõem *Bestiario*, livro publicado pela primeira vez no ano de 1951. (Cf. CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: *Bestiario*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986. p. 9-18.

além de espaçosa e antiga (hoje, que as casas sucumbem à mais vantajosa liquidação de seus materiais) guardava as recordações de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e nossa infância”(CORTÁZAR, 1986, p.11). O que invade essa casa, arquivo da história familiar, poderia ser o esquecimento, já que em alguns trechos o narrador fala sobre o que tiveram de deixar — de esquecer, portanto:

Os primeiros dias nos pareceram penosos porque ambos havíamos deixado muitas coisas que amávamos na parte tomada. Meus livros de literatura francesa, por exemplo, estavam todos na biblioteca. Irene sentia falta de umas toalhas, um par de chinelas que a abrigavam muito no inverno. Eu lamentava meu cachimbo de zimbros e acho que Irene pensou em uma garrafa de Hesperidina de muito anos. Com frequência (mas isso só aconteceu nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta das cômodas e nos olhávamos com tristeza (CORTÁZAR, 1986, p.15).

Em outro momento, o narrador diz: “Passávamos bem, e pouco a pouco começávamos a não pensar. *Pode-se viver sem pensar* (p.16, grifo nosso) e bem poderia ter dito “pode-se viver sem lembrar”, pois a memória, resguardada pelos objetos que constituem, por sua vez, metonímias da história familiar, vai sendo apagada, deixada em uma parte inacessível e o esquecimento vem ocupando esses lugares, tornando invisíveis os objetos antes queridos.

Sem o artefato da memória, a personalidade se dilui e talvez seja por isso que quando os irmãos abandonam a casa e o narrador joga a chave fora, o relato acaba. A realidade na qual se apoia o indivíduo para ver sua existência é destituída de materialidade, de linguagem, e termina por deixar de existir, pois com os lugares da memória sendo ocupados pelo esquecimento, o sujeito não pode se reconhecer ou reconhecer seu passado.

Em “Casa tomada”, relato que consideramos emblemático da composição de todo o livro — *Varia Imaginación* —, temos uma primeira forma de questionamento da memória. Um amigo de infância, Pablo, e a narradora veem as mudanças efetuadas ao longo dos anos na casa da protagonista de maneiras diferentes. Eles compartilham a memória de um passado comum na Argentina, mas o arquivo mnemônico origina visões dissidentes: para Pablo, a casa da narradora em Olivos “está totalmente mudada, agregaram-lhe quase um edifício inteiro, de dois andares, enorme, e tampouco resta o pátio da frente, nem a árvore enorme da qual me lembro muito bem” (VI, p.12)⁷¹, ao passo que, para a protagonista, “a casa está apenas ampliada, mas continua igual” (Idem, ibidem, p.12)⁷².

⁷¹ No original: “está totalmente cambiada, le han agregado casi un edificio entero, de dos pisos, enorme y tampoco está el patio del frente, ni el árbol enorme del que me acuerdo muy bien.”

⁷² No original: “la casa está apenas ampliada, sigue igual.”

Eles não conseguem chegar a um denominador comum e a narradora, consciente das armadilhas da memória, acaba concluindo que “Talvez os dois tenhamos razão”⁷³, o que remete à afirmação de Molloy segundo a qual toda vida é, em si mesma, uma construção narrativa. Embora Pablo e a narradora tenham passado a infância no mesmo bairro e arquivado lembranças de um mesmo período de suas vidas, a narrativa final que cada um construiu para si mostra a apropriação subjetiva dos espaços em que se gestaram as recordações, de forma que parece ser possível afirmar a existência de duas cartografias para esse “lugar de memória”.

Vale lembrar que, em *Vale o escrito*, a autora enfatiza a falta de especulação sobre o funcionamento da memória e a ausência da infância como temática, o que se justificaria, como vimos, pelo desejo que teriam os autobiógrafos hispano-americanos de inserir seus textos no campo da historiografia e erigir um monumento, uma “estátua para a posteridade”, isto é, apresentar-se como testemunhas da História. Quanto à carência de reflexão dos mecanismos da anamnese nessas autobiografias, a escritora se refere nestes termos:

[...] a autobiografia hispano-americana é econômica em especulações sobre o ato mesmo de recordar. À memória é dada pouca atenção: seu funcionamento raras vezes é mencionado, muito menos questionado. Dada como óbvia ou relegada a uma posição utilitária, a memória está notoriamente ausente como tema de um exercício cuja prática mesma depende dela (VE, p. 224).

Em claro diálogo com suas análises, *Varia Imaginación* se inscreve a contracorrente dessa postura, pois a memória aparece questionada ao longo do texto e tomada como pouco confiável, passível de (auto)fabulação, conforme podemos observar a partir da leitura de alguns trechos: “Não sei onde estava minha mãe essa tarde. Tampouco recordo se lhe disse algo...” (VI, p.14)⁷⁴. Nesse fragmento, extraído do relato “Curas”, o esquecimento lança luz sobre um possível caso de pedofilia do qual a menina teria sido vítima. Quintana era um enfermeiro que visitava as casas da vizinhança e da própria narradora para aplicar injeções e fazer curativos, até que um dia, no episódio recordado pela adulta, o enfermeiro, cuja esposa havia falecido há pouco tempo, tira a roupa da menina para observá-la: “deixe que te veja querida, e me acariciou...” (p.14)⁷⁵. No entanto, embora a narradora afirme não saber se contara aos pais, o fato é que Quintana nunca mais voltou à casa. Dessa forma, no relato a

⁷³ No original: “Acaso los dos tengamos razón.”

⁷⁴ No original: “No sé donde estaba mi madre esta tarde. Tampoco recuerdo si le dije algo...”

⁷⁵ No original: “déjame que te vea querida, y me acarició...”

recordação chega até certo ponto, onde então parece ceder lugar ao esquecimento e às especulações que a narradora/adulta empreende na tentativa de decifrar seu passado. A censura, a prática do segredo de família vivenciado no passado pela menina parece contaminar o presente da narrativa, pois nesse episódio, como também em outros de teor semelhante, a memória da narradora parece não ser capaz de decifrar os eventos, mas somente de apontar fatos e deixar a responsabilidade da interpretação para o leitor. Poderíamos compreender essa postura também como uma decisão da narradora, que optaria por manter as lacunas e os silêncios que pairaram um dia sobre determinados temas, reproduzindo dessa forma o silêncio e o peso da imposição social que o tempo não teria sido suficiente para mitigar.

Em outros momentos da narrativa, surgem questionamentos semelhantes — “creio recordar que minha mãe estava triste” (VI, p.25); “Teria sido para economizar?”; “Meus pais haviam discutido?” (p.25)⁷⁶ —, que conduzem o tempo todo a uma espécie de limiar em que a memória não pode garantir nada. Os procedimentos que instauram a dúvida quanto à referencialidade do que se narra são verificáveis pela observação das diversas partículas modalizadoras — “creo recordar”, “No sé si”, entre outros — e o uso do subjuntivo como em “Habrà sido para...” (p.25), presentes nos fragmentos citados e em grande parte dos demais relatos.

Chamando a atenção para o próprio trabalho escritural e especulativo, atentando para a constituição literária de toda tentativa de “ler” a narrativa dos fatos vividos, a narradora esbarra sempre no olvido e parece se frustrar por não poder compreender o que passou. Mais que uma frustração da narradora, seus relatos e as intermitências que os compõem estão sempre desarmando nossas expectativas. Entre o que se diz e o que se cala, pelo esquecimento ou pela decisão de esquecer, nos encontramos às voltas com o desejo de compor um “retrato inteiro” ou, para usar uma expressão que aparece em *El común olvido*, uma *whole Picture* (p.21), a qual não nos é dado acessar.

O relato “Amor de hermanas” trata da história de um triângulo amoroso revelado depois de muitos anos, quando nada mais poderia ser feito, e cujas lacunas e vazios são, para ela, inexplicáveis. O título remete ao amor entre as três irmãs, que eram “muy unidas”, mas não seria menos correto pensar que pode também aludir ironicamente à relação que o marido

⁷⁶ No original: “creo recordar que mi madre estaba triste”; ¿Habrà sido para economizar?; ¿ se habrían peleado mis padres?”

de uma delas — a mais nova — manteve durante anos com a irmã do meio, chamada apenas de “extravagante”. O que acontece é que a irmã extravagante morre e a mais nova fica viúva e vai morar com a mais velha, que nunca havia se casado. Ao final do relato, a narradora se mostra surpresa por descobrir que as irmãs mal se falavam, porque “Sem razão aparente, a irmã mais velha contou à mais nova que seu marido morto havia sido amante da irmã extravagante [...] mostrou-lhe cartas em que a irmã morta a tratava como confidente...” (VI, p. 90-91)⁷⁷. Aqui ressurgem a questão do segredo de família e do silêncio que se impõe sobre certos acontecimentos. Novamente a narradora se depara com a impossibilidade de conhecer todos os fatos, pois ao final restam perguntas sobre os possíveis motivos que teriam levado a irmã mais velha a contar para a outra sobre a traição do marido. O leitor encontra também um silêncio absoluto (todos os envolvidos já estão mortos) e se vê obrigado a concluir, juntamente com a narradora, a qual afirma, dada a impenetrabilidade dos acontecimentos passados, que “assim como sua mulher, chego tarde demais” (VI, p. 91)⁷⁸, pois os fatos haviam ocorrido em um tempo inacessível para ela.

Em “Homenaje”, relato que se constitui da enumeração de retalhos recuperados por sua memória, a narradora reproduz uma lista de substantivos e expressões que ouvia nas tardes de sua infância, enquanto a mãe e a tia costuravam, como se buscasse restituir o próprio fluxo e funcionamento da memória:

Plumeté, broderie, tafeta, falla, gro, sarga, piqué, paño lenci, casimir, fil a fil, brin, oganza, organdí, voile, moletón, moleskin, piel de tiburón, cretona, bombasí, tobralco, terciopelo, soutache, cloqué, guipure, lanilla, raso, gasa, algodón mercerizado, bramante, linón, entredós, seda cruda, seda artificial, surah, poplin dos y dos, dril, loneta, batista, nansú, jersey, reps, lustrina, ñanduti
[...]

Recordo essas palavras da minha infância, nas tardes em que fazia os deveres e escutava minha mãe e minha tia conversarem enquanto costuravam no quarto vizinho. Reproduzo essa desordem costureira em sua memória (VI, p. 22)⁷⁹.

Essa constelação semântico-lexical, recobrada da prática da costura, é muito importante para a leitura não apenas desse livro, mas do conjunto de toda a obra da escritora:

⁷⁷ No original: “Sin razón aparente la hermana mayor le contó a la menor que su marido muerto había sido amante de la hermana extravagante [...] le mostró cartas en que la hermana muerta le tomaba a ella, la mayor, como confidente...”

⁷⁸ No original: “al igual que su mujer, llego demasiado tarde.”

⁷⁹ A primeira parte, que não foi traduzida para manter o efeito provocado pela sonoridade das palavras, traz elementos do campo da costura, por meio da enumeração de tecidos e aviamentos. Segue abaixo o original da segunda parte da citação: “Recuerdo estas palabras de mi infancia, en tardes en que hacía los deberes y escuchaba hablar a mi madre y a mi tía que cosían en el cuarto contiguo. Reproduzco este desorden costurero en su memoria.”

há costuras, linhas que atravessam textos, que compõem seu Texto — tessitura e tecido —, retalhos, pedaços perdidos e recuperados por suas anotações. O processo que subjaz a arquitetura de “Homenaje”, por meio da simples disposição de palavras, remete a algo a que, mais uma vez, nós leitores, não temos acesso, mas que vislumbramos, deste lado de cá do “quarto de costura/leitura”: os afetos, o calor dessas tardes de verão que a narradora jamais voltará a presenciar, mas que presenteia como homenagem à mãe. A recriação dessa “desordem costureira”, através de uma enumeração que é quase uma lista, não obedece à sintaxe formal da língua, rompe-lhe a coesão em nome de uma (re)organização inteiramente subjetiva que tem no afeto e na memória fragmentária da narradora adulta, sua coerência interna. De fato, é possível pensar que o recurso utilizado nas tarefas da mãe e da tia, que recortavam tecidos, escolhiam texturas, para então costurá-los, obedecendo a uma combinação inédita, parece presidir o modo como a própria narradora tece as recordações e trabalha os fios de sua memória.

Nesse primeiro livro de relatos breves, a memória mobilizada na tarefa de revisitação do passado está intrinsecamente relacionada com os lugares que a autora-narradora evoca, de modo que não se trataria somente da busca de um “tempo perdido”, para utilizar uma expressão de Marcel Proust, mas também, e principalmente, de um lugar que se deseja recuperar. Ao narrar eventos de seu passado, a narradora vai até os lugares que a menina um dia vivera as experiências que no presente da narrativa ganham outro contorno, fruto da tensão entre o antes/lá e o agora/aqui. Podemos aproximar esse procedimento, embora trate-se de contextos diferentes, ao que emprega o escritor antilhano Patrick Chamoiseau na elaboração de seus escritos autobiográficos, os quais têm a categoria espacial como ordenadora dos relatos, conforme aponta Noronha em sua tese de doutorado:

Não se pode, então, contar a infância como se conta uma história. Também não se pode descrevê-la mas, como prefere o narrador, percorrê-la, uma vez que a volta ao passado significa mais um exercício de geografia do que de história [...] Como não é possível contar uma história coerente a partir de uma narrativa despedaçada, *de brins d'histoire dont rien n'a l'origine*, reconstituir o passado significa recompor sua geografia (NORONHA, 2003, p.71)⁸⁰.

⁸⁰ É importante ressaltar que trata-se de contextos diferentes: no caso do escritor Patrick Chamoiseau, a ordenação da infância que recusa a cronologia, optando por reconstruir sua história “geograficamente”, pela evocação dos lugares do passado, responde a um projeto literário e político que reivindica, conforme explica Noronha (2003), uma identidade crioula tanto para o eu autobiográfico quanto para os demais antilhanos. Em Chamoiseau, a escrita autobiográfica está intrinsecamente relacionada à prática da etnografia, o que coloca a questão da forma estética e das escolhas das práticas de memória que subjazem seus textos, como manifestações de seu projeto.

Molloy também perfaz a geografia de sua experiência, adotando a posição de visitante para, então, confrontar os espaços de antes e trabalhar a memória como resultado das transformações e destruições dos lugares de sua história pretérita. Nesse percurso, a imagem da casa exerce papel fundamental, pois ela se constituiria, a princípio, como o lugar de memória. Entretanto, fruto de uma memória atravessada pela experiência do exílio, a casa surge como figura metonímica do estranhamento e da dissolução da mais forte ligação do indivíduo com a sua identidade. Tanto quanto imagem do lar de origem que aparece transformado, a casa pode representar essa memória fragmentária, incapaz de reconstruir um trajeto retilíneo ou de oferecer um “lugar para começar”, para retomar palavras da autora. O sujeito fala a partir de muitos lugares e, ao percorrer um cômodo do lar já tomado, não deixa de contaminá-lo com a experiência de seu fora.

3.2 — Restos no espelho: escrever o outro, ler a si mesmo

*Sentada al borde de la memoria de ella
me archivo como puedo en ese olvido que la
trabaja
entre nosotras las palabras se acortan
ella no habla yo dejo de decir lo que decía
la dejo que no diga para no avergonzarla
juntas vamos armando un presente que no dura*

Tamara Kamenszain

A epígrafe acima, retirada de um poema da poetisa argentina Tamara Kamenszain, foi eleita para abrir a análise de *Desarticulaciones* (2010) por manter com este livro um profícuo diálogo. Ambos os livros foram publicados em 2010 e tratam da perda da memória de pessoas queridas — no primeiro caso, a mãe da poetisa — atingidas pelo mal de Alzheimer. O livro de Kamenszain se intitula *El eco de mi madre* e apresenta um eu-poético de inflexão autobiográfica que registra a voz da mãe, precisamente no momento em que esta se converte cada vez mais em eco do vazio, do esquecimento e da perda irreversível. Segundo a poetisa, o que preside os poemas é a noção de testemunho, pois para ela, trata-se de dizer alguma coisa sobre aquilo de que justamente nada pode ser dito. Armar “um presente que não dura” é também a tarefa que se impõe a narradora de *Desarticulaciones*, no qual, sob a forma de notas não datadas, à maneira de diário — muitas vezes os verbos estão no presente, realçando o

momento da própria escrita —, a narradora registra os caminhos tortuosos do avanço da doença na amiga, ex-amante e companheira de profissão e, principalmente, como alude a certa altura, de exílio. Um exílio comum, um passado compartilhado que a doença leva consigo. Falar do outro, nesse caso, e quase sempre, é também falar de si mesmo, pois somos espelhos e nos buscamos nas palavras alheias que nos traduzem para nós mesmos.

Em uma entrevista a Silvina Frieri, Molloy faz referência à proximidade entre seu livro e a poesia de Kamenszain:

Nossos livros foram paralelos, no sentido de que foram escritos na mesma época e publicados no mesmo ano. E, de fato, Tamara e eu falamos do que estávamos fazendo, ou melhor, do que não podíamos deixar de fazer: as duas sentíamos o mesmo desamparo perante a pessoa querida que está por nos deixar e a mesma urgência de escrita. *El eco de mi madre* é um livro único, já a partir do próprio título que recorda precisamente o remanescente, o que fica da pessoa que está partindo, essa voz que já é eco, que se confunde com o silêncio sem por isso deixar de dizer: ‘escute o que não se diz’. A poesia de Tamara recupera o assombro e a vertigem diante do que está partindo como nenhum outro texto (MOLLOY, 2011)⁸¹.

Para ambas, a desarticulação do outro impõe a necessidade e urgência da escrita. Testemunhar não apenas as fulgurações do sujeito cuja consciência de si e dos demais se apaga, mas também as tentativas malfadadas de conexão e o assombro diante da transformação do sujeito em não-sujeito, ao mesmo tempo em que aquele que oferece seu testemunho encontra no outro, de forma espelhada, a própria corrosão.

Já falamos da importância que o crítico francês Gérard Genette confere aos paratextos; no caso desse livro, a dedicatória chama a atenção por se tratar também da personagem sobre a qual se tenta falar. “Para M.L., que ainda está”, ou seja, ela não se foi completamente, algo de sua personalidade persiste nos recôncavos de uma mente que se esvai. A dedicatória remete, quase sempre, ao fora do texto, a uma existência firmada por um nome, uma aparência, uma ‘vida’. Autobiografia? Heterobiografia? Há, como vimos na apresentação inicial dos livros de nosso corpus, um pacto indiretamente firmado uma vez que este se concretiza não pela própria narradora, mas pela voz de M.L.. Ao nomear Molloy, M.L. evoca o nome que figura na capa do livro e lhe confere instantânea identidade.

⁸¹ No original: “Nuestros libros fueron paralelos, en el sentido de que fueron escritos en la misma época y publicados el mismo año. Y, en efecto, hablamos con Tamara de lo que estábamos haciendo, o mejor, de lo que no podíamos dejar de hacer: las dos sentíamos el mismo desamparo ante la persona querida que se nos va y la misma urgencia de escritura. *El eco de mi madre* es un libro único, y a a partir del título mismo que recuerda precisamente el remanente, lo que queda de la persona que se está yendo, esa voz que ya es eco, que se confunde con el silencio sin por ello dejar de decir: ‘escuchá lo que no dice’. La poesía de Tamara recupera el asombro y el vértigo ante lo que se está yendo como no lo logra otro texto.”

O pacto prossegue sendo firmado nas entrevistas⁸², estabelecido nas resenhas: surgem nomes e outras informações que pertencem à esfera extratextual e contribuem para compor o espaço da obra. M.L. transforma-se em Maria Luisa Bastos e, embora sem um rosto, cremos estar próximos dessa “escrita da vida”, prestes a calar-se.

S. encontra-se em estado de urgência, quer se ancorar em flashes da memória de M.L. para recuperar um pouco da própria história, e da história comum, antes de perdê-la e parte de si mesma no processo contínuo, imprevisível, a que assiste. Entre a dedicatória e a primeira anotação, uma espécie de epígrafe denota a ideia de perigo que estará presente, como sombra ameaçadora, nos demais relatos:

*Tenho que escrever estes textos enquanto ela está viva, enquanto não há morte ou clausura, para tratar de entender este estar/não estar de uma pessoa que se desarticula diante dos meus olhos. Tenho que fazer assim para seguir adiante, para fazer durar uma relação que se mantém apesar da ruína, que subsiste ainda que mal restem palavras (D, p.9)*⁸³.

De forma semelhante — e, ao mesmo tempo, às avessas — aos autobiógrafos pesquisados por Molloy, muitos dos quais tomavam a si mesmos como *única* testemunha “de um período que se foi, um período que será preservado apenas em seu relato”, S. também sente a iminência da perda e seu papel de única testemunha.

Em *Desarticulaciones*, também estamos diante da atividade de registro de momentos que podem jamais se repetir; entretanto, trata-se, sobremaneira, de um passado e um presente que estão se perdendo para a narradora, e não de um tempo compartilhado por uma comunidade e que deve ser preservado, como é característico das narrativas do escritor hispano-americano analisadas por Molloy em *Vale o escrito*. Ela é a testemunha única de uma história que subsistiu, e ainda o faz, apenas por meio de palavras, gestos, olhares, certas entonações. É contra o irremediável desaparecimento dessa *petite histoire* que ela se ergue,

⁸² Nas entrevistas pergunta-se por M.L., como no trecho extraído de um encontro entre Molloy e Silvina Frieria, em fevereiro de 2011:

“¿M. L. sigue viva? ¿Intentó leerle partes del libro?”

“—Sí, M. L. sigue viva, pero no creo que le lea nada del libro porque no le da la memoria para seguir lo que le leería, es como aquellos personajes de Swift de los que habla Borges, que no pueden leer (o en este caso escuchar) “porque la memoria no les alcanza de un renglón a otro”. Y me da pena, porque es un libro que escribí para sentirme más cerca de ella, un libro que en otra época hubiera querido que leyéramos juntas, y que ahora no podemos compartir” (MOLLOY. Entrevista a Frieria, 2011).

⁸³ No original: “Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva, mientras no haya muerte o clausura, para tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos. Tengo que hacerlo así para seguir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras.”

cede à urgência de um inventário que permita resguardar ao menos alguns traços ou, para usar uma noção barthesiana, algumas ressonâncias no corpo do texto.

O livro, constituído de 45 fragmentos distribuídos ao longo de suas 76 páginas, tem no prefixo *des-* a noção que preside o movimento corrosivo trazido pela enfermidade. Articular origina-se da palavra latina *articulare*, cujos significados são: unir as partes de um todo para que funcione; pronunciar com clareza. Desse modo, temos duas perdas importantes trazidas pelo título da obra: a perda da capacidade que tem o cérebro de articular informações e enviar comandos e, conseqüentemente, a perda da capacidade de articulação, no sentido de conseguir se comunicar através do uso das palavras. Entretanto, por diversas vezes, S. fica surpresa com a capacidade que tem M.L. de proferir bem as palavras e manter uma impressionante acuidade retórica: “É curioso pensar que frases tão bem articuladas — porque [M.L.] não esqueceu a estrutura da língua: inclusive pode-se dizer que a tem mais presente que nunca agora que anoitece em sua mente — não perdurarão em nenhuma memória” (*D*, p.13)⁸⁴.

A doença apresenta uma lógica própria, imprevisível e incontrolável, que converte o outro em um estranho-familiar, de forma semelhante ao que Maria Luiza Scher Pereira aponta a partir da leitura do texto-testemunho que o escritor português José Cardoso Pires escreve após se recuperar de um acidente vascular cerebral, em decorrência do qual teve afetadas por algum tempo sua memória e sua capacidade de fala e escrita. Scher Pereira analisa, em “*Textemunho de uma experiência de exílio: de Profundis, valsa lenta*, de Cardoso Pires”, a relação de distanciamento e aproximações que o escritor mantém com o “outro de si”, ao relatar sua experiência. Embora no caso de *Desarticulaciones* trata-se efetivamente de um outro — M.L.—, podemos aproximar o movimento de ambos, já que constituem testemunho da desarticulação e da perda, conforme Scher Pereira assevera acerca do texto de Cardoso Pires:

Escrito para preencher o lugar da falta — decorrente da perda da memória e da sanidade — [...] é mais que um depoimento e mais que uma peça literária, um texto que contém frestas de ambiguidades e mesmo de silêncios, decorrentes da perplexidade provocada pela novidade que a doença traz (SCHER PEREIRA, 2009, p.139).

⁸⁴ No original: “Es curioso pensar que frases tan bien articuladas — porque no ha olvidado la estructura de la lengua: hasta diría que la tiene más presente ahora que anochece en su mente — no perdurarán en ninguna memoria.”

A “perplexidade provocada pela novidade que a doença traz” comparece no texto de Molloy em diversos momentos, mas podemos nos deter em dois deles. Há uma sequência de três relatos que se intitulam respectivamente “Que no lee y escribe”, “Que sí lee y escribe” e “Alfajores III”, nos quais S. narra a reação de M.L. em três situações diferentes nas quais recebe da narradora alfajores argentinos. No primeiro relato, M.L. é incapaz de ler o que está escrito na caixa ou mesmo de reconhecer o que ela contém; já no segundo, a amiga de S. lê “Havanna” e após olhar o desenho do alfajor na caixa reconhece o presente, mas, em seguida, a narradora registra que após dez minutos “apontando a caixa me pergunta o que é. Já não pode ler ‘Havanna’[...] Em vão lhe monstro o desenho do alfajor, não sei o que é, me diz” (p. 64)⁸⁵. Em “Alfajores III”, S. traz novamente da Argentina os doces e entrega à amiga, que logo lê “Havanna” e reconhece de imediato o conteúdo da caixa.

Percebe-se assim, que não existe um caminho retilíneo que leva da sanidade à insanidade, da memória ao esquecimento total, mas um constante processo de irrupção e perplexidade que o sujeito não é capaz de compreender. Aquele que testemunha essa “lógica” desconhecida — nesse caso, a narradora de *Desarticulaciones* — vê-se obrigado a manter os sentidos sempre atentos e capazes de reelaborar o trajeto fragmentário, destituído de ordenamento, que a doença impõe ao outro.

Encontramos novamente o olhar perplexo da narradora ao anotar a perda da capacidade de escolha dos alimentos em “Gustos del cuerpo”. Ela observa que antes M.L. não comia alho, cebola e tampouco carne, mas agora “Ela não sabe o que come: já a vi levar à boca um pedaço de carne ou uma colherada de sopa de cebola e me dá uma pena enorme. Às vezes nem sabe o que é comer: contam-me que se esquece de quando tem que mastigar e quando não tem...”(*D*, p.50-51)⁸⁶. O esquecimento não se limita a lembranças, mas se instala também no próprio corpo, que já não sabe o que faz, não identifica nada, apenas reage ao que lhe impõem externamente.

Ao registrar os telefonemas e as visitas que faz a M.L., a narradora reflete sobre as questões que rodeiam essa prática e as consequências que a doença acarreta. É nessas reflexões que vamos encontrar obliquamente um ‘eu’ também desarticulado, buscando-se nas luzes que de repente se acendem, lá onde a noite destruidora avança.

⁸⁵ No original: “Señalando la caja me pregunta qué es. Ya no puede leer ‘Havanna’[...] En vano le señalo el dibujo del afajor, no sé qué es, me dice.”

⁸⁶ No original: “Ella no sabe lo que come: la he visto llevarse a la boca un trozo de carne o una cucharada de sopa de cebolla y me da una pena enorme. A veces tampoco sabe lo que es comer: me cuentan que se olvida de cuándo tiene que masticar y cuándo no...”

Em “Re-producción”, S. tece reflexões sobre o próprio relato, explicando-se por que decidiu estruturá-lo ou, melhor dito, deixá-lo como se carecesse de estruturação, desarticulado:

Ao escrevê-la, tenta-me a ideia de fazê-lo como ela era antes, concretamente quando a conheci, de recompô-la em seu momento de maior força e não em sua derrota. Mas não se trata disso, digo a mim mesma, não se trata disso: não escrevo para costurar vazios e fazer com que alguém creia (eu mesma) que aqui não aconteceu nada, senão para testemunhar incoerências, hiatos, silêncios. Essa é minha continuidade: a do escriba (*D*, p.38)⁸⁷.

Aqui, somos colocados frente a explicação do próprio relato, num procedimento de metalinguagem que fala antes de tudo com o espelho da página em branco, pois no momento do processo de elaboração do texto vislumbramos a existência de uma conexão entre a autora, a narradora S. e M.L. Dentro do texto, o leitor é instigado a lançar um duplo olhar para aquele que diz a um só tempo “eu estou compondo este relato” e “eu estou dizendo que estou compondo este relato”. A fronteira entre o escrito e o que pertence ao instante imediatamente anterior parece se diluir ou ao menos mover-se de modo a confundir esses dois tempos.

Em outros momentos, observa-se mais claramente como se estabelece a relação de identificação entre a narradora e M.L., pois a primeira busca insistentemente realizar a sutura dos pedaços de si mesma que não lhe pertencem, mas sim ao espaço de comunhão que há entre ambas: “Não posso acostumar-me a não dizer ‘se lembra’ porque tento manter, nesses pedacinhos de passado compartilhado, os laços cúmplices que me unem a ela” (*D*, p.33)⁸⁸. Não é apenas a fragmentação de M.L. que está em jogo, mas a da própria S., — “Senti que havia perdido algo mais do que restava de mim” (*D*, p.37)⁸⁹ — a qual tenta em vão rearticular o que pode para compor para si mesma uma imagem talvez não segura, totalizadora, mas, como em *Varia imaginación*, ao menos composta de frações que tenham um fio que as una: a linguagem escrita, a qual se esforça por transformar a experiência em narrativa.

Entretanto, separada da outra por um abismo, um vazio cada vez mais perceptível, um sem-tempo, a morte e a desarticulação que a narradora deve aceitar é a de si mesma como identidade una e contínua, pois restam somente os fragmentos. Eles dão testemunho das

⁸⁷ No original: “Al escribirla me tiente la idea de hacerlo como era antes, concretamente cuando la conocí, de recomponerla en su momento de mayor fuerza y no en su derrumbe. Pero no se trata de eso, me digo, no se trata de eso: no escribo para remendar huecos y hacerle creer a alguien (a mí misma) que aquí no ha pasado nada sino para atestiguar incoherencias, hiatos, silencios. Esa es mi continuidad, la del escriba.”

⁸⁸ No original: “No puedo acostumbrarme a no decir ‘te acordás’ porque intento mantener, en esos pedacitos de pasado compartido, los lazos cómplices que me unen a ella.”

⁸⁹ No original: “Senti que había perdido algo más de lo que quedaba de mí.”

perdas, do esquecimento e do temor que fazem ressoar no texto uma pergunta sem resposta: o que restará de mim, de nós, quando tudo o que houver em sua mente for escuridão, vazio, silêncio; que parte do que sou se calará para sempre na ausência de palavras, gestos, centelhas de uma memória que me retém e que nos unem?

Acerca do estilo de Molloy, Tamara Kamenszain afirmou em um texto intitulado “Espíritu de la anotación”:

em uma travessia por vinte anos de avatares de vida e literatura, transmigra fresco, intacto, algo que vou chamar de um ‘espírito da anotação’. *Como se escrever, para quem narra, não fosse um assunto totalmente decidido, como se se tratasse de uma casualidade só justificável pelo gesto de anotar* (KAMENSZAIN, 2006b, grifo nosso)⁹⁰.

Essa ideia de escrita como anotação é muito pertinente, pois todos os seus livros trazem algo desse procedimento, desde seu segundo romance, em que o protagonista, Daniel, reúne anotações da mãe, lê pedaços de papel e os guarda para tentar decifrar algo da história de sua vida: “Entre os muitos papéis que deixou, pedacinhos de vida descomposta, havia um bilhete de um peso, flamejante, cuja potencial circulação havia sido impedida para transformá-lo em relíquia pessoal” (*ECO*, p.13)⁹¹.

O procedimento se acentua enquanto técnica especialmente a partir do momento em que Molloy passa a lançar mão da forma breve com a publicação de *Varia Imaginación e Desarticulaciones*. Ficou ainda mais patente a sobreposição desses retalhos, desses pedaços de papel perdidos em um canto e um dia recuperados por seu gesto⁹².

Em “Puño y letra”, relato no qual S. descreve a perda da capacidade de M.L. de assinar seu nome, a autora-narradora alude à prática de acumular anotações, próprias e alheias:

Às vezes, colocando em ordem meus papéis, deparo-me com algo escrito por ela, uma ficha com um título ou uma nota que talvez tenha servido para algum artigo que

⁹⁰ No original: “en una travesía por veinte años de avatares de vida y literatura, transmigra fresco, intacto, algo que voy a llamar un ‘espíritu de la anotación’. Como si escribir, para quien narra, no fuera un asunto del todo decidido, como si se tratara de una casualidad sólo justificada por el ademán de anotar”(Cf. *Con-versiones*, marzo de 2006, disponível em: <http://www.con-versiones.com/nota0522.htm>).

⁹¹ No original: “Entre los muchos papeles que dejó, pedacitos de vida descompuesta, había un billete de un peso, flamante, cuya potencial circulación había sido coartada para transformarlo en reliquia personal.”

⁹² Em entrevista a Mauro Libertella a escritora fala sobre sua predileção pelo uso da forma breve: “¿Qué tipo de posibilidades narrativas o conceptuales le dio el capítulo corto, la forma breve? Hace mucho que me intereso por la forma breve, te diré desde épocas remotas en que sospechaba (pero no sabía del todo) que más tarde me dedicaría a escribir. Entonces anotaba párrafos, secuencias, pequeños argumentos pensando que algún día me servirían y de hecho usé algunos de esos fragmentos en *Varia imaginación*” (MOLLOY, 2010d).

escrevemos juntas. São notas que sobreviveram a sua utilidade, custa-me jogá-las fora. Formam um montinho em uma gaveta da escrivaninha, pedacinhos de escrita que me dizem que ela já esteve aqui (D, p. 41)⁹³.

Nesse caso, as notas formam parte de uma história comum, por isso a narradora reluta em renunciar a elas, porque sabe que serão possivelmente as únicas testemunhas, juntamente com a própria atividade de composição do relato, de um tempo perdido, confundido para sempre nas tramas do tempo e do esquecimento. Assim como as cinzas da mãe de Daniel são o único elemento a conferir-lhe materialidade, S. parece sentir que esses fragmentos compõem, ou compuseram, de alguma maneira, M.L. e a relação entre as duas.

O livro não termina: é interrompido, convidando-nos outra vez a pensar no que está fora do texto e o ultrapassa, na forma de um suplemento em potencial a que o leitor não pode recorrer. O título do último fragmento, “Interrupción”, enfatiza novamente que é pela linguagem que ainda se pode armar uma junção provisória e frágil do sujeito com o outro e consigo mesmo, por isso a presença da culpa ao deixar de anotar os encontros e desencontros que alimentam e são por sua vez alimentados pela escrita. É como se M.L. deixasse de existir e, de alguma forma, é o que acontece:

Sinto que deixar este relato é deixá-la, que ao não registrar mais meus encontros estou negando-lhe algo, uma continuidade da qual somente eu, nessas visitas, posso ser testemunha. Sinto que a estou abandonando. Mas de alguma forma ela mesma está se abandonando, assim, não me sinto culpada. Quase (D, p.76)⁹⁴.

Muitas das questões elencadas em *Desarticulaciones* e em *Varia Imaginación* implicam diretamente em uma concepção do indivíduo enquanto cruzamento de experiências diversas, resultado provisório da presença do outro, mas algumas podem ser consideradas chave para o diálogo que tentamos promover nesta pesquisa. A exploração da escrita em Molloy passa por alguns eixos importantes, quais sejam, a questão da tessitura frágil e múltipla da subjetividade, a memória como um mosaico no qual a imaginação pode preencher os vazios deixados pelo esquecimento ou aceitar as fissuras que nada pode encobrir.

⁹³ No original: “A veces, haciendo orden en mis papeles, me encuentro con algo escrito por ella, una ficha con un título, o una nota que acaso sirvió para algún artículo que escribimos juntas. Son notas que han sobrevivido a su utilidad pero me cuesta tirarlas. Forman un montoncito en un cajón del escritorio, pedacitos de escritura que me dicen que una vez estuvo.”

⁹⁴ No original: “Siento que dejar este relato es dejarla, que al no registrar más mis encuentros le estoy negando algo, una continuidad de la que solo yo, en esas visitas, puedo dar fe. Siento que la estoy abandonando. Pero de algún modo ella misma se está abandonando, así que no me siento culpable. Casi.”

Os usos da memória em *Desarticulaciones* também apontam para sua própria precariedade e pouca confiabilidade, ao mesmo tempo em que acabam por constituir a única forma de vínculo possível com o outro, “porque para manter uma conversa — para manter uma relação — é necessário fazer memória juntas ou brincar de fazê-la, mesmo quando ela — quer dizer, sua memória — já tenha deixado a minha sozinha”(D, p.33)⁹⁵. No caso de M.L., a dissolução das lembranças compartilhadas termina por constituir o extremo oposto de Funes⁹⁶, personagem de Borges que nada esquecia e que, por isso, acaba tendo um fim que o próprio nome já anuncia: funesto, desastroso. M.L. é o avesso do personagem borgiano, pois já não pode arquivar, selecionar ou comparar.

Em *El común olvido* (2002), encontramos um fragmento que pode iluminar a relação entre memória e esquecimento sob outra perspectiva. Daniel parecia querer ser como Funes ao tentar recobrar todo seu passado por meio da história de sua mãe, mas Símon, seu amante, conta-lhe uma anedota de um personagem da tradição judaica — Shass/Talmud Pollak/Polaco — que era capaz de dizer com precisão qualquer palavra de qualquer página do Talmud. Símon ressalta, entretanto, que embora tivesse essa memória espacial infalível, nenhum Shass Pollak jamais havia se tornado um sábio, pois não era capaz de interpretar o que lia. Em seguida, Símon diz a Daniel:

Essa é a memória que você parece querer ter, me diz Símon, uma memória que te permitirá recuperar todos os dados, com total precisão, uma memória onde não haja lacunas, interrupções. Essa é a memória que não te ensina nada, meu querido, porque, para entender, você tem que aceitar os vazios, inclusive provocá-los, você tem que aprender a esquecer (*ECO*, p. 224-5)⁹⁷.

A memória mantém, de fato, estreita ligação com o trabalho de seleção e de esquecimento, sendo este último seu constituinte imprescindível, sem o qual o sujeito se torna incapaz de elaborar e encontrar sentido naquilo que habita sua mente.

⁹⁵ No original: “porque para mantener una conversación — para mantener una relación — es necesario hacer memoria juntas o jugar a hacerla, aun cuando ella — es decir, su memoria — ya ha dejado sola a la mía”

⁹⁶ Citamos um trecho do conto “Funes, o memorioso” em que o narrador fala da capacidade do personagem em arquivar tudo em sua mente: “Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de 1882 e podia compará-los na lembrança às dobras de um livro em pasta espanhola que só havia olhado uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no Rio Negro na véspera da ação de Quebrado. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc”. Conto disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/funes.htm>.

⁹⁷ No original: “Ésa es la memoria que parecerías querer tener, me dice Símon, una memoria que te permita recuperar todos los datos, con total precisión, una memoria donde no haya huecos, interrupciones. Ésa es la memoria que no te enseña nada, mi querido, porque para entender tienes que aceptar los huecos, incluso provocarlos, tienes que aprender a olvidar.”

Não se trataria, no caso de Molloy, de se construir como monumento para o futuro através da recomposição do passado do qual o sujeito é testemunha, mas de oferecer àquilo que a História consideraria irrisório a possibilidade de resguardo, de sobrevivência. Em seus livros, não há grandes memórias, somente “centelhas” que poderiam passar despercebidas não fosse o desejo de restituir ao que é frágil sua fragilidade e, sobretudo, de apontar naquilo que poderia tornar-se estátua, a porosidade de sua matéria.

3.3 — Fragmentos para compor um quadro incompleto

Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro o quê?

Roland Barthes

Um texto lhe propõe imediatamente a fissura, a duplicação, a promessa de um espaço intermediário, um limbo onde a imprecisão persiste em suspenso, lugar abismado por tudo que o rodeia.

Sylvia Molloy

A escolha por uma forma implicaria em si mesma um certo tipo de postura do sujeito com relação ao lugar de enunciação. Barthes, em seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, constrói uma narrativa fragmentária, marcada pela postura do que ele denominou “de viés”. Seu texto é constituído por fragmentos que lhe dão a ilusão de escapar à Doxa e ao que ele chama de “Monstro da totalidade”, dos quais gostaria de desviar-se: “Tenho a ilusão de que ao quebrar meu discurso cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco da transcendência” (BARTHES, 2003, p.110).

Lejeune (1975) defende que, ao se decidir por determinada ordem narrativa, o autobiógrafo estaria realizando um exercício de interpretação da própria história e de si mesmo, de modo a elaborar uma imagem que corresponda a essa interpretação prévia.

Como explica Noronha (2003), Lejeune indica *As palavras* de Jean-Paul Sartre como uma obra inovadora do gênero autobiográfico precisamente em razão de ter privilegiado, em sua estruturação, o sentido e não a cronologia. Na composição de Sartre, o tempo não é linear, ele próprio mutável conforme os diferentes modos de apropriação que o autor faz dele: “Uma

vida se desenrola em espirais; ela passa sempre pelos mesmos pontos, mas a níveis diferentes de integração e de complexidade” (SARTRE apud LEJEUNE, 1975, p.239). Como esclarece Noronha:

De fato, a estrutura narrativa de *Les mots* provém de uma concepção de temporalidade que recusa tanto a existência de um passado em si — pois o passado se define em relação a nosso projeto presente e, nesse sentido, não é estático — quanto a associação entre a sucessão dos fatos e a relação de causalidade — que se opõe à idéia, central no pensamento de Sartre, de que a condição do homem é liberdade (NORONHA, 2003, p. 78).

Assim, a autora explica que para Lejeune “a autobiografia, para Sartre, não será ‘a história do meu passado’ mas ‘a história de meu futuro’, isto é, a reconstrução do *projeto*” (LEJEUNE, 1975 apud NORONHA, 2003, p. 78).

No caso de Molloy, a opção pelo uso do fragmento representaria uma recusa da ordenação cronológica e linear da própria vida e manifestaria formalmente as próprias questões do sujeito que se narra

Molloy parece ‘anotar’, reunir papéis soltos, histórias perdidas, silenciadas; restos com os quais parece negar-se a compor uma obra acabada. Suas reflexões transmigram entre livros e gêneros, são retomadas, recontadas: histórias ganham outras versões — possíveis, imaginadas; ela ensaia, como Barthes. Os começos parecem surgir sem que se tivesse intenção de principiar, são motivados por experiências de revisitação, como no livro *Em breve cárcere* : “COMEÇA a escrever uma história que não a deixa” (EBC, p. 15), como em *El común olvido* — “De fato, é por ela [mãe] que volto, não somente ao país mas também ao mesmo hotel” (ECO, p.13)⁹⁸. Em *Varia Imaginación* é o recado de um amigo, às vésperas de uma viagem de regresso, que age como disparador do relato: “Às vésperas de partir para Buenos Aires, chega-me a notícia de que a casa de meus pais já não existe” (VI, p.9)⁹⁹ e em *Desarticulaciones*, como vimos, a doença da amiga “obriga” a narradora a “anotar” seus furtivos encontros e, no interior destes, os muitos desencontros que a incompreensível retórica da doença acaba provocando.

Em “O ensaio como forma”, Theodor Adorno interpreta a escolha pelo que é fragmentário como saída às exigências da completude, pois, segundo ele, o que caracteriza a

⁹⁸ No original: “De hecho es por ella [mãe] que vuelvo, no sólo al país sino al mismo hotel.”

⁹⁹ No original: “En vísperas de partir para Buenos Aires, me llega la noticia de que la casa de mis padres ya no está.”

prática do ensaio é a descontinuidade: “Ele [ensaio] precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se”(ADORNO, 1986, p.180). Antes de ser um gênero, o ensaio é uma prática¹⁰⁰ que não visa a alcançar um fechamento, mas a experimentar novas formas de ver, ler, pensar o objeto sobre o qual se debruça.

Já em Molloy, o uso da forma breve sinaliza uma postura e uma eleição que parecem apontar para seu próprio projeto escritural, marcado por deslizamentos e fugas, pela preferência por aquilo que não tem forma definida, por traços em vez de desenhos completos, pois a totalidade e a certeza impedem o movimento, imprescindível na concepção de escrita que percebemos na autora argentina.

O grande questionamento do sujeito enquanto identidade essencial, proveniente da psicanálise, que com Freud postulou a existência do desconhecido, do estranho no âmago do sujeito, veio abalar a pretensa lucidez do “*cogito, ergo sum*” cartesiano. Acresça-se a isso as grandes catástrofes do século XX que colocaram a enorme pedra da dúvida sobre os ideais do Iluminismo, tão confiante no progresso da humanidade como cura para seus próprios males. O homem saiu de seu centro, cedeu lugar a dúvidas, des-centrou-se e percebeu-se composto de várias forças, às vezes conflituosas, vindas de direções diversas. Conforme aponta Arfuch (2010), a partir da instauração da incerteza, os grandes relatos, que de certo modo respondiam a essa percepção de si e do mundo, começaram a conviver — e a ceder seu lugar privilegiado — com as pequenas narrativas, assim como a História passou a ser revista pelas pequenas histórias. Versões que atravessam a linha aparentemente sólida do (in)*continuum* humano.

Em *A idade neobarroca* (1990), o pesquisador italiano Omar Calabrese desenvolve uma hipótese assaz pertinente para nosso argumento. Para ele, haveria um espírito de época fortemente caracterizado pela perda da integridade, pela polidimensionalidade e mutabilidade, perceptíveis nas diversas formas de manifestação cultural. A esse “ar dos tempos” Calabrese chama de Neobarroco¹⁰¹ e postula sua manifestação na literatura por meio de uma particular

¹⁰⁰ O vocábulo que dá nome a essa prática deriva do verbo ensaiar, que significa, dentre outras coisas: exercitar, experimentar, praticar (Cf. Dicionário Brasileiro Globo, 1996).

¹⁰¹ O autor deixa claro que não se trataria de uma volta do Barroco — “O ‘neobarroco’ é simplesmente um ‘ar do tempo’ que se alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente”(CALABRESE, 1990, p.10) — mas, como ele desenvolverá depois, ao tomar os termos clássico e barroco, estaria considerando-nos como expressões de um certo gosto que poderia se manifestar em diferentes épocas da história cultural humana. É assim que chega a dizer que: “Por ‘clássico’ entenderemos substancialmente categorizações dos juízos fortemente orientadas para as homologações estavelmente orientadas. Por ‘barroco’ entenderemos, pelo contrário, categorizações que ‘excitam’ fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores”(p.39).

relação entre a parte e o todo. Ele propõe a existência de duas estéticas que lidam com a conexão metonímica de maneiras distintas e pressupõem, por sua vez, posturas igualmente diferentes: em uma, subjaz a noção do corte, do talho, enquanto a outra é presidida pela lógica da ruptura.

A partir de sua proposta, Calabrese nomeia as práticas que advêm das distintas relações entre parte e todo e que dão lugar, a seu ver, a estéticas à primeira vista opostas. São elas a estética do pormenor ou detalhe, a que ele relaciona à “prática do assassino”, ao corte e a segunda, que ele decide chamar de estética do fragmento, uma “prática do detetive”, que encontra na ruptura seu *modus operandi*.

No desenvolvimento de seu argumento, o autor opera por três vias distintas, a saber: a etimologia, considerada por ele uma espécie de “memória lexical de um percurso de sentido” (p.85); a presença do pormenor e do fragmento enquanto estratégias de análise usadas nas ciências humanas, que se utilizariam de um instrumento-detalle ou um instrumento-fragmento; a última via percorrida é o estatuto das duas estéticas no campo literário.

Interessa-nos particularmente precisar quais seriam essas duas estéticas e o que elas têm a dizer sobre a concepção que subjaz a composição escritural de Molloy, já que estamos de acordo com Calabrese quando o autor afirma que todo texto contém em si uma proposta de valores, pois não “existe obra, de facto, que não sugira a maneira de a ler e a julgar...”(CALABRESE, 1990, p.23).

Etimologicamente, “detalhe” vem do francês renascentista “*de-tail*”, cujo significado remete a “talhar de”, a cortar pedaços de um objeto. Calabrese esclarece que esse tipo de relação pressupõe o todo, já que se trata, antes de tudo, de observar as partes mínimas para poder “ver melhor o total” e, a partir daí, reconstituí-lo. É uma operação que coloca o sujeito da ação em evidência, ao deixar subentendida a existência de um sujeito que talha o objeto e, nesse mesmo movimento, remeter a um estado imediatamente anterior ao corte.

Ao contrário do que acontece com o detalhe, o fragmento reclama o objeto e não o sujeito da ação. Derivado do vocábulo latino “*frangere*”, que significa quebrar,

o fragmento pressupõe, mais do que o sujeito de romper-se, o seu objeto[...] Diferentemente do detalhe, o fragmento, embora fazendo parte de um inteiro anterior, não contempla, para ser definido, a sua presença. Assim, o inteiro está in absentia.

[...]

Outras diferenças em relação ao detalhe são que os confins do fragmento não são “de-finidos”, mas “inter-rompidos”(CALABRESE, 1990, p.88).

O processo de escrita mediante o uso do fragmento não exprime um sujeito, um tempo ou espaço total de enunciação; constitui, antes, um “espalhar-se” que evita a unidade, a ordem e preza pelo disperso.

Suas reflexões auxiliam na compreensão dos usos de uma estética do fragmento nas obras autobiográficas de Molloy, pois ambos os livros da autora não expõem detalhes com vistas a alcançar um conjunto anterior e compreendê-lo melhor. Trata-se, antes, de evidenciar as frações, as fraturas de um todo para sempre perdido. A escrita se constitui a partir de pedaços, colagem de recortes que não aspiram a totalizar a experiência ou desenhar o rosto, mas apenas a traçar rascunhos, ensaiar começos, continuidades e rupturas. O eu como categoria discursiva em Molloy apresenta-se difuso e efêmero, diluído nos romances, nos ensaios, nos textos auto- e ao mesmo tempo hetero- biográficos.

Barthes fala da importância do índice dos fragmentos em seu *Roland Barthes por Roland Barthes*, uma vez que, para ele, “O índice de um texto não é somente um instrumento de referência; ele próprio é um texto, um segundo texto que constitui o relevo (resto e aspereza) do primeiro: o que há de delirante (de interrompido) na razão das frases” (BARTHES, 2003, p.109). Gostaríamos de pensar nos títulos dos fragmentos de *Varia Imaginación e Desarticulaciones* como um exercício semelhante ao que a narradora faz em “Homenaje” (*Varia Imaginación*), no qual ela enumera palavras e expressões que nas tardes de sua infância ouvia na sala vizinha àquela em que a mãe e a tia costuravam. Ela também costura retalhos, recorta, cria uma nova ordem, fruto de um processo de articulação que tem na descontinuidade sua lógica. Tentemos, como Barthes, ler este outro texto criado a partir de muitos títulos, como “um jogo de rimas prévias”:

Desconexão, retórica, lógica, questionário, tradução, *identiki*, *running on empty*, que goza de boa saúde, liberdade narrativa, despedida, erótica, trabalho de citação, cegueira, expectativa, aniversário, lembrança, listas, da propriedade na linguagem, re-produção, desencanto, *silabeo*, punho e letra, da necessidade de um testemunho, como um cego de mãos precursoras, nomes secretos, colaboração, gata, gostos do corpo, boa moça, finanças, disfarce, ser e estar, passagens da memória, fratura, que não lê e escreve, que sim lê e escreve: talvez, alfajores III, projeção, ocorrências, premonição, voz, língua e pátria, vai ou vem este instante? Voltar, interrupção (*Desarticulaciones*).

Família, casa tomada, curas, costa atlântica, homenagem, *schnittlauch*, saber de mãe, enfermidade, parente, viagem, últimas palavras, São Nicolau, Misiones, 1914, Vichy, Patagônia, vária imaginação, *citas*¹⁰², cerimônias do Império, gestos,

¹⁰² Cita em espanhol pode ser citação e encontro ao mesmo tempo, por isso preferimos manter no original, pela rica duplicidade de seu sentido.

romance familiar, gramática, dos usos da literatura, arrumar a casa, rompimento, amor de irmãs, filha do rigor, ruim, *clair de lune*, atmosféricas (*Varia imaginación*).

Um fragmento de fragmentos, cujos significantes reunidos aqui nos remetem aos livros, à desarticulação, à memória e às tentativas de recomposição da história própria por meio do outro, da língua, da voz, da rememoração, do ser e estar e seus significados possíveis. A ordem narrativa e a ordem dos índices denunciam uma postura que afirma a fluidez e a fragilidade constitutivas de um sujeito migrante em lugar da totalidade e da monumentalização, de modo que o pensamento ou o “espírito da anotação” se manifesta formalmente em seus livros através desse recurso que funciona como seu suplemento de sentido.

Seu Texto, para retomar a acepção barthesiana, constitui-se de retalhos de vida que originam romances e ensaios, tecidos de fragmentos alheios, encontros de vozes dispersas, de citações próprias que surgem reinscritas e reinterpretadas. Um “jogo de rimas prévias” que antecipa e sobreleva o texto em si, fazendo-o dizer, das margens do texto, do território marginal do índice, aquilo que lhe transborda.

3.4 — Encontro-me com a voz do outro, a que me diz: eu cito

O texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.

Roland Barthes

Como toda escritura, la mía se ha ido elaborando al margen, o más precisamente en los márgenes de otras escrituras como notas, citas, o comentarios apócrifos.

Sylvia Molloy

Em *Vale o escrito*, retomando a ideia da biblioteca como metáfora organizadora da literatura hispano-americana, Molloy considera o autobiógrafo como “um de seus numerosos bibliotecários”. A cena de leitura é o título de uma das seções desse livro, em que a escritora se debruça sobre a presença da literatura nas autobiografias estudadas por ela, uma vez que é muito comum a ênfase na primeira leitura, aquela que marcou o vir-a-ser do escritor. Molloy destaca a importância que tem o encontro com o livro para o sujeito da autobiografia, pois, a

exemplo da presença dos instrumentos de trabalho do pintor na cena que o quadro recria, o livro é mais que um simples objeto: ele está carregado de significação, de revelações sobre a história que o indivíduo deseja legar ao leitor. Além disso, representa um momento fundacional, porquanto o escritor recobra uma espécie de genealogia literária a partir da qual pensa sua própria prática.

Geralmente evocada na infância, a imagem dramatiza não necessariamente a primeira leitura, mas aquela em que há um reconhecimento do escritor que a criança se tornaria mais tarde:

O encontro do sujeito com o livro é crucial: o ato de ler é frequentemente dramatizado, evocado em uma particular cena de infância que subitamente confere sentido a toda a vida [...] A experiência envolve o reconhecimento da leitura que é qualitativamente diferente da leitura praticada anteriormente: um livro — o Livro dos Começos — subitamente se destaca sobre muitos outros (VE, p.33-34).

Comumente, os livros que iniciam a incursão pela literatura e cultura são introduzidos por um guia, um professor, o pai e algumas poucas vezes pela mãe. Devemos observar que a autora faz uma associação com as Sagradas Escrituras, no momento em que decide utilizar a expressão que remete ao primeiro livro da Bíblia, Gênesis, o que parece apontar, de fato, para a noção de iniciação em um universo sagrado, tal a força evocativa que os autobiógrafos conferem a esse encontro com o livro. É como se houvesse, segundo a autora, uma linha divisória que separa o antes e o depois desses livros iniciáticos, uma marca que anuncia para a criança, o adulto que ela seria no futuro.

Molloy destaca que a escolha do primeiro livro tem a ver com a inserção em uma determinada linhagem literária e cultural, daí o predomínio de obras do cânone europeu, que os autobiógrafos, cujo caso emblemático seria Sarmiento¹⁰³, “saqueiam” para construir a própria biblioteca, para criar uma herança na qual se espelhar e da qual usufruir.

Essa cena que espelha o autobiógrafo e sujeito do presente da escrita, teatralmente apresentada e destacada nas escritas de si hispano-americanas, está presente, de forma oblíqua, em *Varia Imaginación*. Não temos “a cena”, apenas insinuações, pois o que lemos não é uma primeira leitura, a dos Começos, mas uma escolha atravessada pelo afeto, movida por ele e não pelo desejo de automodelagem monumental.

¹⁰³ Segundo a autora, ele é um dos primeiros saqueadores do arquivo europeu, tamanha a presença da leitura em seus empreendimentos autobiográficos, da apresentação de si como o menino solitário que lê, traduz, que, isolado de tudo, encontra a própria vida nos livros (Cf. “O leitor com o livro na mão”, in: *Vale o escrito*)

Além de a cena não receber destaque, a narradora faz alusão a um deslocamento operado pelo amor que a adolescente descobre pela professora de francês: “Adaptei meus gostos literários aos seus: Racine era melhor que Corneille, Proust mais interessante que Gide”(VI, p.27)¹⁰⁴. Mas não há cena de leitura aqui! Não, porque ela não se deixa ver na afirmativa e sim na negação que vem em seguida e, de forma enviesada, mostra uma leitura que a marcou e com a qual ela se identifica naquele momento: “Adquirir esta última preferência foi mais difícil [...] porque secretamente me reconhecia mais em Gide: em seu protestantismo, em seus intermináveis debates morais acerca de uma sexualidade que eu adivinhava ser a minha, ainda que não estivesse totalmente segura” (VI, p.28)¹⁰⁵. A leitura ocupa o lugar de mediação para falar sobre sua sexualidade. Ela traduz para o sujeito sua própria imagem por meio de um reconhecimento espelhado e silencioso: no corpo do texto, ela encontra lugar para seu próprio corpo, ali onde a diferença impõe seu traço distintivo e o sustenta.

Se os autobiógrafos em geral fazem questão de destacar, como um talismã, a sua entrada no mundo das letras, que mais tarde se consolida com a atividade da escrita, vemos que Molloy além de não destacar, de simplesmente passar por uma delas, de não escolhê-la como um quadro fixo, mostra, pelo menos, duas coisas. A primeira delas é a que as leituras estão marcadas pelo signo do afeto, não só pela letras, mas pelas relações e mediações que a escrita permite. A segunda é sua inserção marginal, quer dizer, pelas margens do cânone, ao eleger o que escapava ao discurso de uma suposta normalidade e atendia não a um projeto exemplar, mas a uma identificação primordialmente subjetiva.

Entretanto, em um ensaio anterior a *Varia Imaginación*, intitulado “Sentido de ausencias” (1997), Molloy fizera uma tentativa de elencar seus precursores e buscara para si mesma a cena primordial, como podemos ler a seguir:

Nesse caso, seria justo dizer que o primeiro livro que me marcou foi uma antologia de contos de fadas ingleses (de uma coleção que colocava em prática um conceito nacionalista do maravilhoso), com a qual exercitava laboriosamente minha flamejante competência de leitora sob o atento olhar de uma tia [...] Esses contos me deram duas coisas que no momento só intuí de maneira confusa: a revelação de que

¹⁰⁴ No original: “Adapté mis gustos literarios a los suyos: Racine era mejor que Corneille, Proust más interesante que Gide.”

¹⁰⁵ No original: “Adquirir esta última preferencia fue más difícil [...] porque secretamente me reconocía más en Gide: en su protestantismo, en sus interminables debates morales acerca de una sexualidad que yo adivinaba ser la mía aunque no estaba del todo segura.”

o mundo da leitura oferecia possibilidades infinitamente mais variadas que o mundo real e a certeza de que quando lia era feliz (MOLLOY, 1997, p. 484)¹⁰⁶.

Esse quadro iniciático aparentemente cumpre a mesma função daquela observada pela autora em *Vale o escrito*, mas podemos pensá-lo sob outro viés. A eleição pelo livro de contos de fadas ingleses sugere uma questão interessante: o caráter múltiplo e até certo ponto anônimo desse gênero. Sabemos que eles são recriados, recontados sem que, geralmente, se conheça um autor, constituem a voz popular e sua moral; circulam e são continuamente modificados, ampliados, citados. Assim, a multiplicidade de vozes, que mais tarde vamos encontrar em sua escrita, já se apresentava ali enquanto leitura, forma de olhar que abriga outros olhares e uma diversidade de versões que contribuem para o enriquecimento do texto.

Nesse mesmo ensaio, Molloy fala sobre o incômodo que sente ao ser questionada com relação a precursores, pois, para ela, “dizer quem marcou minha escrita é dizer quem sou quando escrevo. E mesmo quando não escrevo: aqueles que me marcaram colorem minha visão de mundo, ajudam-me a recortar a realidade da qual sou parte” (MOLLOY, 1997, p.483)¹⁰⁷. Para ela, muito mais importante, e até mesmo mais pessoal que qualquer referência autobiográfica, são as marcas deixadas pelos textos de outros em seu próprio texto, porque por meio deles o sujeito diz muito mais sobre si mesmo, revela seus gostos e preferências, cria um espaço de articulação e, portanto, inaugura um *locus* de enunciação.

É o vivido que solicita a prática da elaboração literária, que a impele, mas é a literatura que abre caminhos para tal prática, pois, como acontece com Victoria Ocampo¹⁰⁸, ela adquire o papel de mediadora na complexa rede de relações entre vida e texto. Molloy cita, alude, solicita a presença da voz do outro em seus textos autobiográficos, ficcionais, ensaísticos. Ela recorta e costura; práticas que estão a base do processo de citação, como nos ensina Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (1996). É importante pensar acerca dessa prática e dos possíveis modos de ler o sujeito que se perfila em seus livros, o qual se desloca e se desvia de textos para dizer seu próprio Texto, “um tecido de citações”, conforme já concebia Barthes.

¹⁰⁶ No original: “En ese caso, justo sería decir que el primer libro que me marcó fue una antología de cuentos de hadas ingleses (de una colección que practicaba un concepto nacionalista de lo feérico), con la que ejercitaba laboriosamente mi flamante competencia de lectora bajo la mirada tutelar de una tía [...] A mí esos cuentos me dieron dos cosas que en su momento sólo intuí confusamente: la revelación de que el mundo de la lectura ofrecía posibilidades infinitamente más variadas que el mundo real y la certidumbre de que cuando leía era feliz.”

¹⁰⁷ No original: “Decir quién ha marcado mi escritura es decir quién soy cuando escribo. Y aún cuando no escribo: quienes me han marcado tienen mi visión del mundo, me ayudan a recortar la realidad de que soy parte.”

¹⁰⁸ Cf. MOLLOY, Sylvia. “O teatro da leitura: corpo e livro em Victoria Ocampo”, in _____. *Vale o escrito, a escrita autobiográfica na América Hispânica*, Chapecó: Argos, 2004.

Já nos acercamos do conceito genettiano de transtextualidade, que remete aos diálogos que os textos mantêm entre si. Os paratextos, de controle do autor, têm algo a dizer sobre o texto em si, como uma imagem prévia, uma forma de controle de sua recepção. Vimos também que *Varia Imaginación*, título de um dos livros da autora, reporta-se a um poema do século XVI, do escritor Luis de Góngora, um dos nomes mais importantes do Barroco espanhol. O título nos transporta ao poema, que por sua vez trata da tensão entre o desejo e a impossibilidade da recomposição do rosto amado, o qual ganha contornos frágeis apenas por meio do sonho, espaço da ilusão do retorno.

O título realiza dois processos, uma vez que é paratexto e intertexto, relaciona-se com o conteúdo interior do livro enquanto nos convida a passear pelo seu fora, a escutar uma voz distante e próxima, contemporânea de si mesma e cúmplice do sujeito que a toma para ele. Citar é um trabalho, pois “quando cito, extraio, mutilo, desenraízo”(COMPAGNON, 1996, p.13); é um jogo por meio do qual “construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertenço, e é um mundo de papel” (p. 12). Citar — e o espanhol guarda bem essa memória lexical — é também marcar um encontro, tardio, inatural que a escrita atualiza segundo seus próprios termos, sua cartografia eletiva. Eu me encontro na voz do outro, em seu temor ou desassossego, estabelecimento com essa voz que me chega sempre refletida e contaminada por minhas leituras preliminares, um pacto momentâneo e dúplice. Desloco-me para dar lugar ao que tem a dizer, mas, neste mesmo movimento, faço-o dizer aquilo que eu gostaria de ouvir/ler.

Em Molloy, a citação não se faz apenas entre textos, mas também gestos, modos de olhar e agir, como a mãe que, ao se despedir da casa onde vivera, cita Greta Garbo, encontra-se em sua dor:

E a propósito: ao deixar a casa para ir a seu novo apartamento, minha mãe, com cara perfeitamente inexpressiva, passou a mão pelo vão da porta, apertou uma palma da mão contra uma parede, roçou lentamente com os dedos uma maçaneta. Estava se despedindo. Levou um tempo para dar-me conta de que repetia uma cena de um filme de Greta Garbo; minha mãe, talvez sem sabê-lo, estava citando (VI, p. 85)¹⁰⁹.

É o que também podemos observar quando a filha se descobre citando a mãe involuntariamente “Há pouco tempo, sentada à mesa, surpreendi-me repetindo um gesto da

¹⁰⁹ No original: “Y a propósito: al dejar la casa para ir a su nuevo departamento, mi madre, con cara perfectamente inexpressiva, pasó la mano por el vano de la puerta, apretó una palma contra una pared, rozó lentamente con los dedos un picaporte. Estaba despidiéndose. Me llevó un tiempo darme cuenta de que repetía una escena de un film de Greta Garbo; mi madre, acaso sin saberlo, estaba citando.”

minha mãe [...] É como se a estivesse citando, e a citação me inquieta porque não posso controlá-la” (VI, p.71-72)¹¹⁰. O gesto implica desconforto, o que se evidencia no caso específico da filha, mas, na verdade, talvez todo ato da citação contenha em si uma centelha de desassossego, pois, ao fazê-lo, impomos ao corpo do nosso texto um corpo estranho, estrangeiro. Abrigar o outro não é algo que se faça de forma simples, mas, como defende Molloy, implica o gesto de deixar-se exposto, apropriar-se e se deixar tomar pela força daquilo que nos solicita¹¹¹.

Compagnon alerta para o apagamento que o próprio texto se esforça por lograr do sentido primeiro do gesto citacional: o de um contato que coloca em movimento o texto. A citação é “contato, fricção, corpo a corpo; ela é o ato que põe a mão na massa — na massa de papel” (COMPAGNON, 1996, p.28). O que o contato, a fricção, tem a dizer sobre Molloy? Ou sobre o sujeito que se dissemina entre notas, *citas*, margens de textos? Que linhagem sua prática desenha ou redesenha e o que ela tem a nos dizer sobre si mesma? Antes de ser escritora, leitora... mas de quem? Perguntamo-nos, pois, que vida é essa que se reconstrói por meio das leituras que se transformam em escrita em suas obras?

Para tentar esclarecer os questionamentos acima, recomeçamos pelos títulos. O primeiro romance cita o poeta Francisco de Quevedo: *Em breve cárcere* remete ao poema “Retrato de Lisi que traía en una sortija”¹¹² e traz como uma de suas epígrafes o primeiro quarteto do soneto. As relações que se podem buscar são muitas, mas a alusão ao breve

¹¹⁰ No original: “Hace poco, sentada en la mesa, me sorprendí repitiendo un gesto de mi madre [...] Es como si citara a mi madre, y la cita me inquieta porque no la puedo controlar.”

¹¹¹ Compagnon define a solicitação como sendo uma “acomodação total e indiferenciada do leitor, um encantamento que precede, compreende e oculta a atribuição para si mesma de uma causa” (p.20).

¹¹² En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente,
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que en un diamante por rubíes
pronuncian con desdén sonoro hielo;

y razonan tal vez fuego tirano,
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.

cárcere em que mantém o amor prisioneiro, o anel que contém uma imagem, diz muito acerca dessa escolha. É em um quarto minúsculo e escuro que a personagem lê a experiência dolorosa da perda e escreve para fixá-la; quer reter uma imagem, como o retrato no anel, mas o único que consegue é a companhia dos fantasmas de seu passado. Em breve cárcere estão o olhar daquele que busca a imagem amada no anel, bem como daquela que deseja rever “um rosto que já não encontra” (*EBC*, p.15) e que constata: “A circularidade a impressiona, o fio, sempre igual, que vai deixando para trás. Mal protegida por sua pele ineficaz, percorre os mesmos lugares, repete os mesmos comportamentos” (*EBC*, p.18). Seria preciso desviar o olhar do rosto querido, pois, como a segunda epígrafe parece dizer a essa mulher, “os olhos dos outros são nossas prisões, seus pensamentos nossas jaulas” (WOOLF *apud* MOLLOY, 1981, p.11) para poder fugir ao cárcere a que se condena todo aquele que deseja o outro. Escrever é uma forma de alcançar a liberdade, de sair do quarto, deixar de olhar a circularidade que encerra o rosto amado, como notamos quase ao final do romance:

QUEM se vai, quem se foi, quem não se pode ir: quem, por fim, rompe. Lentamente decidiu-se a encerrar este quarto que se tornou inservível, recolhe e descarta o que acumulou nele. Rasga papéis anotados, cartas: o escrito viaja tão mal. Hoje, além disso, lavou os vidros das janelas, quer entregar a casa limpa embora saiba que nela restam rastros seus (*EBC*, p.132).

Escrever para poder ir embora, apagar sua presença e a do outro; aceitar, porém, que restem vestígios no quarto-escrita, traços que ninguém notará, mas que estarão ali para testemunhar a dor e o esquecimento que fazem parte da constituição plural do sujeito.

El común olvido, por sua vez, faz alusão ao final do conto borgiano “Juan Muraña” — publicado no livro *El informe de Brodie*: “Juan Muraña foi um homem que pisou minhas ruas familiares, que soube o que sabem os homens, que conheceu o sabor da morte e que foi depois uma faca e agora a memória de uma faca e amanhã o olvido, o comum olvido” (BORGES, s/p)¹¹³. A leitura do conto, como no caso dos poemas para os livros já citados, desloca um pouco a forma como o leríamos, ilumina outras zonas, aponta para determinados lugares, fricciona o próprio texto ao confrontá-lo com o outro que lhe antecede ou se lhe interpõe.

Já foi dito anteriormente que o primeiro relato de *Varia Imaginación* é um convite à leitura de um dos contos de Julio Cortázar, “Casa tomada”. Aqui, a alusão foi bastante direta,

¹¹³ No original: “Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares, que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido, el común olvido” (BORGES, s/p). O conto está disponível em: <http://www.literatura.us/borges/juan.html>.

mas há outras formas menos claras de a literatura comparecer em sua escrita. Na análise que faz do livro *Cuadernos de infancia* de Norah Lange, Molloy, em *Vale o escrito*, destaca algumas características da escritora que acabam por minar aspectos essenciais do relato de infância¹¹⁴, dentre as quais ressaltamos as seguintes: a questão do fragmentário e do deslocamento em lugar da ordem e do lugar de domesticação e o *voyeurismo*¹¹⁵ característico da narradora, que faz do olhar a estratégia de composição do livro.

A narradora de *Varia Imaginación* também escolhe o deslocamento como organizador de sua narrativa, pois o livro começa a partir de uma viagem e os deslocamentos — da memória, geográficos, linguísticos — se desdobram até que no último relato, “Atmosféricas”, as temporalidades (passado e presente) e os espaços (Buenos Aires e Nova Iorque) se conectam de uma forma inquietante para a narradora, que não sabe mais onde está nem que vozes ouve: “[...] estou em Buenos Aires, me digo, estou na casa dos meus pais. Não, não fui embora. Está refrescando, melhor entrar” (VI, p. 104-105)¹¹⁶.

Outro aspecto compartilhado por ambas as escritoras diz respeito ao uso do fragmento, que pode ser lido como uma “reserva de possibilidades dinâmicas”¹¹⁷, já que impede a apreensão de um suposto — e inexistente — indivíduo cujo passado se poderia ler como um todo harmônico. Mas o que mais aproxima as narrativas de si de ambas as autoras é a presença do que Molloy chama, ao analisar o texto de Lange, de “estratégia do olhar”. Como ocorre em *Cuadernos de infancia*, os relatos de Molloy deixam transparecer o desejo de espreitar, como fica claro em “Pariente”:

Frequentemente recorro aos buscadores eletrônicos, menos para me informar que para encontrar algum detalhe interessante, algum boato. Quando criança, fazia o mesmo com a lista telefônica[...] quando descobri a possibilidade de usar os buscadores eletrônicos recuperei aquela curiosidade, o prazer vicário de espiar o outro (VI, p. 36)¹¹⁸.

Entretanto, o desejo de penetrar nos recônditos da memória própria e alheia se vê quase sempre minado, como no caso do triângulo amoroso revelado tardiamente em “Amor

¹¹⁴ Lange teria subvertido aspectos característicos do relato de infância, tais como a nostalgia, a determinação temporal, a ordenação cronológica dos eventos e especialmente o lugar.

¹¹⁵ Molloy chama essa curiosidade voyerística de “luxúria de ver”, expressão que remete a Felisberto Hernández, cujo desassossego característico comparece de forma oblíqua nos textos da autora.

¹¹⁶ No original: “[...] estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres. No, no me he ido. Está refrescando, mejor que entre.”

¹¹⁷ Cf. VE, p. 209.

¹¹⁸ No original: “A menudo recorro a los buscadores electrónicos, menos para informarme que para encontrar algún detalle interesante, algún chisme. De chica hacía lo mismo con la guía telefónica [...] cuando descubrí la posibilidad de usar los buscadores electrónicos recuperaré aquella curiosidad, el placer vicario de espiar al otro”

de hermanas”, analisado em outro momento. O silêncio que a morte, o esquecimento ou a distância temporal impõe atua como a ‘janela embaçada’¹¹⁹ que Molloy considera emblemática da atividade autobiográfica de Lange.

Em ambas as narradoras, o curioso olhar infantil — extensivo à adulta — leva a descobertas inquietantes, apenas mencionadas e nunca completamente deslindadas. São visões desfamiliarizadoras, como no caso da visita que a família faz a um convento em San Nicolás de los Arroyos. Um padre, ao ver a irmã da narradora chorar, se oferece para pegá-la no colo. Ao recuperar o episódio, a narradora observa que “A visita foi muito demorada, creio que nos fez ver algumas coisas duas vezes, sempre com minha irmã nos braços, não se preocupe senhora que não vou deixá-la cair, e sempre essa mão que acariciava o cabelo, a nuca, a bochecha, e a cara redonda, jovial, muito corada”(VI, p.44)¹²⁰. A lembrança está acompanhada da interpretação da adulta, a qual todavia não aclara o transtorno sentido, apenas menciona, ao final, que o único que sabia é que sentira raiva porque fora a irmã, e não ela, a preferida do padre.

Há outros exemplos desse olhar que conjuga inquietação e silêncio, como quando a narradora se pergunta se o pai e a mãe haviam discutido. Já adulta, sente que a sobreposição de duas imagens causa estranhamento e novamente desconforto. A irmã da narradora morrera e, logo depois do velório, sua cunhada afirmou ter acabado de vê-la na televisão —“Vi sua irmã na televisão, me disse em voz baixa e pensei que delirava” (VI, p.100)¹²¹ —, imagem que ela jamais teria oportunidade de ver. Dias depois, da sacada de sua casa, viu algumas vacas que brincavam sob a luz da lua. Ambas as cenas, ligadas por uma estranha coincidência, marcam-na: “Perseguem-me, nítidas, essas duas imagens: uma vista, a outra imaginada, as duas inesquecíveis, para sempre juntas” (p.101)¹²². Existem sombras e violências escondidas em seus relatos, assombros que somente o silêncio pode dar conta de traduzir e oferecer uma forma.

¹¹⁹ Molloy cita um trecho de *Cuadernos de infancia* em que a narradora usa a metáfora da janela embaçada para referir-se ao modo como enxerga as lembranças de sua infância: “Entrecortada e alegre, brevemente interrompida para um pernoite, a primeira viagem que fizemos de Buenos Aires a Mendoza surge em minha memória como se recuperasse uma paisagem através de uma janela embaçada” (LANGE *apud* MOLLOY, 2004, p.210).

¹²⁰ No original: “La visita fue muy larga, creo que nos hizo ver algunas cosas dos veces, siempre con mi hermana en brazos, no se preocupe señora que no la voy a dejar caer, y siempre esa mano que acariciaba el pelo, la nuca, la mejilla, y la cara redonda, jovial, muy colorada.”

¹²¹ No original: “La vi a sua hermana en televisión, me dijo en voz baja y pensé que deliraba.”

¹²² No original: “Me persiguen, nítidas, esas dos imágenes: una vista, la otra imaginada, las dos inolvidables, para siempre juntas.”

A narradora de *Varia Imaginación*, como aquela de *Cuadernos de infancia*, olha, lembra, imagina, complementa os restos do passado como se assistisse a um filme, no qual as cenas só podem ser vislumbradas a partir de um ângulo. Para os demais, é preciso recriar ou aceitar o vazio. Podemos entender esse modo de contar como um recurso através do qual não se deixa captar ou classificar, uma fuga a qualquer tentativa de ordenação, pois o vivido não se deixa apreender de todo, restando-nos apenas seus espectros. Acessamos na escrita e na leitura algo que já não está, que pertence à esfera do irrecuperável, mas cujo desejo é sempre o de trazer de volta.

Em “Ruin” parece ecoar a voz do narrador do conto Emma Zunz¹²³, de Borges, quando a narradora diz ao final: “Eu poderia ter sido a mulher que encontrou as cartas; ou a que as escreveu. Mudei detalhes, inventei outros, acrescentei um personagem. A ficção sempre melhora o presente”(VI, p.97)¹²⁴. O que parece importar não é a fidelidade aos fatos, mas a compreensão de que a verdade se organiza de maneiras variadas e que o relato, nesse caso, é resultado das escolhas que o sujeito faz ao decidir trasladar para o papel uma experiência.

No relato “Misiones”, presta-se uma homenagem a Horacio Quiroga, com a narração de uma visita feita a sua casa, quando a narradora era ainda criança. A alusão ao serpentário no início do relato — “Para que essa bacia ao lado da porta da cozinha? Perguntamos. Não parecia uma tina de lavar e sim uma piscina em miniatura. Aí [ele] dava banho nos filhos, responderam-nos, e assim que cresceram guardava cobras, a baciinha se transformou em serpentário” (VI, p.47)¹²⁵ — e, logo em seguida, à vibora negra que cruza o caminho da narradora se complementa com a citação de um trecho do conto “A la deriva”¹²⁶ ao final do

¹²³ O conto “Emma Zunz” foi publicado no ano de 1948, na revista Sur e um ano depois em *El Aleph*. Narra a história do assassinato de Aaron Loewenthal, cometido por Emma para vingar a morte de seu pai. Por caminhos sinuosos, a vingança se concretiza e ao final do conto o narrador diz: “A história era incrível, de fato, mas se impôs a todos, porque substancialmente era certa. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que havia padecido; só eram falsas as circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios”(BORGES, 1949, s/p). O conto está disponível no site: <http://www.mibuenosairesquerido.com/Personagens01-c.htm>.

¹²⁴ No original: “Yo habría podido ser la mujer que encontró las cartas; o la que las escribió. He cambiado detalles, he inventado otros, he añadido un personaje. La ficción siempre mejora lo presente.”

¹²⁵ No original: “Para qué esa piletita en el patio, al lado de la puerta de la cocina?, preguntamos. No parecía una tina de lavar, más bien una piscina en miniatura. Ahí bañaba a los hijos, nos contestaron, y luego cuando crecieron guardaba víboras, la piletita se volvió serpentario.”

¹²⁶ Publicado pela primeira vez em 1912 e integrado ao livro *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, de 1917, o conto tematiza a fragilidade do homem diante do desconhecido — nesse caso, a natureza — e a inevitabilidade da morte. Um homem é picado por uma cobra e, em vão, tenta buscar ajuda. O veneno vai lentamente tomando seu corpo e ele morre sozinho sobre a canoa que a correnteza empurra sem rumo, enquanto a natureza segue seu silencioso e ininterrupto curso.

relato: “Lembro-me, imediatamente, de uma frase e penso que é uma das mais belas da literatura argentina: ‘um casal de papagaios cruzou muito alto e em silêncio em direção ao Paraguai’” (p.49)¹²⁷.

Outras menções funcionam como cifra para falar dos amores, como no caso do pseudônimo escolhido pela narradora para nomear um hipotético namorado que a mãe insistia em saber se existia. Julián era o nome que a poetisa e romancista inglesa Vita Sackville usava quando se vestia como homem para sair às ruas de Paris com uma de suas amantes, a também escritora Violet Trefusis — “Eu sempre tão literária: acabava de ler aquelas cartas” (VI, p.62)¹²⁸. Para mediar uma sexualidade até então mantida em segredo, embora provavelmente intuída pela mãe, a narradora convoca o literário, marca o encontro consigo mesma por meio da evocação — citação — de uma irmandade das letras onde pode deixar cair o “nome justo”. Molloy utiliza essa expressão no ensaio “Desvíos de lectura: sexualidad y diferencia en las letras hispanoamericanas”¹²⁹ no qual propõe o que chama de leituras *desviadas (queer)* de três autores do início do século passado. Segundo ela, é comum nesses autores a presença de citações que assinalam uma espécie de identificação através das palavras: “Os textos distorcidos amam a citação, tendem a deixar escapar o nome justo, o nome que motiva cenas de reconhecimento...” (MOLLOY, 2001b, p.100)¹³⁰.

Nesse caso, podemos dizer, juntamente com a autora, que “O desejo controla a citação. Quando cito, reconheço o texto do outro, reconheço um texto outro, me aproprio de uma enunciação outra, da enunciação do outro” (MOLLOY, 2001b, p 101)¹³¹.

Em *Desarticulaciones*, há alusões a Funes, o personagem borgiano cujo excesso de memória causou sua morte — “E penso em M.L., que durante sua convalescência não experimentou esse abarrotamento digno de Funes”(D, p.62)¹³² —, mas talvez seja como sua contraface que o relato se sustenta. Funes morreu porque não podia esquecer; M.L. se vai porque tudo está se apagando de sua mente e porque nesse processo ela deixa de ser quem é. Também *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, comparece por meio da menção a um artigo que

¹²⁷ No original: “Me acuerdo de una frase, de pronto, y pienso que es de las más bellas de la literatura argentina: ‘una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay.’”

¹²⁸ No original: “Yo siempre tan literaria: acababa de leer aquellas cartas.”

¹²⁹ O ensaio foi publicado na revista *Estudios*, ano 9, n. 17, de 2001.

¹³⁰ No original: “Los textos torcidos aman la cita, tienden a dejar caer el nombre ‘justo’, el nombre que motiva escenas de reconocimiento ...”

¹³¹ No original: “El deseo gobierna la cita. Cuando cito, reconozco el texto del otro, reconozco un texto otro, me aproprio de una enunciación otra, de la enunciación del otro”

¹³² No original: “Y pienso en M.L., que durante su convalescencia no experimentó ese abarrotamiento digno de Funes”

ambas haviam escrito e por meio da citação da frase “Estava te esperando”, que M.L. diz ao cumprimentar amiga, embora não saiba bem de quem se trata.

Estranhamente, já que os títulos de todos os seus livros anteriores eram citações, o título desse livro não remete a nenhum outro texto, talvez porque nele a experiência esteja marcada pela dor da perda e não haja poema ou fragmento que possa “dizer” a dissolução dos laços de amor e amizade causada pela doença.

Perguntávamos no início desta reflexão sobre os usos da citação na construção subjetiva mobilizada nesses livros; já vimos que não há uma cena de leitura, mas muitas alusões dispersas entre ensaios, ficção, escrita de si. O autobiógrafo lança mão da citação, cria seus precursores a fim de inserir-se em determinada tradição. Que série literária mobiliza a escritora pelo que nos foi dado analisar? Dos muitos possíveis caminhos que levam um texto a outro, Molloy parece eleger o do desassossego, da calma inquietante, do estranhamento diante do cotidiano, do que é contraditório e fragmentário.

Cortázar, Borges, Lange, Quiroga, Felisberto Hernández, Rulfo são escritores que mobilizam o fantástico, tocam naquilo que as palavras não podem acessar, tampouco oferecer explicação. Seus relatos prezam pela abertura e não pelo fechamento, pela pluralidade de vozes narrativas, pelo confronto do homem com seus temores, com a natureza e sua inexplicável lógica. Quevedo e Góngora¹³³, dois dos maiores representantes do Barroco espanhol, romperam com o equilíbrio da estética clássica trabalhando com formas obscuras e cultivando, em seus textos, o hermetismo, explorando os contrastes sentidos pelo homem dos séculos XVI e XVII, dividido entre a razão e o espírito, Deus e o homem, e muitos outros conflitos que refletiam o momento histórico¹³⁴ por si só carregado de tensões.

Todos os principais escritores mobilizados por Molloy parecem ter em comum uma prática escritural dissidente, que sulca a ideia da completude e racionalidade, cinde o sujeito quando ele acredita ser uno, impedindo a totalização, qualquer que seja ela.

¹³³ Luis de Góngora y Argote foi o maior representante do Culteranismo, uma das correntes do Barroco espanhol, que prezava pelo trabalho com a forma, privilegiando o significante. Francisco de Quevedo, por outro lado, é considerado o precursor do Conceptismo, vertente barroca que se apresentava como oposta ao Culteranismo por valorizar principalmente a precisão das ideias. Embora opostas em muitos sentidos, ambas tinham em comum a obscuridade e o hermetismo como elementos cruciais de seu estilo.

¹³⁴ Ainda convivendo com o Humanismo e sua fé na racionalidade humana, na busca dos prazeres terrenos, o homem vê-se confrontado com os valores religiosos retomados pela Contra-Reforma, a qual se iniciou oficialmente por meio do Concílio de Trento, entre os anos de 1545 e 1563. Assim, a crise vivida pelo homem se deixa captar no rebuscamento e indecidibilidade característicos do texto barroco, como uma busca por respostas à angústia e à perda de um lugar estável.

Como em Borges, a citação postula uma fraternidade através do encontro das palavras, da fricção de um texto em outro, tanto para marcar sua diferença ao dizer ‘eu sou outro’, como para celebrar essa confluência. Nesse deslocamento, em que a leitura se faz escrita, as citações e alusões agem como suplemento, margeiam o texto, deslocam-no em direção a outras geografias, recortam, fazem-no dizer sempre um texto distinto, assinalado pelo olhar da leitora. “A-bordar o texto”, disse o professor André Monteiro “é habitar as suas bordas”¹³⁵. Essa outra leitura, que empreendemos pelos peritextos, à deriva, revela-nos um eu que desafia a ordem e o fechamento em favor da multiplicidade de vozes. Sua cartografia subjetiva pode nos levar a outros espaços, conformando uma ampla rede afetiva, mediada pela literatura, a qual reforça o caráter dispersivo de sua escrita, sempre disposta a migrar em direção a outras bordas e fazer dessas travessias seu lugar — um lugar problemático, vale recordar — de enunciação.

¹³⁵ Referimo-nos ao ensaio “Falar da margem é coisa complicada”, texto ainda inédito.

4 – Sobre territórios, deslocamentos e fronteiras

El mío es el lugar del que vuelve a su país y siente que pertenece y a la vez no pertenece porque, esencialmente, el haberse ido lo pone, para siempre en otra parte.

Sylvia Molloy

“Toda literatura é produto de um deslocamento, de um desvio, uma forma de olhar as coisas de outro modo”, afirma Molloy em entrevista a *La argentinidad... Al palo*¹³⁶, de modo que, para ela, a condição primeira de todo escritor é estar deslocado, colocar-se em outro lugar. Ele se distancia para ver melhor e, nesse movimento, torna-se estrangeiro à língua, à sua casa e desde um outro espaço — o da escrita — faz enunciar sua “voz”.

Essa condição do fazer literário ganha hoje contornos mais espessos, visto que estamos todos, de forma direta ou indireta, assinalados pelas diversas experiências do deslocamento, como a migração, as crescentes atividades turísticas, o exílio, a diáspora, entre outros. Mas não somente o deslocamento geofísico altera as paisagens de nosso tempo; outros movimentos (virtuais, por exemplo) afetam nossa percepção de espaço, lugar e temporalidade. Os territórios geográficos convivem e são, às vezes, transformados pela dinâmica predominante daquilo que alguns teóricos denominam pós-modernidade, hipermodernidade ou modernidade tardia. A tecnologia informática e telecomunicacional, o avanço dos meios de transporte e as conexões estabelecidas pela indústria a nível mundial são alguns dos fatores que fizeram com que o discernimento entre local e global se tornasse uma tarefa mais frágil, pois, embora as fronteiras não se diluam por completo, elas se tornam, visivelmente, mais tênues.

Delimitar uma literatura ou ainda uma cultura brasileira, estadunidense, argentina, por exemplo, torna-se cada vez mais uma questão complicada, pois se antes o território demarcado pelas fronteiras geopolíticas contribuía para especificar a cultura e o sentimento de pertencimento a essa comunidade imaginada (ANDERSON, 2005), que é a nação, é difícil continuar sobre as mesmas bases da pátria enquanto signo de uma certa produção cultural ou, em outras palavras, como fundadora de uma identidade cultural.

¹³⁶ No original: “toda literatura es producto de un desplazamiento, de un desvío, es un mirar las cosas de otro modo...”

Muitos estudos tentam compreender a dinâmica instaurada pelo fenômeno da globalização na vida das pessoas e, especialmente, no âmbito das diversas ciências humanas. Nesse sentido, as questões levantadas pelo geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert em seus trabalhos acerca de temas e conceitos como desterritorialização, “fim das fronteiras”, compressão espaço-temporal, são de vital importância para a melhor compreensão do que se tem discutido e pensado contemporaneamente a respeito das implicações dos diversos deslocamentos.

Em *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade* (2007), Haesbaert parte de um questionamento de suma importância para a geografia a fim de observar em que medida o tão mobilizado termo “desterritorialização” ou a expressão “fim dos territórios” responderia (ou não) a uma experiência de total desarraigamento no tocante ao lugar ou território dos sujeitos:

Sob o impacto dos processos de globalização que “comprimaram” o espaço e o tempo, erradicando as distâncias pela comunicação instantânea e promovendo a influência de lugares os mais distantes uns sobre os outros, a fragilização de todo tipo de fronteira e a crise da territorialidade dominante, a do Estado nação, nossas ações sendo regidas mais pelas imagens e representações que fazemos do que pela realidade material que nos envolve, nossa vida imersa numa mobilidade constante, concreta e simbólica, o que restaria de nossos “territórios”, de nossa geografia? (HAESBAERT, 2007, p.19-20).

Para tentar responder a essa inquietação, o autor faz um mapeamento dos significados que a categoria território abrange, desde a etologia até a política, passando pelas diversas ciências sociais, a filosofia, a economia e a cultura. Partindo do mais básico sentido do termo, ou seja, do mais concreto elo entre o homem e o território por ele habitado — em uma perspectiva naturalista —, o qual lhe oferece abrigo, proteção e subsistência, o geógrafo caminha até seu caráter mais simbólico de apropriação.

Etimologicamente, a palavra território apresenta já uma dupla dimensão — material e simbólica — pois, segundo o autor, o termo aparece próximo de *terra-territorium*, mas também, de *terreo-territor* (terror-terrorizar), o que implica considerar tanto o controle sobre a terra (física), quanto o aspecto segundo o qual território inspiraria terror naquele que fica fora da área demarcada pela fronteira. Assim, não se pode desconsiderar o importante fato de que o termo está intimamente relacionado a poder, tanto no sentido mais concreto de dominação e demarcação, quanto no simbólico, de apropriação (HAESBAERT, 2007, p. 43).

Ainda segundo o geógrafo, na contemporaneidade, conhecida sobretudo pelo uso do prefixo “pós”, cria-se um mito segundo o qual estaríamos vivendo um processo de fim dos territórios. A partir da importante noção de des-re-territorialização, desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari ao longo de seus trabalhos filosóficos¹³⁷, Haesbaert aponta como ponto nodal a ideia de que os territórios comportam em seu interior, ao mesmo tempo, vetores de desterritorialização — movimento pelo qual se abandona o território — e de reterritorialização — movimento de construção de territórios (HAESBAERT, 2007, p.127). Desse modo, para Haesbaert, o que muitos autores defendem como sendo um processo de desterritorialização seria na verdade a vivência de novas formas de re-territorialização, a que ele propõe chamar de multiterritorialidade. O mundo moderno, cujas territorialidades eram mais contínuas, estaria cedendo lugar ao “mundo das territorialidades ativas”, característico da pós-modernidade (HAESBAERT, 2007, p.337). Se nos detemos em seus conceitos, é porque nos interessa pensar a relação entre o território concreto e simbólico na conformação de um perfil intelectual na obra Molloy, considerando os diálogos que a autora mantém com a Argentina, através da literatura e de suas constantes reflexões sobre os territórios habitados por escritores que, como ela, vivem a experiência de uma extraterritorialidade e a transportam de alguma maneira para seus textos.

Haesbaert lança mão do conceito de territorialidade para referir-se à dimensão simbólica que o território comporta. Conforme o autor, “ao falar-se em territorialidade, estar-se-ia dando ênfase ao caráter simbólico, [...] isto significa que o território carregaria sempre, de forma indissociável, uma dimensão simbólica, ou cultural em sentido estrito, e uma dimensão material, de natureza predominantemente econômico-política” (HAESBAERT, 2007, p. 74). Desse modo, não há como falar de um aspecto sem mencionar o outro, pois ambos compõem aquilo que é o termo central de seus estudos. O território, em sua dimensão concreta, tem a ver com fronteiras, política, defesa, delimitação de espaços e com a língua nacional. Nesse sentido, pensamos em como esse território influencia aqueles que mantêm uma ligação indissociável com a língua nacional: os escritores. A língua pode tornar-se ela mesma um território? Ao levantar essa problemática, estamos postulando algo que integra o mencionado caráter político, mas toca especialmente no aspecto simbólico, pois nos

¹³⁷ Dentre as obras citadas por Haesbaert estão, *O que é a Filosofia?* (1991) e *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1980).

questionamos se, através dos usos da língua, é possível levar o território para além da fronteira, para o extraterritorial.

Como observamos há pouco, as múltiplas possibilidades de deslocamento marcam a contemporaneidade, desde a experiência básica cotidiana até as esferas cultural, econômica e política, mudando de forma substancial nosso olhar em relação a categorias como fronteira, comunidade ou nação, espaço físico e tempo. Interessa-nos pensar em que medida a experiência do sujeito migrante marca a prática escritural de Molloy, de que maneiras e por quais vias o território — ou o sentimento de desterritorialização — se manifesta em suas obras.

Molloy, como já vimos na introdução, partiu da Argentina em 1967 para instalar-se nos Estados Unidos, onde lecionou literatura hispano-americana na Universidade de Nova York e vem, desde então, estabelecendo diálogos com a literatura de seu país por meio de ensaios, resenhas e encontros entre escritores. A experiência do deslocamento atravessa sua produção e preocupação literárias, desde as leituras que empreende — sobre Borges ou Victoria Ocampo, por exemplo¹³⁸ — até a própria atividade escritural, passando pelo ensaio, escrita de si e ficção. Interessa-nos a maneira como se conjugam os diversos territórios, aqui em um sentido abrangente, na conformação de uma trajetória intelectual, a partir da perspectiva do sujeito deslocado. Como esse sujeito autoral, que se desenha e se desfigura ao mesmo tempo nos livros que estamos analisando, atravessa múltiplos territórios, ultrapassa fronteiras em busca de um *home*?

O conceito de *home* foi desenvolvido pela geógrafa grega Theano S. Terkenli no artigo “Home as a region”(1995) e se relaciona de forma bastante próxima com a concepção de território enquanto lugar simbólico, especialmente no que diz respeito à análise da obra de Molloy, perpassada tanto pela experiência de perda do território — desterritorialização — quanto, e principalmente, pela procura de novos territórios, por meio da escrita, da criação de outras comunidades imaginadas, cujos membros estariam unidos pelo mesmo e vários sentimento de exílio e perda de um lugar de referência.

O termo *home*, que poderíamos traduzir por “lar”, seria, para Terkenli, multidimensional e profundamente simbólico, o que implica que não se pode defini-lo levando em conta noções exclusivamente espaciais. *Home* tem a ver, entre outras coisas, com

¹³⁸ Tanto em *Las letras de Borges* (1979) como no prólogo a *La viajera y sus sombras: crónica de un aprendizaje* (2010), livro organizado pela autora a partir da seleção de textos de Victoria Ocampo, a problemática do sujeito plural e deslocado aparece como forma diferenciada de ler os textos destes autores.

uma necessidade primordial do ser humano: a busca por um lugar no mundo, pela segurança e conforto proporcionados pelo conhecimento e apropriação dos espaços nos quais o homem se insere. É possível aproximar esse conceito ao que Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, afirma acerca da casa, espacial e simbolicamente concebida como *tropos* que abriga nossos sonhos e nos integra enquanto seres humanos. Sem ela, o homem seria um ser disperso, pois para o pensador francês,

Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer dessa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir paredes com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção, ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar da mais sólida das muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD, 1978, p. 200)¹³⁹.

É possível compreender que a “casa” de Bachelard, tanto quanto o *home* de Terkenli, são topos que conferem materialidade ao necessário sentimento humano de segurança. Ambos os autores partem da concretude do espaço habitado para a subjetividade simbólica que os sentimentos humanos impõem a esses espaços.

Intentaremos observar em que medida esses conceitos dialogam com a prática literária e a experiência que a acompanha na obra de Molloy, já que a questão do lar/*home* e seus possíveis desdobramentos constituem uma parcela imprescindível na formação de seu discurso, que chamaremos de discurso migrante, para retomar a acepção mobilizada por Antonio Cornejo Polar nas reflexões suscitadas em dois ensaios presentes no livro *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*¹⁴⁰ sobre a problemática do sujeito migrante¹⁴¹.

Cornejo Polar observa, a respeito do discurso migrante, que este

¹³⁹ O filósofo acrescenta ainda que “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.” Cf. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: _____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* (Coleção *Os pensadores*) Trad. Joaquim José de Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultura, 1978.

¹⁴⁰ Cf. CORNEJO POLAR, Antonio. *Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso Arguedas* (p. 127-137; *Uma heterogeneidade não dialética: sujeito e discurso migrantes no Peru moderno* (p. 299-310). In: _____. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

¹⁴¹ Há uma extensa literatura, especialmente no âmbito do pensamento latino-americano, referente ao que vem sendo chamado de literaturas migrantes. Maria Bernadete Porto e Sonia Torres fizeram um levantamento das teorias e da produção literária desenvolvidas nos últimos anos a esse respeito. Cf. PORTO, Maria Bernadete; TORRES, Sonia. *Literaturas migrantes*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, Niterói: EDUFF, 2005, p.225-260.

é radicalmente descentrado, enquanto se constrói ao redor de eixos vários e assimétricos, de certa maneira incompatíveis e contraditórios, de uma forma não dialética. Acolhe não menos de duas experiências de vida que a migração, opostamente ao que se supõe no uso da categoria de mestiçagem, e em algum sentido no do conceito de transculturação, não tenciona sintetizar num espaço de resolução harmônica; imagino, ao contrário, que o lá e o aqui, que são também o ontem e o hoje, reforçam sua aptidão enunciativa e podem tramar narrativas bifrontes (CORNEJO POLAR, 2000, p. 304).

Molloy deixa transparecer, tanto em suas análises e textos literários, como em entrevistas, o quanto a Argentina está presente em seu discurso, através das memórias, das leituras, da língua. Por outro lado, a experiência do exílio faz com que seu discurso seja sempre deslocado e reflita a ambivalência dos territórios vivenciados. A autora observa, a esse respeito, que o sujeito que parte leva consigo uma nação subjetivamente concebida ou, em suas palavras, uma *pátria chica*:

Todo mundo leva dentro de si essas pequenas pátrias explicitamente como lugares concretos ou como refúgios [...] muito concretos na recordação, mas é aí onde têm que ficar, na recordação, porque você não voltará a encontrá-las na realidade. Não poder fazer coincidir a lembrança com uma realidade que você quer recobrar é o que faz com que se escreva. Sempre se escreve a partir de uma falta ou deslocamento (MOLLOY, 2006c)¹⁴².

Como podemos ver, mais uma vez a autora acentua a ideia de que a escrita nasce de uma ausência, de um distanciamento. Seria, portanto, o desejo de encontrar a estabilidade do lar o que impulsiona todo processo criativo, mas acreditamos que, no caso específico de Molloy, essa busca ganha contornos mais nítidos e marcantes, já que estão atravessados pela concreta vivência do exílio, ainda que voluntário.

Considerando essas questões, propomos interpretar a constituição plural do sujeito em suas obras autorreferenciais (*Varia Imaginación e Desarticulaciones*), passando pelas outras formas de engendramento do discurso de si — pelos vários espaços em que a primeira pessoa se dilui — como as entrevistas, especialmente o gênero ensaio, cujas fronteiras com a autobiografia são uma e outra vez perpassadas. Trataremos primordialmente do ensaio “Back home: un posible comienzo”, mas recorreremos também a fragmentos de outros textos. Nesse ensaio, Molloy reflete mais detidamente acerca da problemática do escritor migrante ou exilado e de como este constrói sua relação com a pátria. Interessa-nos observar a forma como

¹⁴² No original: “Esas pátrias chicas todo el mundo las lleva dentro explícitamente como lugares concretos o como refugios [...] muy concretos en el recuerdo, pero es ahí donde tienen que quedar, en el recuerdo, porque no la volvés a encontrar en la realidad. No poder hacer coincidir el recuerdo con una realidad que querés recobrar es lo que hace que escribas. Siempre se escribe desde una falta o desplazamiento.”

suas reflexões se interrelacionam com suas estratégias escriturais para a sua própria autotransfiguração — e transfiguração do outro — nas obras autorreferenciais.

A autora reuniu-se em 2005 com outros escritores argentinos, que também vivem e trabalham fora do país, para o congresso “Literatura argentina: adentro y afuera”, realizado na Universidade de Nova Iorque com a finalidade de discutir sua peculiar situação como escritores argentinos “fora de casa”. Desse congresso, surgiu o livro *Poéticas de la distancia: adentro y afuera da la literatura argentina* — do qual faz parte o ensaio anteriormente mencionado — publicado em 2006 pela editora Norma, cuja organização ficou a cargo de Molloy e Mariano Siskind.

O livro traz treze textos que já em sua constituição se apresentam fugidios ao estabelecimento de uma tipologia: são uma mescla de ensaio, escrita de si e ficção. Os escritores, dentre os quais a própria Molloy, Luisa Valenzuela, Luisa Futoransky, apresentam a própria trajetória intelectual e sua maneira de fazer parte da literatura argentina, mesmo conscientes da complexa situação de se inserir em um grupo ao qual só se tem acesso pelo uso da língua — de uma língua, vale dizer, estranha e familiar ao mesmo tempo — pelas afinidades literárias, mas sempre a distância. Os aspectos predominantes nesses ensaios são o deslocamento e o estranhamento, a “sensação” de desterritorializar-se para re-terretorializar-se de outras maneiras, de viver fora de seu país e manter na escrita a tensão entre o lar argentino e o novo território com toda sua dinâmica.

Em entrevista a Ariel Schettini, Molloy declara, acerca das narrativas que compõem *Varia Imaginación*: “E por isso creio que estão muito marcadas pela ideia de uma volta, de um regresso, de uma família que se perdeu e de mortes dentro da família. Quer dizer, *de alguma maneira, são produtos do exílio*” (MOLLOY, 2003d, grifo nosso)¹⁴³. Tão importante quanto o fato de o sujeito se exilar, ou seja, sair de seu lar, de sua pátria, é a experiência do retorno, assinalada por uma espécie de desencaixe, o que nos reporta novamente ao estudo de Terkenli. Ao falar sobre o que designa a dialética *home/nonhome*, a geógrafa ressalta a importância da experiência do lar a partir de uma nova perspectiva, a do “fora”, pois, em geral, é com a perda e o distanciamento que se costuma voltar o olhar em direção ao “aqui”, tornado invariavelmente um “lá”, para vê-lo numa perspectiva diferente, talvez até mesmo privilegiada. O retorno, se há, é também um processo de novo conhecimento — não se trataria

¹⁴³ No original: “Y por eso creo que están muy marcadas por la idea de una vuelta, de un regreso, de una familia que se ha perdido y de muertes dentro de la familia. Es decir, de alguna manera, son productos del exilio.”

apenas de re-conhecimento —, pois, ao voltar, o sujeito já não encontra seu *home* tal como o via, já que o indivíduo, marcado pela vivência do *nonhome*, não é mais o mesmo e, portanto, não possui o mesmo olhar. Seu novo olhar incorpora tanto o lar deixado para trás quanto aquele novo território, convergindo em um contexto no qual não há coincidência possível entre o que se recorda e o que se vê efetivamente.

Também Cornejo Polar, na análise que faz sobre o sujeito migrante e seu discurso, afirma que não há síntese possível para esse sujeito, que acumula as experiências do ontem (lá) e do hoje (aqui) e está condenado a falar sempre a partir de dois ou mais lugares — “considero que o deslocamento migratório duplica (ou mais) o território do sujeito e lhe oferece a oportunidade de falar a partir de mais de um lugar ou o condena a essa fala” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 304). Qual seria então o *locus* enunciativo desse sujeito, já que, como enfatiza Hugo Achugar em *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*¹⁴⁴, sempre falamos a partir de um lugar preciso? Haveria, nesse caso, desterritorialização do discurso? Ou poderíamos pensar, como sugere Haesbaert, na vivência de uma multiterritorialidade discursiva e estético-literária? Acreditamos, como Cornejo Polar, que o deslocamento seja o próprio *locus* discursivo desse sujeito que burla as fronteiras e as afirma (em sua existência concreta e simbólica) num único gesto. É possível aproximar a multiterritorialidade de Haesbaert desse pensamento, pois, para ele a desterritorialização é um mito: não há apagamento de fronteiras e sim novas vivências a partir delas e inclusive contra elas.

A fim de conduzir a leitura dos múltiplos deslocamentos e das relações entre território, *home*, *nonhome* e configuração subjetiva de maneira mais clara, faz-se necessário recorrer a uma divisão temática, mas sem deixar de lado o fato de que essas conexões estão intimamente conjugadas na obra de Molloy. Trataremos, pois, do que denominamos deslocamentos geo-espaciais ou territoriais, linguísticos e, por fim, dos deslocamentos entre os gêneros, os quais contribuem para a compreensão da multiplicidade da experiência do(s) sujeito(s) que permeia(m) as obras lidas. Buscaremos, enfim, descortinar as complexas redes que compõem o lugar dessa escrita migrante: seria a busca, ela própria, o lugar do escritor que, exilado de sua pátria, de seu lar primeiro, tenta penetrar nas frestas de uma memória fragmentada para

¹⁴⁴ Segue um pequeno trecho do capítulo intitulado “Reflexiones desde la periferia”: “Precisar el lugar desde donde se habla no implica exclusivamente una determinación geográfico-cultural. Precisar el lugar es determinar la posición del sujeto y el modo de la enunciación. [...] Hablamos por lo tanto desde un espacio contaminado porque sabemos que la aspiración a la neutralidad es otra utopía pero una utopía falsa” (ACHUGAR, 1994, p.26).

recompor uma fala perdida, esquecida? Para recompor um rosto partido, cujas fulgurações se procura fixar em cada texto; que, em vão, empreende a busca sempre malograda de uma casa irrecuperável?

Para pensar essa questão, vale retomar o ensaio de Ana Pizarro, “Áreas Culturais na modernidade tardia”, no qual a autora propõe uma divisão cultural levando em conta a existência de determinadas áreas que apresentariam características comuns, aspectos que lhes dariam status de zonas culturais. A pesquisadora menciona, dentre outras, a área mesoamericana e andina, a do Caribe, uma área que abrangeria o Brasil, e termina por chamar a atenção para outra zona que se forma na modernidade tardia, cuja peculiaridade está no fato de se constituir extraterritorialmente, isto é, de configurar-se a partir da migração dos latino-americanos nos Estados Unidos.

Pizarro define essa área cultural, formada a partir dos últimos 30/40 anos, como sendo a de uma cultura que se situa em um espaço des-situado ou, para usar a expressão de Homi Bhabha mobilizada pela autora, *in-between*. Essa noção de área cultural e, mais que isso, a proposição dessa zona extraterritorial, cujo elo seria a experiência do fora, vivenciado por autores como a própria Molloy, reporta àquela questão do discurso migrante e sua relação com o território nacional.

Posteriormente, seu conceito seria retomado por Elena Palmero González, no ensaio intitulado “Espaços da imaginação migrante na literatura hispano-canadense: uma topologia imaginada no universo criativo de Nela Rio” (2010)¹⁴⁵, que o estende à literatura dos latino-americanos residentes no Canadá. Ambas apontam para o fato de que a literatura produzida nesse contexto conformaria discursos de certo modo privilegiados pela multiplicidade de perspectivas adotadas por esses autores, cujo deslocamento territorial e a relação com o lugar migra para os textos e aparece, conforme postula González em ensaio posterior — “Deslocamento/desplacamento” (2010) —, por meio de uma cronotopia imaginária que reúne, como no caso do discurso migrante de Cornejo Polar, tempos, espaços e experiências diversas e ambíguos, visivelmente subjetivos:

Nessa cronotopia imaginada veremos interceptarem-se a terra matricial e a terra de acolhida; a memória e o esquecimento; o passado e o presente; com a habitual presença dos tópicos da viagem, do regresso, dos sonhos, e, de maneira muito

¹⁴⁵ Cf. GONZÁLEZ, Elena Palmero. Espaços da imaginação migrante na literatura hispano-canadense: uma topologia imaginada no universo criativo de Nela Rio. In: CARRIZO, Silvina L.; NORONHA, Jovita M. Gerheim (Org.). *Relações literárias interamericanas: território & cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010, p. 181-195.

original, apontaria também os tópicos do corpo e da própria literatura, ambos em relação direta com o autorreflexivo e autorrepresentacional que caracteriza as escritas deslocadas (GONZÁLEZ, 2010, p. 119).

González defende, a partir da observação dos cronotopos na obra de Nela Rio, a existência de uma “poética do deslocamento” intimamente ligada à experiência do exílio e da migração. Segundo a pesquisadora, a expressão teria sido cunhada pelo antropólogo estadunidense James Clifford, que dedica o segundo capítulo de seu livro *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (1995)¹⁴⁶ ao estudo das possibilidades de uma poética do deslocamento (GONZÁLEZ, 2012, p.112). Muitos escritores, na condição de exilados ou migrantes, elaboram análises de suas próprias obras à luz desse pensamento, como por exemplo a escritora Nela Rio que, no livro *El espacio de la luz* (2004), afirma que sua experiência de trânsitos geográficos e as relações com o novo lar compõem “o eixo fundamental de sua identidade como escritora, o que em certa medida também se estende à identidade de sua escrita, nitidamente marcada por uma ‘poética do deslocamento’” (RIO, 2004, p. 4 *apud* GONZÁLEZ, 2010, p. 119).

Acreditamos que as manifestações literárias e o discurso teórico de Molloy estão marcados também por uma poética do deslocamento, porquanto os elementos constitutivos dessa poética, listados por González, apresentam-se em seus livros, tanto quanto o próprio atravessamento operado entre os vários gêneros tomados pelo gesto escritural.

4.1 – Corpos em trânsito: da casa ao espaço aberto da escrita

*Soy de otra parte, otro cuerpo, otro golfo
Para que me entiendan
Para que no me entiendan demasiado
Por atajos y digresiones
escribo.
A mano limpia. A campo traviesa.*

Luisa Futoransky

Mi vida está hecha de fragmentos, también mi casa.

Daniel, protagonista de *El común olvido*

¹⁴⁶ González usa a seguinte edição em espanhol: CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995 (Cf. González, 2010, p. 111).

A narradora de *Varia Imaginación* (2003) busca revisitar aquela “casa tomada”, sua memória e os espaços em que ela foi se construindo e desarticulando ao longo dos anos. O relato que abre o livro trata já de um deslocamento ou, para sermos mais precisos, do deslocamento físico (a autora-narradora retorna à casa em que passou a infância e parte da juventude, revisita seu lar) e do deslocamento da memória, pois observa que suas lembranças não coincidem com as do amigo Pablo. Antes de apontarmos os muitos movimentos que dão o tom a este livro, que foi seu primeiro empreendimento mais claramente autobiográfico, buscaremos conexões com os dois livros anteriores para observar a estrutura dos espaços em que se movem os sujeitos na obra da autora e, dessa forma, propor diálogos entre eles.

Em breve Cárcere se inicia em um quarto e, ao longo do romance, quase não há deslocamentos ou viagens, apenas a imobilidade angustiante daquela personagem que está em um cômodo pequeno e busca escrever para preencher o vazio da ausência. O que a protagonista parece desejar é a segurança de um território que lhe seja próprio ou que, ao menos, possa oferecer-lhe essa ilusão: “Trancada neste quarto tudo parece mais fácil porque recompõe. Gostaria de escrever para saber o que há para além destas quatro paredes; ou para saber o que há dentro destas quatro paredes que escolhe, como recinto, para escrever” (*EBC*, p.15). Entretanto, sua atividade implica, por si só, um deslocamento, talvez o maior deles, já que ela escreve para sair da prisão em que se encontra. Aquele cômodo já era conhecido, pois fora ali que a personagem vivera histórias de amor e de perda. O retorno é a marca de sua escrita, e toda volta é também um deslocar-se constante: é preciso olhar de novo, desprender-se de antigos hábitos para tentar recompor uma face perdida e dar voz a uma história para então poder libertar-se dela.

A personagem volta em busca de conforto, como é possível observar no seguinte trecho: “Chegou à cidade há poucas semanas. Cansada de viver em hotéis, dedicou-se a procurar um lugar estável e um jornal a pôs diante do odioso: um lugar que conhecia, onde vivera horas que acreditava extintas” (*EBC*, p.18-19). E, embora se defronte com o inusitado, resolve permanecer ali. Nesse livro, gesta-se a consciência de que é inútil tentar reencontrar um lar perdido, impossibilidade que se apresenta também em todos os demais livros da autora. Todos eles, cada qual a seu modo, estabelecem a tensão entre o desejo do retorno e sua impossibilidade e, dessa mobilidade constantemente reiniciada, nutrem-se seus relatos.

A imagem da casa se apresenta como eixo importante para esta reflexão, uma vez que é retomada por diversas vias tanto nos romances, quanto nos relatos breves e ensaios. No

romance *Em breve cárcere*, a casa está metonimicamente representada pelo quarto: é a partir dali que a personagem constrói seu mundo imaginado e povoado pelas memórias da infância, como pode ser observado já nas primeiras páginas:

Sente que entrar neste quarto ou sair dele implica uma verdadeira decisão, um risco. Ao olhar as paredes forradas de marrom-verdoso, uma cor marcial que jamais teria escolhido, evoca fantasias da infância. Uma — que imagina ter partilhado com a irmã —, fabricação à noite na cama, antes de adormecer. A cama era um lugar retirado e próprio: um barco na tormenta em meio ao vento ou uma casinha dentro do próprio quarto. Erguia paredes ao redor da cama, porque raras eram as vezes em que sua cama era um barco na tormenta; nas paredes punha janelas e uma porta, imaginava um telhado. Depois, a partir dessa casinha, povoava o resto do quarto, que era o resto do mundo: com plantas, aves, um céu azul, todos de aquarela (*EBC*, p. 19).

O quarto constituía, para a personagem, o ponto de contato com o mundo, pois era a partir da cama — espaço ainda menor que o quarto ou a casa — que, na infância, ela se oferecia ao mundo criado por si mesma, no exíguo território que sentia como seu.

Agora, no presente da narrativa, o quarto converteu-se de lugar de espera — “marcou um encontro, neste quarto, com uma pessoa; no mesmo quarto onde certa vez marcaram encontro com ela. Este recinto, diz para si mesma, está destinado à espera” (*EBC*, p.16) — e, enquanto aguarda um encontro talvez irrealizável, resolve reler o passado e escrever. Opera-se o mais importante deslocamento, que a levará a reconhecer antigas cicatrizes, a ver outras e a aceitar a fissura como resposta inevitável a suas perguntas. Só então ela abandonará o quarto, seu cárcere.

No final do romance, a personagem já se encontra em um lugar de trânsito por excelência: no aeroporto, signo do deslocamento que aceita como inevitável: “Vai-se desta cidade para outra, e talvez para outra mais, depois” (*EBC*, p.133). Seu único espaço seguro é aquele que compôs com as palavras, no quarto onde esperava; assim, lemos no final do livro: “Desamparada, aferra-se às páginas que escreveu para não perdê-las, para poder reler-se e viver na espera de uma mulher a quem amava e que, um dia, faltou a um encontro. Está sozinha: sente muito medo” (*EBC*, p.134).

Final aberto, inconcluso; não como o quarto em que se fechava a protagonista para olhar-se na página-espelho, mas na amplitude temerosa do aeroporto, onde a travessia se impõe àquele que se arrisca a abandonar a segurança das quatro paredes. Aqui operam-se deslocamentos importantes: o corpo da personagem, junto com o corpo do texto, abre-se ao

desconhecido, empreende as viagens das quais não saberemos mais nada, que estão para além do horizonte do leitor.

Seu segundo romance, *El común olvido*, foi publicado vinte e um anos depois e, curiosamente, apresenta a situação inicial no mesmo espaço em que se encerra para o leitor aquela outra história: o aeroporto. O espaço da casa se amplia com a busca efetuada pelo protagonista Daniel que parte ao encontro dos espaços habitados pela mãe. Ele deseja reconstituir sua suposta identidade argentina a partir da recomposição desse lar deixado há muito para trás. Entretanto, ao longo do percurso, o narrador-protagonista se depara com a impossibilidade do empreendimento.

Professor e tradutor nos Estados Unidos, Daniel volta à Argentina muitos anos depois de haver ido embora e inicia uma investigação acerca da vida de sua mãe na tentativa de recuperar uma identidade através da história de sua família, já que, com a morte da mãe, ele sente que uma parte de seu mundo se perdeu, como afirma em um de seus monólogos “quer dizer, um de meus mundos, o mundo em espanhol” (p.15)¹⁴⁷.

O livro se constrói nessa procura constituída por muitas conversas, algumas descobertas, mas, sobretudo, por silêncios, estranhamentos e pela contínua sensação, várias vezes referida pelo narrador, de não pertencer totalmente nem à Argentina, sua antiga pátria, nem aos Estados Unidos, país de adoção. Onde quer que se encontrasse, Daniel era reconhecido como estrangeiro. As pessoas olhavam e percebiam um certo desajuste, como podemos ler nas palavras da prima Beatriz ao encontrar-se pela primeira vez com o protagonista: “Você se parece com ela, sabe, nessa maneira que tem de movimentar como que deixando o corpo para trás, esse *no estar de todo no mundo* [...] essas coisas sempre se sabem”(ECO, p.51, grifo nosso)¹⁴⁸.

No estar del todo é uma expressão que dá título a um ensaio de Julio Cortázar, publicado em 1967. No ensaio, o escritor associa essa sensação a uma maneira de se colocar diante das situações, a um posicionamento intersticial, como podemos ver por meio dos seguintes trechos:

e essa justaposição [...] se manifesta no sentimento de não estar de todo em qualquer das estruturas, das telas que arma a vida e nas quais somos ao mesmo tempo aranha e mosca [...] que entre viver e escrever nunca admiti uma diferença clara; se vivendo consigo dissimular uma participação parcial em minha

¹⁴⁷ No original: “es decir, uno de mis mundos, el mundo en español.”

¹⁴⁸ No original: “Te parecés a ella, sabés, en esa manera que tenés de mandarte mudar como dejando atrás el cuerpo, ese no estar del todo en el mundo [...] Esas cosas siempre se saben.”

circunstância, diferentemente não posso negá-la no que escrevo, posto que precisamente escrevo por não estar ou por estar a meio caminho. Escrevo por falência, por deslocamento; e como escrevo desde um interstício, estou sempre convidando a que outros busquem os seus e olhem, através deles, o jardim onde as árvores têm frutos que são, certamente, pedras preciosas (CORTÁZAR, 1973 p.32)¹⁴⁹.

Molloy recorre repetidas vezes a essa expressão, que ela associa ao escritor Felisberto Hernández, para abordar a condição singular do sujeito migrante: não pertencer completamente à nova cultura, ao novo território, ao mesmo tempo em que já não pertence ao lugar de onde se partiu. Dialética do dentro e do fora que coloca o sujeito naquele lugar que Cortázar delineou como sendo instersticial, indefinido e, portanto, deslocado.

Após muitos desencontros, tentativas falhas de encontrar a linearidade que desse coerência à própria história, Daniel aceita os vazios da memória e a pluralidade que compõe as identidades: a sua (homossexual, mas que, às vezes, sente-se atraído por Beatriz), a da mãe (cuja relação com Charlotte e possível homossexualidade ele se nega a olhar de frente) e a de outros personagens com quem convive ao longo de sua estadia em Buenos Aires. O romance termina com o retorno de Daniel, encerrando-se, portanto, com outra chegada, abertura a novas possibilidades. Ali também o protagonista sente-se exposto em sua condição de estrangeiro, conforme denuncia a fala do taxista: “O inverno chegou mais cedo, anunciam pelo menos dois metros de neve, me disse em espanhol o taxista, apesar de eu ter dado o endereço em inglês. Como sabe que falo espanhol?, perguntei-lhe. Essas coisas sempre se sabem, me respondeu” (p.356)¹⁵⁰.

Esse viver entre dois mundos e, sobretudo, não estar totalmente em nenhuma das posições, está presente de forma privilegiada nos textos autobiográficos da autora. Grande parte dos relatos de *Varia Imaginación* também lida com idas e voltas, viagens, retornos e com a imagem da casa tomada; cronotopos recorrentes de uma poética do deslocamento. Alguns dos relatos que tratam da questão foram agrupados sob a unidade *Viajes*, mas em praticamente todos, de forma direta ou indireta, a temática do deslocamento é uma constante.

¹⁴⁹ No original: “y esa yuxtaposición [...] se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca [...] que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, pedras preciosas.”

¹⁵⁰ No original: “El invierno se vino temprano, anuncian por lo menos dos pies de nieve, me dijo en español el taxista, a pesar de que yo le había dado la dirección en inglés. ¿Cómo sabe que hablo español?, le dije. Esas cosas siempre se saben, me contestó.”

“Costa atlántica” aborda o retorno a dois lugares visitados pela narradora na infância: Punta Mogotes e Mar del Sur. Ela compara suas recordações com a realidade que encontrou ao revisitar ambos os lugares. Em Mar del Sur, a narradora observa que “Atrás, no lugar em que havia sido o jardim, havia escombros, tijolos e pedaços de reboco entre as ervas daninhas”(VI, p.18)¹⁵¹ e o hotel onde haviam se hospedado na viagem de férias já não podia ser visitado, o que leva a narradora a supor que talvez tenha sido transformado em asilo ou outra instituição. No caso de Punta Mogotes, ela observa que tudo estava tão mudado que “não reconheci nada” (VI, p.19).

Ao longo do livro, são narradas viagens a outros países como México (“Últimas palabras”), excursões com a família a San Nicolás; mudanças de casa, como a que ela ajuda a mãe a fazer por ocasião da morte do pai em “Levantar la casa”. A imagem do retorno é sempre aquela de Punta Mogotes e Mar del Sur, isto é, do desajuste entre o que a memória arquivou e a volta empreendida em busca de reconhecimento. As ruínas são a marca de cada retorno, de modo que é necessário reajustar a imagem levada àquela que se apresenta diante do leitor. Pode-se estabelecer uma conexão entre o primeiro relato e aquele que encerra o livro: “Atmosféricas”. O título do primeiro relato poderia ser compreendido como a expressão que melhor condensa a relação entre memória de um passado que o sujeito tende a fixar e as mudanças impostas pelo tempo aos lugares em que essa memória se gestou. A narrativa parece, pois, funcionar como metáfora da própria condição do sujeito exilado que retorna: em vão, tenta-se percorrer todos os cômodos dessa casa tomada pelo esquecimento; a narradora só consegue alcançar um parte, ter acesso a alguns cômodos, pois há portas fechadas, que colocam-na diante de parcelas já tomadas. Ao longo da leitura, é possível perceber que, para a narradora, não há como voltar a esses espaços e tempos que encontram espaço somente em sua memória.

“Atmosféricas” traz de maneira bastante tangível a ideia de contaminação de tempos e lugares do presente pelos tempos e lugares passados: a casa se confunde em sua espacialidade concreta e se desloca entre os tempos por meio de uma memória também deslocada. O presente se inquieta com as irrupções do passado; este o afeta e o modifica. A narradora fala sobre os ataques de 11 de setembro de 2001 e de como eles alteraram sua percepção espaço-temporal, evidenciando o que a expressão “no estar del todo” denota enquanto possibilidade

¹⁵¹ No original: “Atrás en lo que había sido el jardín, había escombros, ladrillos y pedazos de revoque entre los yuyos.”

— e também impossibilidade — de o sujeito se encontrar em um lugar estável ou ao menos cartografável. Embora se encontre em um território geograficamente preciso — Nova Iorque —, a narradora se sente habitante de um lugar intervalar:

Comecei a sonhar com Buenos Aires, noite após noite. Foi então quando me surpreendi pensando em minha mãe, meu pai, minha tia, minha irmã: todos mortos. Eram recordações ou sonhos (não estou segura de poder distinguir entre os dois) de um passado muito distante quando ainda não sabia que não ia passar o resto da minha vida em Buenos Aires [...] estou em Buenos Aires, me digo, estou na casa de meus pais. Não, não fui embora. Está refrescando, melhor entrar (VI, p.104-105)¹⁵².

Aqui se ultrapassa o limiar temporal com a evocação de uma experiência pretérita como algo vivo e passível de afetar a percepção do momento presente. A instabilidade trazida pelo trauma vivido durante o episódio de 11 de setembro de 2001, transporta a narradora ao lugar seguro, àquele primeiro lar, mas não o faz de forma completa, pois o lar resguardado em sua memória não existe fora dela ou de sua transposição escrita. Pode-se compreender esse trecho como uma manifestação aguda do que Cornejo Polar afirmara acerca da relação do sujeito migrante com os lugares de sua experiência, pois opera-se um encontro entre esses dois mundos, que convivem lado a lado, sem que haja, entretanto, nenhuma síntese.

É interessante apontar a persistência dessa experiência traumática, que a autora reevoca no ensaio “Back home” e, posteriormente, em *Desarticulaciones*, no relato “Pasajes de la memoria”.

Ao evocar o episódio no ensaio, Molloy fala da importância desse acontecimento para sua percepção dos espaços e da memória, que teriam se alterado desde então, e o localiza como elemento propulsor dos relatos de *Varia Imaginación*:

a necessidade de rearmar um lugar de origem é muito forte. Recordo (e já escrevi sobre isso) que nos dias que se seguiram ao ataque às torres gêmeas me visitavam como nunca recordações de Buenos Aires. Até um cão que ladrava na casa detrás da nossa em Olivos, quando eu era pequena. Desde então minha memória ficou irremediavelmente contaminada, e aceito essa contaminação. Creio que foi a partir dessa experiência que comecei a escrever, de maneira regular, os relatos mais ou menos autobiográficos de *Varia Imaginación*. Essa é, por enquanto, minha maneira de voltar” (PD, p 21)¹⁵³.

¹⁵² No original: “empecé a soñar con Buenos Aires, noche tras noche. Fue entonces cuando me sorprendí pensando en mi madre, mi padre, mi tía, mi hermana: todos muertos. Eran recuerdos o sueños (no estoy segura de poder distinguir entre los dos) de un pasado muy lejano cuando todavía no sabía que no iba a pasar el resto de mi vida en Buenos Aires [...] estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres. No, no me ido. Está refrescando, mejor que entre.”

¹⁵³ No original: “la necesidad de rearmar un lugar de origen es muy fuerte. Yo recuerdo (y ya lo he escrito) que en los días que siguieron al ataque a las torres gemelas me visitaban como nunca recuerdos de Buenos Aires. Hasta un perro que oía ladrar por las tardes en un departamento cercano me recordaba un perro que ladraba en la

Em *Desarticulaciones* o episódio é retomado com algumas mudanças, mas mantendo como centrais o incômodo e desassossego já aludidos nos outros momentos em que foi mencionado. S. fala sobre como às vezes crê poder atravessar os tempos e lugares distintos quando, por exemplo, desce pelas escadas de sua casa e tem a sensação de que esta poderia conduzi-la “sem sutura nem hiato, ao outro espaço”¹⁵⁴ (p.60). Ela deixa transparecer a inquietude que advém dessa mescla espaço-temporal ao questionar a possibilidade de M.L. ter sido afetada pelo mesmo excesso anamnésico antes que aquela começasse a perder a capacidade de organizar os acontecimentos em sua mente.

Nesse livro, os deslocamentos aparecem principalmente associados à noção de memória e esquecimento como construtores de identidades cada vez mais frágeis. Ambas as personagens são migrantes que vivem há muitos anos nos Estados Unidos, onde construíram uma rede afetiva em que a língua, o amor e as memórias compartilhadas atuam como alicerces de uma “casa comum”, um *home* no sentido terkenliano, ou, para usar uma expressão da própria Molloy, como um “país portátil”¹⁵⁵, simbolicamente concebido. A casa tem aqui a aparência de um desenho feito a duas mãos, elaborado a partir de um lugar distante, o que denuncia a existência de um movimento de reterritorialização em terra estrangeira: o afeto cria raízes, sustenta vínculos, desenha paisagens próprias em lugar estranho. A casa comum, mencionada por S., logo se vê minada em sua tênue arquitetura, pois com o esfacelamento da memória de M.L., já não haverá a comunhão do lar, restando somente o vazio.

Após o retorno de uma das suas viagens e da confusão que causa o anúncio de sua chegada feito a M.L., S. se questiona “Onde é aqui para ela? (Ou para mim?)” (*D*, p.74)¹⁵⁶ e, ao fazê-lo, nomeia a distância que a separa não só da amiga, mas também, e sobretudo, de um lugar próprio que fosse capaz de fazer coincidir a geografia com o sentimento de pertença. Com essa pergunta lançada no texto como uma reflexão em voz alta, S. aponta mais uma vez

casa detrás de la nuestra en Olivos, cuando yo era chica. Desde entonces, me ha quedado la memoria irremediabilmente contaminada, y acepto esa contaminación. Creo que fue a partir de esa experiencia que empecé a escribir, de manera sostenida, los relatos más o menos autobiográficos de *Varia Imaginación*. Esa es, por ahora, mi manera de volver.”

¹⁵⁴ No original: “sin sutura ni hiato, al otro espacio.”

¹⁵⁵ A expressão “País portátil” remete à ideia de busca por um refúgio; é o arquivo que o sujeito exilado carrega consigo e com o qual procura compor imagens seguras de um lugar que se apresenta como instável e inseguro. No livro *El común olvido*, o protagonista, Daniel, reflete sobre sua condição de migrante, e recorda uma observação de Simon, seu amante venezuelano: “Siempre vamos a estar de paso, los dos venimos de países portátiles”(VE, p. 165).

¹⁵⁶ No original: ““¿Dónde es aquí para ella? (O para mí?).”

para a fragilidade dos territórios que se deslocam perante o sujeito, obrigando-o a reajustar sua própria localização nesses lugares móveis em que tenta construir seu *home*.

A tradução também está presente como prática de deslocamento, pois M.L. traduz perfeitamente uma frase por meio da qual conta ao médico que tinha sentido vertigem. Nesse deslocamento identitário — já que ela não sabia quem era ao dizer o próprio nome — ainda foi possível comunicar algo de si a outra pessoa:

Isto é, M.L. é incapaz de dizer que sentiu vertigem, ou seja, é incapaz de recordar que sentiu tontura, mas é capaz de traduzir para o inglês a mensagem em que L. diz que ela, M.L., sofreu uma vertigem. É como conseguir uma momentânea identidade, uma momentânea existência, nesse discurso transmitido de forma eficaz. Por um instante, nessa tradução, M.L. é (*D*, p.18, grifo da autora)¹⁵⁷.

Ao refletir sobre a situação da companheira e sua desintegração, S. está também refletindo sobre o próprio lugar que ocupa e, nesse sentido, podemos pensar nesse movimento como um deslocar-se, pois S. deixa transparecer em algumas de suas anotações o quanto de si sente que está perdendo juntamente com a perda de M.L. É pelo encontro, agora cada vez menos frequente, entre recordações partilhadas que a narradora sente sua existência, encontra o que acredita ser uma fração de identidade. A outra personagem é como um espelho, pois sua memória reflete para ela a visão que somente M.L. poderia oferecer, um ângulo agora perdido, dissolvido pela doença.

Uma pergunta feita por S. evidencia sua preocupação com o *home* sob o ponto de vista da identificação do sujeito com seu próprio corpo e os corpos alheios, por meio do pronome eu: “Como diz eu aquele que não recorda, qual é seu lugar de enunciação, quando se desvaneceu a memória?” (*D*, p. 19)¹⁵⁸.

A esse respeito, vale mencionar o que Molloy afirma, em *Vale o escrito*, acerca da posição ocupada pelo autobiógrafo, o qual se enuncia sempre a partir de um lugar inatural, pois o que ela chama de lugares da memória se encontram, a seu ver, irremediavelmente fora do alcance do escritor:

Distanciados no tempo ou no espaço [os lugares da memória], são essencialmente *inatuais*; nunca coincidem com o presente da escrita, ou seja, com o *locus* no qual se

¹⁵⁷ No original: “Es decir, M.L. es incapaz de decir que ella misma ha sufrido un mareo, o sea, es incapaz de recordar que sufrió un mareo, pero es capaz de traducir al inglés el mensaje en que L. dice que ella, M.L., ha sufrido un mareo. Es como lograr una momentánea identidad, una momentánea existencia, en ese discurso transmitido eficazmente. Por un instante, en esa traducción, M.L. es”

¹⁵⁸ “¿Cómo dice yo el que no recuerda, cuál es su lugar de enunciación cuando se ha destejido la memoria?”

origina o ato autobiográfico, em qualquer país e em qualquer época. Sua forma mais simples é geográfica... (VE, p. 269).

Assim, a casa, o *home*, para o autobiógrafo encontra-se invariavelmente em outro lugar e, por isso, ele se lança na aventura criativa da escrita. Ainda em *Desarticulaciones*, a narradora mostra que, por meio do diálogo, M.L. e ela erguiam paredes e construíam um lar argentino no exílio estadunidense. Encontravam-se, quando juntas, em casa ou *at home*, mas a doença da amiga deixa a narradora novamente desterritorializada, como pode-se observar a partir da leitura do trecho que encerra o relato: “Ao falar com ela me sinto — ou me sentia — conectada com um passado não de todo ilusório. E com um lugar: *o de antes*. Agora me encontro falando em um vazio: já não há casa, não há antes, só câmara de ecos” (D, p.73, grifo da autora)¹⁵⁹. Nesse sentido, pode-se compreender que a “casa” comum — predominantemente simbólica — depende de uma memória compartilhada e que o sujeito, ao falar com o outro, busca seu reflexo como se estivesse diante de um espelho. Entretanto, o eu da narradora, construído por imagens, imaginários, vê-se borrar no espelho da memória de M.L., des-articular-se frente ao vazio, ao silêncio absoluto, cujo reflexo não mostra mais que o apagamento da própria imagem.

No ensaio “Back home” a questão do território surge sempre atrelada à língua, à literatura e ao deslocamento como condição para a criação da pátria que o sujeito forja para si no exílio. No ensaio, gênero em sua constituição híbrido, como já sugeriu Adorno (1986), Molloy parte de sua experiência para refletir sobre a literatura e as marcas impostas pelo exílio, pela multiplicidade vivencial dos deslocamentos e pelo bilinguismo em sua obra. A casa comparece aqui como lugar inacessível, distância que o próprio título aporta. Ao escolher dizer “voltar para casa” em inglês a autora parece estar denunciando a impossibilidade do retorno, uma vez que o termo *home* seguramente não possui o mesmo sentido de *casa*. Entretanto, ao mesmo tempo, o segmento do título está em espanhol: “un posible comienzo”, o que sugere uma questão: um possível começo para o retorno seria a inevitável frequentação dos dois lados da fronteira? Ou melhor dito: a intraduzibilidade de um mundo em outro?

Molloy relata, em “Back home”, a experiência de um regresso à casa onde viveu em Buenos Aires. É interessante como ela ressalta o fato de que durante a visita só tenha podido percorrer a parte que havia sido ampliada e modificada pelos novos proprietários, o que a leva

¹⁵⁹ No original: “Al hablar con ella me siento — o me sentía — conectada con un pasado no del todo ilusorio. Y con un lugar: el de antes. Ahora me encuentro hablando en un vacío: ya no hay casa, no hay antes, solo cámara de ecos.”

a concluir que “foi como se eu não houvesse entrado. Poderia dizer, como Diana Belessi, que tinha voltado para casa, ainda que paradoxalmente já não houvesse casa” (*PD*, p.19)¹⁶⁰. Esse pequeno relato, introduzido no ensaio, oferece o contraponto já levantado pelo título, escrito em inglês e espanhol ao mesmo tempo, pois o retorno, quando ocorre, nunca se dá de forma total, mas sempre na confrontação entre a imagem prévia que o sujeito leva consigo e a nova realidade. O sujeito exilado jamais poderia reencontrar seu *home* se o buscasse sempre no mesmo lugar, pois uma vez que se partiu, o lar se construirá nessa dinâmica, tecido pelas memórias alimentadas pelos espaços perdidos e reencontrados somente no arquivo vivencial que o indivíduo cria a partir das experiências.

Em *El común olvido*, o personagem Símon fala a Daniel que ambos vão estar sempre de passagem, pois provêm de *países portátiles*, ou seja, países elaborados a partir do imaginário e nem sempre geograficamente localizáveis, pois são vividos onde quer que se encontrem os sujeitos ou, nas palavras de Molloy: “É um país que levamos conosco e que se atualiza nesse tipo de momentos ou em algum detalhe...” (MOLLOY, 2002e)¹⁶¹. Esse país não tem linhas que delimitam claramente fronteiras, não apresenta a geografia coincidente do território, da língua e do sujeito que nele se encontra: é por deslocamentos que ele se define e se redefine, tornando a cartografia não mais a escrita de mapas, a fixação de limites, mas uma arte em que o corpo complexo do sujeito é ele mesmo um mapeamento da busca do lar desejado. Molloy ressalta o caráter dinâmico da pátria para aqueles que se encontram fora dela:

Assim, em distintos momentos, desde distintas latitudes — e certamente desde distintas bibliotecas — a gente lança mão do país que necessita, e esse país está composto de recordações várias, de fabulações a partir dessas recordações, de leituras que a gente convoca do arquivo, mas também e sobretudo de desejos e traumas presentes (*PD*, p.20)¹⁶².

Nas autobiografias dos escritores hispano-americanos, Molloy observara a regularidade da presença do que chama de “lugar comum estável” como ponto de partida para a recordação e para o processo de autotransfiguração. Esse lugar comum é, segundo ela,

¹⁶⁰ No original: “fue como si no hubiera entrado. Podía decir, como Diana Belessi, que había vuelto a casa, aunque paradójicamente ya no hubiera casa”

¹⁶¹ No original: “Es un país que uno lleva consigo y que se actualiza en esa clase de momentos o en algún detalle...”

¹⁶² No original: “Es así como en distintos momentos, desde distintas latitudes — y desde luego desde distintas bibliotecas — uno echa mano del país que necesita, y ese país está compuesto de recuerdos varios, de fabulaciones a partir de esos recuerdos, de lecturas que uno convoca del archivo, pero también y sobre todo de deseos y de traumas presentes”

geralmente a casa familiar ou *casona*¹⁶³, que funciona como um refúgio da memória para o autobiógrafo. A autora destaca essa escolha pois acredita que não seja aleatória, mas que pode ser compreendida como um gesto de posse, que conformaria, de antemão, um lugar para o escritor, um espaço conhecido e eleito a partir do qual se posicionar:

Dito de outro modo: abrigar o passado sob um teto significa que já se tem um teto para começar. O autobiógrafo que recorre a este gesto fala de uma posição de poder social e intelectual; o impulso autoritário se estende para além da casa propriamente dita e inclui a mesma tradição que nela se quer abrigar (VE, p.272).

Contrapondo-se a essa postura observada na maioria dos autobiógrafos analisados pela autora, sua escrita não aponta para um lugar comum, para a estabilidade oferecida pela casa de família, mas, ao contrário, coloca o leitor diante de espaços móveis, de outros territórios mobilizados apenas pelo desejo do regresso. Vimos que apenas *Em breve cárcere* apresentamos maior anseio pelo fechamento, pelo conforto do território conhecido. *El común olvido*, *Varia Imaginación* e *Desarticulaciones* iniciam-se já em movimento, são mais claramente perpassados pela mobilidade e consciência da falta de acesso ao lugar que poderia conformar a *casona*: não têm um teto para começar. A escolha pela instabilidade implicaria também uma tomada de posição? Acreditamos que sua escrita denuncia a ilusão da identidade e da tradição para anunciar e enunciar-se a partir da (ex)tradição, para recuperar uma noção desenvolvida por Ricardo Piglia no ensaio “Memoria y tradición”. O autor discorre a respeito da relação do escritor argentino com a tradição e defende a imagem da ex-tradição como a pátria do escritor, pois segundo ele:

Um escritor trabalha com a ex-tradição. Por um lado, o que já aconteceu, a história anterior, quase esquecida e, por outro lado, a obrigação, semi- jurídica (colombiana) de ser levado à fronteira. Ou trazido a ela: sempre à força. A extradicação supõe uma relação forçada com um país estrangeiro (PIGLIA, 1990, p. 61)¹⁶⁴.

Nesse sentido, a falta de um lugar estável para começar, no caso dos livros de Molloy, a escolha de um território que está fora (ex) e ao mesmo tempo relacionado à tradição, revela

¹⁶³ O termo *casona* é utilizado pela autora em *Vale o escrito* como sinônimo de uma espécie de santuário familiar que o autobiógrafo escolhe como o lugar de suas reminiscências. Molloy ressalta, por outro lado, a ausência desse lugar de memória no caso de escritores como o escravo Juan Francisco Manzano, o qual não podia resgatar um lugar próprio no qual fosse possível fixar as recordações.

¹⁶⁴ No original: “Un escritor trabaja con la ex-tradición. Por un lado lo que ha sido, la historia anterior, casi olvidado y por otro lado, la obligación, semi jurídica (colombiana) de ser llevado a la frontera. O traído a ella: siempre por la fuerza. La extradición supone una relación forzada con un país extranjero.”

uma postura que tem como eixo o questionamento do *locus* enunciativo do eu autobiográfico e, conseqüentemente, a abertura como possibilidade de expressão.

Não se trataria simplesmente, a nosso ver, de celebrar a falta de um território, a mobilidade absoluta, mas da problematização de todas as categorias que se querem fixas, tais como nação, fronteira, identidade, tradição, literatura nacional, autobiografia. A experiência do exílio parece intervir em sua prática marcando-a com o signo do deslocamento, da “desterritorialização” e do estranhamento, mas também das possibilidades de “reterritorialização” por outras vias, como a leitura, a afetividade, a elaboração de uma língua de *entrecasa*, a postura várias vezes reiterada em obras e entrevistas por meio da expressão “não estar de todo”.

É dessa forma que do espaço mais circunscrito da casa, cujas paredes se oferecem como fortalezas ao indivíduo, o sujeito migrante se vê diante do mundo, o qual o convida a habitar também um novo espaço discursivo. Este não se constrói como um *continuum* entre o território de antes e o atual, mas precisamente no movimento entre o ir e o vir; no deslocamento, portanto. De onde fala o sujeito nas obras de Molloy? Qual o lugar de sua própria enunciação? O impulso em busca de um *home*, de um espaço-tempo perdido a impele a avançar em direção a um outro lugar. A estar sempre a caminho em busca do lar sonhado e jamais alcançado.

Luiza Valenzuela, no ensaio “La mirada dual y el clavel del aire”, que faz parte do livro organizado por Molloy e Siskind, ao propor uma reflexão sobre sua experiência com a literatura e a língua de seu país, usa a imagem do “clavel del aire” — planta que não possui as raízes presas ao solo ou a qualquer outra superfície — para metaforizar a conexão existente entre o escritor migrante e sua tradição. Em suas palavras: “Sempre se escreve tratando de entender, de abrir-se a uma busca ou pergunta. Coisas do olhar dual — vivendo longe —, das raízes aéreas, mas de clara origem (VALENZUELA, 2006, p. 154)¹⁶⁵. É possível e nos parece bastante profícuo empregar essa imagem do *clavel del aire* para falar da relação que Molloy mantém com sua nação de origem, já que toda sua produção crítico-literária parece voltar-se a uma busca, tentativa de compreender como ser escritora argentina fora da Argentina, como lidar com a língua materna a distância? Molloy problematiza essa e outras questões em seus livros, minando qualquer tentativa de clausura ao instaurar o olhar dual, que abriga o aqui e o

¹⁶⁵ No original: “uno escribe siempre tratando de entender, de abrirse a una busca o pregunta. Cosas de la mirada dual — viviendo lejos —, de las raíces aéreas pero de claro origen.”

lá, sem nunca restabelecer um território concreto. Em seus textos, os personagens não têm um lugar fixo para começar; ao contrário, estão buscando encontrar ou redescobrir territórios alheios, tentando se apropriar deles por intermédio do trabalho da escrita.

Para Molloy, o sujeito que partiu um dia não pode empreender um retorno efetivo, uma vez que somente aquele que esqueceu suas raízes é capaz de realizar a viagem de volta, como fica claro não só pelos manifestos desencontros colocados em cena em todos os episódios que tratam de regresso, mas também por comentários que ora surgem pela voz de personagens nos textos ficcionais, ora por sua própria voz autobiográfica, como quando S. diz no relato “Volver”, em *Desarticulaciones*: “Porque só o esquecimento completo permite o regresso impune; de algum modo, ela já voltou” (D, p.75)¹⁶⁶, e pelo que a própria autora declara em entrevista a Marcelo Carosi, ao comentar sobre o que o entrevistador chama *homecoming*:

Penso que se você esqueceu tudo, a volta, se cabe o termo — porque se você esqueceu tudo, você também se foi — a volta, digo, não perturba. Por outro lado, para aquele que não esqueceu, e pior, para aquele que acumulou recordações pensando em seu regresso, a volta resulta, se não em um castigo, ao menos em desajuste vital, perda. Você voltou, mas na verdade não voltou porque uma vez que se tenha ido não há para onde voltar (MOLLOY, 2010c)¹⁶⁷.

É possível ler a constante menção e presença dos deslocamentos no conjunto da obra da escritora como, muito além de simples contaminação entre experiência e prática escritural, uma postura que denuncia uma peculiar maneira de olhar o mundo. Ao adotar uma perspectiva deslocada, Molloy aponta para a existência de pontos de localização discursiva com os quais os sujeitos lidam constantemente, muitas vezes tomando-nos como verdades inquestionáveis. Nesse sentido, sua postura tem o mérito de rasurar a fixidez desses pontos de localização instaurando questionamentos que desestabilizam a ordem das coisas e obrigam o leitor a adquirir também novas formas de ler.

Além de ser uma constante temática, como vimos, o deslocamento opera sob outras vias, da prática do fragmento como forma constitutiva de *Varia Imaginación* e

¹⁶⁶ No original: “Porque solo el olvido total permite el regreso impune; de algún modo ella ya ha vuelto.”

¹⁶⁷ No original: “Pienso que si se ha olvidado todo, la vuelta, si cabe el término — porque si lo has olvidado todo te has olvidado también que te fuiste — la vuelta, digo, no perturba. En cambio para el que no ha olvidado, y peor, para el que ha acumulado recuerdos pensando en su regreso, la vuelta resulta si no castigo por lo menos desajuste vital, pérdida. Has vuelto pero de veras no has vuelto porque una vez que te has ido no hay donde volver.”

Desarticulaciones, ao traballo da citação, pois citar é deslocar-se, permitir que outro fale em meu lugar, como demonstra Piglia no ensaio “Una propuesta para el nuevo milenio”(2001)¹⁶⁸.

O autor propõe completar as *Seis propuestas para o próximo milênio*, de Italo Calvino, adotando como *locus* enunciativo a margem, ou seja, sua posição como escritor argentino, ou mais amplamente, latino-americano. Para elaborar sua proposta, Piglia conta que em “Carta a Vicky”, escrita por Rodolfo Walsh ao saber da precoce morte da filha aos 26 anos, o escritor concede a um desconhecido o poder de dar voz a sua própria dor: “Hoy en el tren un hombre me decía: ‘sufro mucho, quería me deitar para dormir e despertar dentro de un año’”(PIGLIA, 2001a, p. 2)¹⁶⁹; esse outro, diz Walsh, “Falava por ele, mas também por mim”(Idem)¹⁷⁰. Ao se deslocar e permitir que esse outro transmita o que lhe é impossível dizer, Walsh pode ser capaz de chegar a contar o que está no limite daquilo que a linguagem é capaz de exprimir “esse ponto cego da experiência que quase não se pode transmitir”(PIGLIA, 2001a, p.2)¹⁷¹.

Piglia, a partir dessa reflexão propõe a literatura como o lugar em que “sempre é outro o que vem dizer. ‘Eu sou outro’ como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é o que temos que saber ouvir para que isso que se conta não seja uma mera informação e tenha a forma da experiência” (PIGLIA, 2001a, p. 2)¹⁷². Esse valor, mais do que uma forma de expressão seria a postura assumida por aqueles que decidem abrir-se ao estrangeiro, ao desconhecido e compreender a experiência a partir da própria fronteira dos discursos.

Walsh cita, lança mão dessa prática que implica um duplo deslocamento: ao citar realizamos um corte no texto do outro e o colamos em um lugar distinto, ao mesmo tempo em que nos afastamos e cedemos lugar para que esse estranho venha mostrar-se em sua alteridade e dizer aquilo que queremos ou precisamos escutar.

4.2 – Deslocamentos linguísticos: aceitação da Babel?

Las lenguas de hablar, de escribir o de pensar a veces reflejan simplemente, como en el recipiente

¹⁶⁸ Cf. PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Márgenes*, n. 2. Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires, out. 2001, p. 1- 3.

¹⁶⁹ No original: “Hoy en el tren un hombre me decía ‘Sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año.’”

¹⁷⁰ No original: “Hablaba por él pero también por mí”

¹⁷¹ No original: “ese punto ciego de la experiencia que casi no se puede transmitir.”

¹⁷² No original: “siempre es otro el que viene a decir. ‘Yo soy otro’ como decía Rimbaud. Siempre hay otro ahí. Ese otro es el que hay que saber oír para que eso que se cuenta no sea una mera información y tenga la forma de la experiencia.”

descubrimiento astronómico de las “enanas morenas” [...] la fuerza poderosa de la lengua ausente. Es decir, la que permite u obstaculiza la adquisición de lo más difícil para un expatriado: la residencia interna.

Luisa Futoransky

A linguagem exerce papel central no processo de subjetivação e reconhecimento do sujeito, pois somente por meio da expressão linguística somos capazes de nos narrar — e, desse modo, constituir-nos — e oferecer-nos ao outro e a nós mesmos enquanto seres de linguagem que somos. Contemporaneamente, muito se tem debatido acerca das relações entre língua materna, identidade e multilinguismo, em um momento em que a mobilização marca a experiência subjetiva e altera as relações do sujeito com o território, com seu *home*, a temporalidade e, em certa medida, a própria noção de pátria.

Em uma interessante incursão de viés psicanalítico, a obra *A Babel do inconsciente: língua materna e línguas estrangeiras*, dos psicanalistas Jacqueline Amati-Mehler, Simona Agentieri e Jorge Canestri, propõe refletir — a partir de sua prática com pacientes bilíngues ou polilíngues — de que forma questões complexas como repressão e cisão se relacionam com a problemática das línguas na constituição da subjetividade.

Levando em consideração propostas como as do linguista Wilhelm Von Humboldt, segundo quem a linguagem seria não apenas reflexo das estruturas que compõem o mundo, mas o instrumento que nos permite organizá-lo, bem como a análise que faz o antropólogo Claude Lévi-Strauss¹⁷³ das redes relacionais que palavras em diferentes línguas evocam nos sujeitos, os estudiosos elegem como ponto focal de suas análises a reflexão acerca daqueles “que pensam, falam, sonham em mais de uma língua” (MEHLER-AMATI *et al*, 2005, p. 129)¹⁷⁴.

Interessa-nos, sobremaneira, o capítulo dedicado àqueles cuja relação com a língua já pressupõe um distanciamento, ainda que se trate da língua materna, uma relação de

¹⁷³ O exemplo a que recorrem os autores é da palavra de língua inglesa “cheese” e de seu correspondente em francês: “fromage”. Embora a princípio elas se equivalham, Lévi-Strauss afirma que não possuem o mesmo poder evocativo, pois cada uma delas está associada a experiências diferentes e que ao serem pronunciadas, por exemplo, mobilizariam cada uma experiências distintas. Cf. LÉVY-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1995.

¹⁷⁴ É importante assinalar que muitos outros são os estudos retomados pelos psicanalistas, desde a área da linguística, psicolinguística, neurologia, até a antropologia, como os autores enumeram e explanam o que consideram pontos dialogais no capítulo “Intersecções”, mas que devido à natureza da presente pesquisa não serão retomados aqui em sua amplitude.

estrangeirismo, particularmente exacerbada se somada à experiência de desarraigamento vivenciada por muitos. Referimo-nos à figura do escritor, especialmente daquele que, como afirma Kamenzain, está sempre buscando construir um teto provisório para sobreviver à experiência extrema do deserto: “A literatura é outro abrigo armado no deserto” (KAMENZAIN, 2006, p. 163)¹⁷⁵.

O capítulo intitulado “Do mundo dos poetas: o estranhamento como profissão” de *A Babel do inconsciente* pretende, segundo os autores, acompanhar e compreender os sinuosos caminhos percorridos por escritores que fizeram das mudanças de pátria e, em alguns casos, de língua, um marco de sua trajetória pessoal e criativa. Este capítulo é interessante para fins de analogia e contraste com a obra de Molloy, no que toca a sua própria trajetória entre as línguas e à forma como tal questão aparece problematizada em sua produção crítica e literária.

Molloy gravita, ao longo de seu percurso no campo das letras, pela língua pátria — o espanhol —, a língua da família paterna — o inglês — e o francês¹⁷⁶, este último aprendido, segundo ela mesma, por meio de estudos formais. Em *Desarticulaciones*, no relato intitulado “Lengua y patria”, a autora-narradora afirma que sempre utilizou, ao falar com M.L., uma língua a que chama de “español de entrecasa”, ou seja, uma língua particular, construída no compartilhamento mútuo de experiências de um período e um espaço determinados. Ela ressalta, entretanto, que fala a língua de uma casa que nunca foi sua de forma completa: “nunca foi completamente minha” (*D*, p.72)¹⁷⁷, remetendo novamente àquela expressão “no estar del todo”, que faz com que o sujeito migrante habite territórios imprecisos. Ela afirma ainda:

Uma casa de outra época, habitada por palavras que já não se usam, que talvez (ou não) tenham usado nossas mães ou avós [...] Um espanhol feito de citações, mas que linguagem não o é; falar é buscar cumplicidade: nos entendemos, sabemos de onde somos. A linguagem, afinal, cria raízes e abriga anedotas (*D*, p. 72)¹⁷⁸.

¹⁷⁵ No original: “La literatura es otro techito armado en el desierto” No caso dessa escritora há também forte ligação com a questão do nomadismo judaico, evocado em seus poemas e no ensaio “El gheto de mi lengua” do qual citamos o fragmento acima.

¹⁷⁶ A autora publica ensaios e análises críticas em francês — *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France* (1972) —, em inglês — *At face Value: autobiographical writing in spanish america* (1991) e em espanhol, como *Las letras de Borges*, de 1979, por exemplo.

¹⁷⁷ No original: “nunca fue del todo mía.”

¹⁷⁸ No original: “Una casa de otra época, habitada por palabras que ya no se usan, que acaso (o no) usaron nuestras madres o abuelas [...] Un español hecho de citas, pero entonces qué lenguaje no lo es; hablar es buscar complicidad: nos entendemos, sabemos de dónde somos. El lenguaje, después de todo, crea raíces y alberga anécdotas”

Nessa perspectiva, a língua cria laços e raízes, pois permite a emergência de uma memória compartilhada com o outro. Entretanto, trata-se sobretudo de construir um lar comum, de mantê-la com o fino fio de palavras e expressões como uma acolhida momentânea para o sujeito, pois, ao mesmo tempo em que a narradora afirma um *home* linguisticamente ideado, denuncia sua não-coincidência, seu aspecto “inventado a dois”, na solidão partilhada da intempérie, para usar uma expressão de Molloy.

Em entrevista realizada em 2010, Molloy retoma essa expressão ao interpretar seu trilinguismo à luz da relação de intimidade e ao mesmo tempo estranhamento encenado em sua escrita. Ao ser questionada se com o francês e o inglês ela utilizaria também um registro de “entrecasa”, marcadamente pessoal, ela responde:

Em inglês, decididamente, porque foi também língua caseira, me criei bilíngue. O francês veio um pouco mais tarde e foi minha língua culta, no sentido de que foi primeiro língua estudada, e só depois, quando vivi na França durante um tempo, se converteu em língua cotidiana. Então, embora haja um «entrecasa» para o francês, é um *entrecasa* que permite menos liberdades, menos jogos, inventa menos. É uma questão de registro: se passo do espanhol ao francês sinto que estou citando. Ao contrário, do espanhol ao inglês, ou vice-versa, há continuidade, não há sutura (MOLLOY, 2010d)¹⁷⁹.

Se, por um lado, como afirma a autora, não há hiato entre o espanhol e o inglês, por outro, parece-nos notável que seus trabalhos criativos (romances e escritas de si) tenham sido todos redigidos originalmente em sua língua materna, embora esta apareça sempre perpassada pelas duas outras línguas, seja na forma de interposição, seja por meio da leitura de um trecho em língua estrangeira ou, ainda, como instrumento de tradução de desejos e temores apenas tangencialmente aludidos.

A questão do aprendizado das línguas aparece em *Varia Imaginación*, no fragmento “Novela familiar”, que alude ao conhecido conceito freudiano de romance familiar¹⁸⁰, segundo o qual a criança fantasia para si uma família, uma origem, em geral gloriosa, na qual poderá se inscrever enquanto sujeito e a partir da qual possa ler sua vida, inventando, dessa forma, uma espécie de romance. Nesse relato, a autora-narradora oferece ao leitor sua

¹⁷⁹ No original: “En inglés, decididamente, porque fue también lengua casera, me crié bilingüe. El francés vino algo más tarde y fue mi lengua culta, en el sentido de que fue primero lengua estudiada, y sólo después, cuando viví en Francia durante un tiempo, se volvió lengua cotidiana. Entonces, si bien hay un «entrecasa» para el francés, es un *entrecasa* que se permite menos liberdades, menos juegos, inventa menos. Es una cuestión de registro: si paso del español al francés siento que estoy citando. En cambio, del español al inglés, o al revés, hay continuidad, no hay sutura.”

¹⁸⁰ Cf. ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

genealogia, embora o título aponte para sua possível mistificação. De um lado, a avó paterna, imigrante inglesa, membro de uma comunidade bastante difusa na Argentina desde fins do século XIX e início do século passado — os chamados angloargentinos — cuja resistência em aceitar a nova cultura pode ser ilustrada pelo seguinte trecho: “ Desesperava-se por eu não falar inglês, por ter aprendido a falar primeiro o castelhano” (VI, p.75)¹⁸¹. De outro lado, o francês, língua da família materna, cujo aprendizado se deu como uma espécie de compensação pelo fato de sua mãe ter sido privada e afastada da língua falada pelos pais franceses, como atestam os seguintes fragmentos retirados de um outro relato intitulado “Saber de madre”: “Filha de franceses, seus pais mudaram de língua no terceiro filho. Minha mãe era a oitava. Em lugar de falar francês com a família, meus avós passaram ao espanhol, falando francês somente entre eles”¹⁸². É interessante como a privação da língua materna é tematizada de forma semelhante pelos escritores Elias Canetti e Héctor Bianciotti, que fizeram de sua relação com as línguas presença marcante e muitas vezes perturbadora em sua atividade literária.

Canetti nasceu na Bulgária, berço de muitas línguas e culturas diferentes e, quando criança, foi privado do alemão, falado pelos pais e tido por ele como uma língua encantada¹⁸³—“Eu pensava que falavam de coisas extraordinárias, que só poderiam ser ditas naquela língua” (CANETTI, *apud* AMATI-MEHLER *et al*, 2005 p. 218) — que só pôde aprender anos mais tarde, após a morte do pai. Seu aprendizado esteve sempre marcado com o signo do amor pela mãe, do encantamento e da dor, como demonstra o escritor no fragmento abaixo:

O fato de ela ter sido bem-sucedida em seu objetivo determinou a natureza profunda do meu alemão, que foi para mim uma língua materna aprendida mais tarde e verdadeiramente com dor [...] Mas não permanecemos na dor, pois imediatamente seguiu-se um período de felicidade que me ligou indissolavelmente a essa língua. Até minha inclinação para escrever deve ter sido precocemente alimentada por essa vivência (CANETTI *apud* AMATI-MEHLER *et al*, 2005, p. 220).

¹⁸¹ No original: “Se desesperaba de que yo no hablara inglés, que hubiera aprendido a hablar primero el castellano.”

¹⁸² No original: “Hija de franceses, sus padres cambiaron de lengua al tercer hijo. Mi madre era la octava. En lugar de hablar francés con la familia, mis abuelos pasaron al español, hablando francés sólo entre ellos.”

¹⁸³ “A língua encantada” é o título de um dos capítulos do livro *Die gerettete Zunge. Geschichte einer jugend*, de 1977. Nesse livro, Canetti vem justamente realizar uma retrospectiva pelos caminhos, não raro tortuosos e traumáticos, que o conduziram ao amor pela língua alemã. Cf. Pela edição brasileira: CANETTI, E. *A língua absolvida*. História de uma juventude. Trad. Kurt Jahn. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Somente mais tarde Canetti pôde recuperar verdadeiramente essa língua, para nela traduzir suas experiências, inclusive aquelas que, segundo ele, teriam sido vivenciadas em outras línguas, como mostra o seguinte trecho: “Eu as ouvi [as fábulas] em búlgaro, mas conheço-as em alemão e essa misteriosa transposição talvez seja a coisa mais peculiar que posso contar da minha infância” (CANETTI *apud* AMATI-MEHLER *et al*, 2005, p. 220).

O argentino Héctor Bianciotti, cujos pais emigraram do Piemonte (Itália) antes de seu nascimento, também faz alusão à língua secreta dos pais e à privação sofrida do dialeto piemontês, cujo aprendizado fora proibido aos filhos. No livro *Sem a misericórdia de Cristo*, de 1985, Bianciotti reflete sobre essa questão: “Eu falava espanhol, mas com o pano de fundo da língua secreta que falavam entre eles meu pai e minha mãe, por hábito, ou talvez para defender seus raros momentos de intimidade” (BIANCIOTTI *apud* AMATI-MEHLER *et al*, 2005 p. 221). No seu caso, não há recuperação *a posteriori* dessa língua perdida, mas é a busca incansável de sua presença que o faz, segundo sua própria interpretação, persistir tanto no aprendizado do francês, língua cujo som “u” o remeteria à língua oculta dos pais: “Um som muito íntimo, uma espécie de pequena concha dentro da qual se encolhia uma parte de mim, e que me fez fazer — sem sabê-lo — a viagem de uma língua para a outra” (BIANCIOTTI *apud* AMATI-MEHLER *et al*, 2005 p. 222).

A restauração, o reencontro com uma língua esquecida, inacessível, assinala a vida e o projeto escritural de muitos autores bilíngues ou multilíngues, geralmente marcados pelas migrações, desarraigamento e desejo de retorno se não à primeira pátria, ao menos à primeira língua, a língua de sua origem, que delimita uma genealogia.

No caso de Molloy, cujos pais são filhos de imigrantes, percebemos duas posturas diferentes: a família paterna deseja manter vivo seu idioma e, conseqüentemente, sua cultura, pois conforme afirma a narradora “O imigrante e o filho do imigrante se pensam em termos de língua, *são* sua língua” (VI, p.75, grifo da autora)¹⁸⁴, ao passo que a família da mãe priva os últimos quatro filhos do aprendizado do francês. Nesse caso não é a filha, mas a neta quem vai percorrer o caminho do conhecimento para saldar a dívida dos avós com a mãe: “Quando criança quis aprendê-lo porque havia sido negado a minha mãe [...] Eu quis recuperar essa língua materna para que minha mãe, assim como meu pai, tivesse duas línguas”(VI, p.27)¹⁸⁵.

¹⁸⁴ No original: “El inmigrante y el hijo del inmigrante se piensan en términos de lengua, *son* su lengua.”

¹⁸⁵ No original: “De chica quise aprenderlo porque a mi madre le había sido negado [...] Yo quise recuperar esa lengua materna para que mi madre, al igual que mi padre tuviera dos lenguas.”

É importante observar em que medida os idiomas figuram tanto nos seus dois livros autobiográficos, como em ensaios e entrevistas em que a autora problematiza sua relação com as línguas. Em *El común Olvido* aparecem expressões e frases em inglês e francês mescladas ao espanhol, recurso que também vamos encontrar em *Varia Imaginación* e, embora menos frequentemente, em *Desarticulaciones*. Essa mescla apontaria para uma irredutibilidade da língua (re)elaborada fora do território pátrio? Seria signo também de sua estética migrante ou poética do deslocamento, lembrando que, para Cornejo Polar (2000), o discurso migrante justapõe línguas diversas sem harmonizá-las, deixando vazar o conflito entre os territórios que elas convocam? A partir dessas perguntas hipotéticas desenvolveremos nossa leitura na tentativa de identificar alguns elementos-chave dessa prática que, lidando com a língua materna, a desloca para dar espaço a outra(s) língua(s) e assim jogar com suas possibilidades expressivas e, por que não, corrosivas?

Em entrevista a Bruno Massare, Molloy fala acerca de sua relação com os idiomas: “Por mais que uma pessoa possa escrever em apenas um idioma, está pensando em mais de um, e isso às vezes cria algo diferente na escrita, o resultado final é algo em que tudo está mesclado” (MOLLOY, 2003c)¹⁸⁶. Assim sendo, o convívio com mais de uma língua propiciaria um olhar distinto sobre o que se escreve, já que o deslocar-se entre idiomas permitiria, para a autora, o diálogo entre diversificadas formas de se colocar perante o mundo.

Como essa mescla é construída em *Varia Imaginación* e *Desarticulaciones* e a partir de quais estratégias esse ir e vir, ou até mesmo a presença *in absentia* origina algo diferente? Sabemos que o espanhol é a língua de escrita dos dois livros, mas diversas vezes surgem frases e/ou expressões, ora em inglês, ora em francês que acabam por contaminar o curso da outra língua. Em *Varia Imaginación*, há momentos em que a narradora age como mediadora nos diálogos, atuando como ponte entre a família, principalmente a mãe, e os visitantes; outras vezes cabe a ela a tarefa da tradução, posições que a situam em um lugar a um tempo incômodo e privilegiado, já que é ela quem nesses momentos pode promover diálogos, mas também vivenciar situações constrangedoras, como a descrita no seguinte trecho:

Minha mãe sempre me dizia pergunte-lhes se querem lavar as mãos antes de irem, do *you want to wash your hands*. Em geral não entendiam a alusão. Em uma ocasião, uma delas riu muito de minha sugestão e me respondeu que não, *but do you*

¹⁸⁶ No original: “Por más que uno sólo puede escribir en un idioma, está pensando en más de uno, y eso a veces genera algo diferente en la escritura, el resultado final es algo donde todo está mezclado.”

think I should? O marido riu, meu pai também. Nunca mais voltei a fazer a pergunta (VI, p.68-9)¹⁸⁷.

Em outro fragmento aparece também uma expressão em inglês:

Só me lembro que, ao chegar em uma frase que dizia que o protagonista ‘gave a low, sexual laugh’ ou algo do estilo, perturbei-me, mas consegui seguir adiante. Tinha medo de que se desse conta de alguma coisa, que pensasse que tinha escolhido a passagem de propósito (VI, p 28-29)¹⁸⁸.

Nesse caso, a mudança linguística que, em alguns momentos, é causa de divergência e desencontro, atua como mediadora, tornando possível tocar em algo proibido, como no exemplo anterior, em que a narradora demonstra ter se sentido incomodada com a frase que falava de certa forma sobre sua própria sexualidade, a qual não poderia ser enunciada em alta voz, senão espelhada nas leituras, traduzida pelas palavras de outro sujeito; enfim, de forma enviesada. Aqui nos parece interessante apontar o que os autores de *A Babel do inconsciente* afirmam acerca da mudança de línguas no âmbito da análise em pacientes. Segundo eles, ao fazer uso de outra língua que não a materna, o que os sujeitos buscam são alterações na transferência e no relacionamento com o próprio inconsciente, assim como com o passado e toda a carga emocional trazida por ele. Esse procedimento recebe o nome de “distância de segurança”:

ao falar dos conflitos e ansiedades de sua infância numa segunda língua aprendida na idade adulta, pode construir uma espécie de “distância de segurança” do tumulto das emoções primitivas que seriam imediatamente evocadas pelas palavras de sua língua materna (MEHLER-AMATI et al., 2005, p 32).

Guardando as devidas particularidades desse conceito, podemos nos perguntar se ao falar de uma sexualidade silenciada, e dificilmente aceita na sociedade argentina da época, a narradora não teria conferido a outro a tarefa de se dizer, pois ela se desloca duplamente — por meio da citação e do uso do inglês — para falar de si e do seu afeto pela professora por quem insinua em outro momento narrativo estar apaixonada.

¹⁸⁷ No original: “Mi madre me decía preguntales si quieren lavarse las manos antes de irse, *do you want to wash your hands*. En general no entendian la alusión. En una ocasión una de ellas se rió mucho de mi sugerencia y me contestó que no, *but do you think I should?* Se rió el marido, también mi padre. Nunca más volvi a hacer la pregunta.”

¹⁸⁸ No original: “Sólo recuerdo que al llegar a una frase que decía que el protagonista ‘gave a low, sexual laugh’ o algo por el estilo, me turbé, pero logré seguir adelante. Tenía miedo de que se diera cuenta de algo, que pensara que había elegido el pasaje a propósito.”

A relação estabelecida entre as línguas é igualmente importante na estruturação dos relatos que compõem o livro, pois ao mesmo tempo em que permite à narradora recordar-se de forma variada e múltipla dos acontecimentos, e por conseguinte, ter diferentes vias de acesso a seu passado, tal inconstância algumas vezes impede o ato de recordar, gerando lacunas e desequilíbrio. Desse modo, a multiplicidade linguística pode se transformar em um caminho a mais para o esquecimento, o que parece denunciar certo desconforto sentido pelo sujeito por não estar situado em um ponto preciso. Ora a língua se desloca para deixar falar em língua estranha, estrangeira, aquilo que requer distanciamento, ora concorre para que o sujeito esqueça, reprima vivências.

Há um trecho em que esse desconforto fica bastante evidente: poucos antes do falecimento da avó, a narradora faz uma visita de despedida e conversa com ela, mas a adulta não consegue recordar qual idioma teria utilizado para falar com aquela que prezava tanto a língua inglesa. Percebe-se que o multilinguismo, embora seja um instrumento de liberdade, apresenta por vezes sua outra face, ao tornar-se uma forma adicional de perda: “... recordo ter lhe falado, não sei em qual idioma. Esta lembrança, este não saber em que idioma lhe falei, não me deixa (VI, p.76)¹⁸⁹. A lacuna inscrita pelo parcial apagamento do acontecimento em sua memória ganha novo contorno por meio da potencialidade do relato. Em clara referência à atividade da própria escritora, apontando de forma especular para o extratextual, vemos a narradora fazer da perda e do esquecimento sua matéria literária: “De fato, recorri a ele em dois relatos, *trying to make sense of it*: em um desses relatos, um menino fala inglês e faz a avó feliz, no outro se nega” (VI, p.76)¹⁹⁰. O vivido pela narradora transforma-se em narrativa, é, assim, traduzido para a linguagem literária e, nesse sentido, ganha nova dimensão, pois não somente reelabora o sentimento de desconforto experienciado, como a partir dele empreende a busca pela compreensão ao reeditar a morte da avó e oferecer outras possibilidades para a questão do uso da língua naquele momento carregado de tensões. A narradora preenche os vazios deixados pela memória a partir da recriação dos acontecimentos para então poder experimentar não uma indecidibilidade atormentadora, mas sim criativa, originadora de relatos.

¹⁸⁹No original: “... recuerdo haberle hablado, no sé en qué idioma. Este recuerdo, este no saber en qué idioma le hablé, no me deja.”

¹⁹⁰No original: “De hecho, he recurrido a él en dos relatos, *trying to make sense of it*: en uno de esos relatos, un chico habla inglés y hace feliz a la abuela, en el otro se niega.”

Também em seus ensaios crítico-analíticos pode-se observar um procedimento semelhante de tradução da experiência, como por exemplo no ensaio “Cómo leer a Borges hoy”, no qual a autora conta um episódio pessoal ligado à escrita de *Las letras de Borges* (1979) para, em seguida, refletir sobre a papel dos pedaços, das relíquias pessoais que ganham novo estatuto quando elaboradas por meio da narrativa literária. No trecho que se segue, Molloy faz referência ao costume mantido pela mãe de enviar textos, poemas de Borges, notas em jornais, alguns deles com comentários da mãe que Molloy teria visto só postumamente:

Ao revisar esse pobre conjunto de papéizinhos amarelentos reconheci em um deles a letra da minha mãe. Datado de 1972 (talvez tenha sido o último que me mandou), era o poema intitulado “Lo perdido”. Minha mãe havia anotado ao lado do título: ‘Gostei muito’. É difícil descrever o que senti ao descobrir essa anotação, algo assim como a sensação de uma comunicação estreita e ao mesmo tempo de uma oportunidade desperdiçada. Eu não sabia, não creio ter sabido nunca, que minha mãe gostava desse poema. E agora era, para mim, impossível saber por quê ela havia gostado do poema, precisamente nesses anos de trauma pessoal, quando havia perda em sua própria vida. Talvez ela tenha gostado por essa razão, gostado o suficiente para me dizer; e eu não tinha notado a mensagem ou não me dado ao trabalho de perguntar-lhe por quê. *Como os fragmentos e os pedacinhos de texto que me detêm quando leio Borges hoje, esse incidente não me deixa: não posso domesticá-lo, não posso esquecer-lo. Por outro lado, posso deslocá-lo, elaborar uma narrativa em seu entorno, transformá-lo em relato. Talvez um dia eu o faça.* Será mais uma maneira de traduzir Borges (MOLLOY, 1999, s/p, grifos nossos)¹⁹¹.

A autora acentua a impossibilidade de “domesticar” a lembrança incômoda dessa mensagem recebida *a posteriori* e defende o deslocamento em termos estéticos, considerado uma forma de tradução, como uma maneira de tornar possível o delineamento de outros caminhos.

Em *Desarticulaciones*, notamos menor presença de mesclas linguísticas e, particularmente o francês quase não aparece. Podemos encontrar o inglês nos títulos de alguns fragmentos (*Identikit*, *Running on empty*) e algumas expressões como a que figura na página

¹⁹¹ No original: “Al revisar ese pobre conjunto de papelitos amarillentos reconocí en uno la letra de mi madre. Fechado en 1972 (acaso fuera el último que me mandó), era el poema titulado Lo perdido. Mi madre había anotado junto al título: Me gustó mucho. Me cuesta describir lo que sentí al descubrir esta anotación, algo así como la sensación de una comunicación estrecha y a la vez de una oportunidad desperdiciada. Yo no sabía, no creo haber sabido nunca, que a mi madre le gustaba ese poema. Y ahora me era imposible saber por qué le había gustado, precisamente en esos años de trauma personal, cuando había pérdida en su propia vida. Acaso le había gustado por esa razón, gustado lo suficiente para decírmelo; y yo o no había reparado en el mensaje o no me había tomado el trabajo de preguntarle por qué. Como los fragmentos y los pedacitos de texto que me detienen cuando leo hoy a Borges, este incidente no me deja: no lo puedo domesticar, no lo puedo olvidar. En cambio lo puedo desplazar, armar una narrativa a su alrededor, transformarlo en relato. Acaso algún día lo haga. Será una manera más de traducir a Borges.” Ensaio disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/05/09/e-00801d.htm>. Acesso em: 12 abr. 2012.

58: “And yet, and yet”. Entretanto, nesse livro, a autora trata especialmente da língua falada com M.L., um idioma elaborado a partir da inserção de vocábulos de *entrecasa*, em cumplicidade, frutos de um lar composto sobretudo por palavras: “Uma casa de outra época, habitada por palavras que já não se usam, que talvez (ou não) tenham usado nossas mães e avós, como *porrazo*, *mangangá*, *creída*, *chúcara*, *a la que te criaste*, e por expressões de amigos comuns já mortos, *qué me contás*” (D, p.72)¹⁹².

A língua que S. fala com M.L. é o espanhol, mas ao mesmo tempo, podemos compreender, “não é o espanhol”, pois sua inatualidade é a assinatura de uma relação marcada pelo afeto e pela distanciamento conferido pelo exílio. É preciso reinventar o sentido de *home*, criar uma pequena nação, que servirá de refúgio, como formula a autora em outro momento:

O sujeito bilíngue ou trilingue sempre se sente levemente desviado quando escreve, tem a sensação de que o que diz está sempre sendo dito em outro lado, em muitos lados, como um eco desassossegante. Se toda comunicação é inerentemente estranha, as trocas de língua acentuam essa estranheza. Paradoxalmente, quem fala/escreve em mais de um idioma, ou seja, quem tem mais de uma casa da língua, escreve sempre na intempérie (MOLLOY, 2011)¹⁹³.

O estranhamento que sente o sujeito que tem duas ou mais casas linguísticas faz com que ele pertença a distância, do lado externo de sua casa, o que parece dotá-lo de um ponto de vista marginal, *locus* privilegiado do sujeito migrante, “emissor fragmentado de um discurso disperso” na acepção de Cornejo Polar (2000, p. 307). O autor defende ainda, a respeito das línguas no discurso migrante, que:

[...] o migrante como que deixa que se derrame sua linguagem, contaminando-a ou não, sobre a superfície e nas profundidades de uma deriva, em cujas estações se armam intertextos vulneráveis e efêmeros, descompassados, porque sua figuração primeira é a de um sujeito sempre deslocado (CORNEJO POLAR, 2000, p. 133).

Cornejo Polar elege a metonímia como a figura que rege a organização interna desse discurso elaborado “à deriva”, já que ao contrário da metáfora (associada pelo autor à retórica

¹⁹² No original: “Una casa de otra época, habitada por palabras que ya no se usan, que acaso (o no) usaron nuestras madres y abuelas, como *porrazo*, *mangangá*, *creída*, *chúcara*, *a la que te criaste*, y por expresiones de amigos comunes ya muertos, *qué me contás*.”

¹⁹³ No original: “El sujeto bilingüe o trilingüe siempre se siente levemente desviado cuando escribe, tiene la sensación de que lo que dice está siempre siendo dicho en otro lado, en muchos lados, como un eco desasossegante. Si toda comunicación es inherentemente rara, los cambios de lengua acrecientan esa rareza. Paradójicamente, el que habla/escribe en más de un idioma, es decir, el que tiene más de una casa de la lengua, escribe siempre a la intempérie.”

mestiça) que se estabelece sobre as bases da similaridade e encontra aí seu sentido, a metonímia se elabora na falta de centralidade, na fragmentação e abertura, aspectos nitidamente presentes no universo escritural de Molloy. Pode-se aproximar esse pensamento da estética do fragmento, discutida por Calabrese em *A idade neobarroca* (1990), pois ambos pertencem à esfera do que é inconcluso e disperso, de modo que a justaposição de fragmentos revela uma espécie de inquietação metonímica.

Se a língua pode ser considerada um território, no caso de sujeitos que postulam para si um lugar de fala intersticial, essa língua é desviada com a inserção dos rastros das outras línguas, fazendo com que ela se torne também estrangeira, minada em sua uniformidade: transformada e apropriada subjetivamente pelo sujeito migrante.

Os deslocamentos operados no espanhol pela presença do francês, do inglês e das palavras usadas de forma anacrônica, nos livros de Molloy, contaminam-no, fazem dele um idioma diferente, habitado pelas outras línguas que o sujeito aceita para compor sua própria babel, vivenciada não como castigo, mescla incompreensível, mas como uma possibilidade de expressão própria elaborada desde um *nonhome*; enfim, como o resultado de uma procura incessante por um lugar de enunciação que não seja nem um nem outro, mas um e outro ao mesmo tempo.

Vimos com os autores de *A Babel do inconsciente*, que muitos foram os escritores bilíngues ou multilíngues que fizeram da reflexão e da busca de uma pátria linguística todo seu caminhar pelas letras, trajeto que deixou marcada sua prática literária e mesmo suas incursões pelo terreno da crítica. Seria essa constância temática signo do desejo de recuperação da língua ausente, a língua materna por excelência? Citamos um excerto da belíssima apresentação de *Varia Imaginación*, escrita por Judith Podlubne para Zunino & Zungri, da editora Beatriz Viterbo, responsável pela publicação do livro:

Bilíngue por escolha familiar, trilingue por iniciativa própria, o plurilinguismo da filha fica, para além das transações domésticas, contaminado, de repente e para sempre, pela oralidade monolíngue e costureira da mãe. “Plumetí, broderi, tafeta, falla, gro, sarga, piqué, paño lenci, casimir, fil a fil, organza, organdí, voile, moletón, moleskin, piel de tiburón, cretona, bombasí...” A língua materna, o autêntico rumor da mãe, não é nenhuma das línguas aprendidas, mas esse murmúrio, exorbitante mais que deficitário, que ela não pode deixar de ouvir desde a infância. Nessa língua que ainda ouve pelas tardes enquanto faz os deveres, a mãe volta a aparecer-lhe investida do esplendor fascinante dos primeiros anos, volta a aparecer invadindo o

corpo da filha e burlando, aquém de sua vontade, todas as suas tentativas de impor distanciamento entre ambas (PODLUBNE. 2003, s/p)¹⁹⁴.

A língua contaminada, a língua de *entrecasa*, secreta, elaborada no seio da intimidade e dos afetos reflete um posicionamento subjetivo que opera corrosivamente a relação entre a oficialidade da língua e a nação, instaurando o estranhamento em seu interior, o monolinguismo materno com a força de sua expressividade, bem como a diversidade conferida ao espanhol pela presença do inglês e do francês. A busca de um *home* linguístico, mas um *home* móvel, calcado no desejo pelo outro está na base da atividade escrita de Molloy e das reflexões que movimentam essa prática, cuja operacionalização acaba por desnaturalizar o idioma, ou os idiomas, inserindo nele(s), com um único movimento, a falta e o excesso. Falta, já que a escolha por uma língua deixa transparecer a existência de outras possibilidades de expressão, outras evocações que não estão presentes, mas que parecem abrir veredas no idioma pátrio. Excesso, pois se o que se diz poderia ser dito com outras palavras, de variadas maneiras, temos uma sobrecarga expressiva, espécie de palimpsesto, cuja tensão se denuncia nas escolhas que o sujeito faz e que constituem, por sua vez, uma espécie de testemunho das demais escolhas que ele poderia ter feito. Como afirmam Amati-Mehler *et al*, ao aprender uma nova língua “nossa relação com o mundo — ruidosa ou imperceptivelmente — se transforma” (AMATI-MEHLER *et al*, 2005, p.144). Nesse sentido, o sujeito migrante, que volta sua visão de um *nonhome* em direção ao território que já não lhe pertence mais; ele, que parece não pertencer a nenhum território, revelaria em sua escrita, nesse discurso que não tem direção fixa, a tensão constante que estremece a prática daquele que se encontra desabrigado. A língua recriada, nascida do diálogo entre os territórios e suas fronteiras, seria então a possibilidade de resposta — vivência multiterritorial —, acolhida fugaz a que o escritor costuma recorrer para compensar as perdas e traumas sofridos pelo abandono do lar de origem.

¹⁹⁴ No original: “Bilingüe por elección familiar, trilingüe por iniciativa propia, el plurilingüismo de la hija queda, más allá de las transacciones domésticas, contaminado, de pronto y para siempre, por la oralidad monolingüe y costurera de la madre. “Plumetí, broderi, tafeta, falla, gro, sarga, piqué, paño lenci, casimir, fil a fil, organza, organdí, voile, moletón, moleskin, piel de tiburón, cretona, bombasí...” La lengua materna, el auténtico rumor de la madre, no es ninguna de las lenguas aprendidas, sino ese murmullo, exorbitante antes que deficitario, que ella no ha podido dejar de oír desde la infancia. En esa lengua que aún oye por las tardes mientras hace los deberes, la madre vuelve a aparecersele investida con el resplandor fascinante de los primeros años, vuelve a aparecer invadiendo el cuerpo de la hija y burlando, más acá de la voluntad, todos sus intentos por imponer distancia entre ambas” A apresentação está disponível no site da editora argentina Beatriz Viterbo: http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=212&s.. Acesso em: 15 jan 2012.

4.3 – Entre fronteiras e discursos: um lugar *frontería*

A autêntica pátria do homem não tem perfis nem fronteiras uniformes [...] A verdadeira pátria é a imagem das diferenças, a diversidade dos sentimentos, linguagens e culturas. Os itinerários plurais que traçamos em nosso incessante caminhar. Em direção à pátria.

José Jimenez

Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.

Martin Heidegger

Molloy lida com diversas fronteiras, mas sua peculiar postura notabilizada por estratégias linguístico-literárias e formais que optam pelo deslocamento, pela fragmentação e pluralidade, pela metonímia em vez da metáfora, para retomar a distinção feita por Cornejo Polar, coloca-nos diante de uma complexa concepção de sujeito, língua e fazer literário.

Vimos, nos dois primeiros capítulos do presente estudo, como a autora lida e, até certo ponto burla, com alguns pressupostos compositivos do gênero autobiográfico. Observamos de que forma Molloy mantém interseções entre seus trabalhos de análise e crítica literária e como dialogam seus ensaios sobre a autobiografia hispano-americana e suas fragmentárias incursões nesse gênero, com *Varia Imaginación* e *Desarticulaciones*. Ao lançar mão do conceito demariano de autobiografia como desfiguração para chegar ao próprio conceito mobilizado nas análises de *Vale o escrito*, a autora enfatiza o caráter de construto do empreendimento levado a cabo pelos autobiógrafos hispano-americanos, mesmo no caso daqueles que aspiravam a desenhar uma imagem para o futuro, representando, muitas vezes, mais que o próprio rosto, a face de uma pátria em construção (especialmente em se tratando dos autores do século XIX). A autofiguração, o ato de “trabalhar nas conversas”, como a índia Ña Cleme fazia, realçando em si aspectos que confirmassem o mito de que ela seria uma bruxa, está presente nas autobiografias analisadas por Molloy. Entretanto, não foram somente os autores mencionados em seu estudo que construíram para si um rosto composto de pedaços selecionados convenientemente para apresentar, ao fim, um retrato completo e

preferencialmente harmonioso: o ato de *figurarse* está presente, ainda que de maneira marginal, em toda tentativa de conferir narratividade às experiências pessoais.

Como todo arquivo, a memória tem seu arconte, isto é, seu guardião e protetor, a quem cabe não apenas acumular fatos e eventos passados, mas também selecionar, recortar e dispor da maneira mais propícia os pedaços que o compõem. Que imagem quereria construir Molloy para seu leitor? Que *être factice* ela preferiria? Ao longo da pesquisa, foi possível observar a recorrência de problemáticas que conformam a constelação escritural da autora, quais sejam, a autobiografia, o território, as línguas, a relação do sujeito com sua pátria a partir da dialética lar-não-lar, a pluralidade do sujeito, todas mobilizadas tanto em textos autobiográficos, como em textos ficcionais e ensaísticos, sem deixar de lado as entrevistas, que compõem um outro terreno de figuração de si.

Há vasos comunicantes que sustentam seu discurso e abrem espaço para a presença de outros, por meio das citações e alusões a autores que, segundo Molloy, marcam sua leitura e sua escrita, como os escritores argentinos listados por ela em entrevista na qual afirma que:

são todos mestres da ambiguidade, do desassossego. Borges, claro, mas também Silvina Ocampo, Norah Lange, José Bianco. São como presenças tutelares em minha escrita [...] me fizeram descobrir a entonação que associo à Argentina. Creio que nessa entonação se dá para mim o ponto de contato entre país e literatura (MOLLOY, 2006b)¹⁹⁵.

As problemáticas citadas anteriormente ganham na literatura de Molloy um território próprio: o espaço-tempo do deslocamento, da migrância, dos movimentos de conservação e destruição simultâneos da língua, da literatura e da escrita de si convencional. No trecho anteriormente citado, o que a autora parece ressaltar é a existência de uma peculiar ligação entre a literatura e seu país de origem, entre seu fazer literário e a Argentina, lida e vivida por ela através dos autores que lhe conferiram as marcas de sua prática. Na complexa relação entre vida e projeto escritural, encontramos caminhos por meio dos quais tentar compreender em que medida essas experiências se relacionam e dão lugar a uma complexa rede em que a subjetividade vem apresentar não um “eu” unívoco, mas constituído por vozes diversas — e algumas vezes dissonantes — que constroem uma figura autoral complexa, um perfil

¹⁹⁵ No original: “son todos maestros de la ambigüedad, del desasosiego. Borges desde luego, pero también Silvina Ocampo, Norah Lange, José Bianco. Son como presencias tutelares en mi escritura [...] me hicieron descubrir la entonación que asocio con la Argentina. Creo que en esa entonación se da para mí el punto de contacto entre país y literatura.”

intelectual não necessariamente novo na cena literária, mas cuja presença perturba divisões que se querem fechadas.

Não vemos delinear-se o rosto do sujeito Molloy: sua auto-bio-grafia não se encontra em *Varia Imaginación*, ou em *Desarticulaciones*, pois o que temos é uma grafia que registra momentos de vida — momentos biográficos, para retomar De Man, ou biografemas, conforme Barthes gostaria de “dizer” sua vida — diluídos nos diversos suportes que constituem seu Texto. Pactos obliquamente firmados por meio de entrevistas e até ensaios levam o leitor a buscar uma face recomposta, mas ao fim nos damos conta de que ela não está em lugar algum. Temos, por outro lado, em seus livros, o delineamento de uma frágil figura, composta por pluralidades e alteridades, que se desloca para dar lugar a outras vozes: a da mãe, de outras figuras parentais, dos autores eleitos, enfim, de outros eus.

Os biografemas se deslocam, fragmentam e se dispersam em seus livros, denunciando a consciência da mediação inevitável das línguas, das leituras e das traduções a que recorre todo aquele que deseja participar ao outro um pouco de si. Marcadamente em dissonância com qualquer referencialidade fixa, trate-se de território, identidade, literatura, língua, nação ou ficção, Molloy desenvolve uma estética literária sempre perpassada pela questão do deslocamento, da complexidade de uma relação pautada pelo atravessamento de fronteiras.

Acreditamos poder falar da existência de um projeto literário marcado pela experiência do fora, pela multiplicidade territorial do sujeito migrante, cuja voz se encontra na existência de atravessamentos diversos: da escrita pela vida, da ficção pela teoria, da teoria pela ficção, bem como a partir das relações entre o escritor e seu lugar de enunciação, nem sempre coincidente com sua nação de origem. Sua prática se faz por uma escrita deslocada em muitos sentidos, que recoloca, realocaliza o papel da literatura, da vivência das fronteiras e dos territórios no território sempre móvel da escrita. Desenhariam-se, a nosso ver, novas configurações escriturais, de modo que estaríamos lidando não mais com uma literatura nacional no sentido canônico, mas uma literatura que toma a nacionalidade a partir de um outro ponto de vista, de outras possíveis zonas ou formas de viver e pensar as fronteiras.

O crítico uruguaio Abril Trigo, no ensaio “Epistemologías de la frontera. Fronteras de la epistemología”, desenvolve um conceito importante que permite dialogar com a obra de Molloy, a qual parece fazer do avanço em direção a um espaço-tempo imaginado e desejado não o meio para se chegar a algum lugar, mas o próprio fim. O ensaio “Back home: un posible comienzo” é presidido por uma epígrafe da escritora argentina Silvina Ocampo que nos

parece interessante citar: “Chega-se a um lugar sem ter partido de outro, sem chegar” (OCAMPO, Silvina *apud* MOLLOY, 2006a, p 15)¹⁹⁶. Vemos aqui, por meio dessa citação, que o movimento empreendido pelo sujeito é circular, incessante, mas que nele está inscrito o avanço: “Chega-se a um lugar”. Esse deslocamento que permite ao indivíduo alcançar um outro território sem ter abandonado o primeiro, constitui uma maneira de alargar as fronteiras do sujeito migrante, fazê-las movimentar de forma espiralar em busca de um outro lugar, sem nunca partir completamente, ou seja, não há apagamento das marcas deixadas pelos lugares antes habitados, que acabam por constituir um território próprio.

Nesse sentido, pode-se pensar o singular *locus* habitado por essa escritora como estando inscrito nessa espiral contida nas palavras de Ocampo: dentro e fora da literatura argentina, voltando apenas pela letra que ao ser empregada recobra esparsos momentos, lugares que já não existem, palavras que já não ressoam, exceto no espaço da página em que escreve. Uma estética migrante em múltiplos sentidos, que toma o vivido para a elaboração teórica e vice-versa, que apresenta o sujeito atravessado pelos lugares, pelas línguas, pela memória, pelo esquecimento e suas múltiplas tramas.

Abril Trigo, no mencionado ensaio, discute as questões concernentes ao que ele chama de fronteiras epistemológicas, considerando o âmbito latino-americano, a partir de três linhas principais de pensamento: a teoria do hibridismo cultural, que tem como premissa uma suposta dissipação dos limites fronteiriços; os estudos sobre a subalternidade, que, para ele, tentam deslocar, ou até inverter, o lugar epistemológico do qual se traçam as fronteiras de poder e, por fim, Trigo chega à teoria do pós-ocidentalismo que, a seu ver, se proporia explicitamente como uma epistemologia de fronteira.

Após apontar as particularidades de cada uma dessas teorias, Trigo aborda o significado etimológico do vocábulo fronteira e o compara por oposição e complemento ao termo espanhol *frontería*, antigo sinônimo do primeiro. Para ele, a fronteira estabelece territórios e os distingue por meio de limites, implicando assim em separação; a *frontería*, por sua vez, privilegia o contato, abre caminhos:

a fronteira define territórios, a *frontería* desenha paisagens; a fronteira delimita espaços, a *frontería* articula lugares. A fronteira afunda raízes, a *frontería* se esparge em rizomas. A fronteira legisla a razão do Estado, a *frontería* é indiferente à Nação;

¹⁹⁶ No original: “Se llega a un lugar sin haber partido de otro, sin llegar.”

a fronteira é marca da História, a *frontería* habilita memórias fragmentárias (TRIGO, 1997, p.81)¹⁹⁷.

Trigo acrescenta ainda que “mais liminaridade que limite, a *frontería* é um permanente deslocamento” (TRIGO, 1997, p. 80)¹⁹⁸, de modo que sua condição essencial está em possibilitar que os sujeitos e os territórios se constituam no próprio movimento de ir e vir através da fronteira.

Tendo em vista que a *frontería* é uma maneira diferenciada de (in)habitar um território, simbólico ou não, propomos pensar, a partir das diversas questões suscitadas pela obra de Molloy, em novas formas de organização estético-literárias e crítico-discursivas das subjetividades que, longe de ignorar os limites impostos pelos discursos e por outros campos de poder, tomam-nos como ponto de partida e não como linha de chegada.

Considerar as problemáticas das fronteiras — física, linguística e literária —, nos livros de Molloy, implica observar como tais elementos conformam uma constelação em que as linhas divisórias entre o vivido e o literário são ultrapassadas para dar lugar a processos de avanço, de contato, verdadeiras *fronterías*. Vários são os atravessamentos entre os gêneros literários operados pela autora: sua obra está assinalada por sua própria biografia, desde os romances até os ensaios, nos quais Molloy retoma uma experiência para logo transformá-la em argumento para reflexão. Por outro lado, seus textos autobiográficos e ficções funcionam por vezes como a contraface de suas preocupações teóricas, constituindo também ensaios em que figuram suas problemáticas mais caras, como tivemos oportunidade de observar ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Poderíamos então pensar no que Piglia afirma em *Crítica y ficción*:

No que se refere à crítica, penso que é uma das formas modernas da autobiografia. Alguém escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. Não é o inverso do Quixote? O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos livros que lê. A crítica é a forma pós-freudiana da autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural (PIGLIA, 2001b, p. 13)¹⁹⁹.

¹⁹⁷ No original: “la frontera define territorios, la fontería dibuja paisajes; la frontera delimita espacios, la fontería articula lugares. La frontera hunde raíces, la fontería se esparce en rizomas. La frontera legisla la razón del Estado, la fontería es indiferente a la Nación; la frontera es marca de la Historia, la fontería habilita memorias fragmentarias.”

¹⁹⁸ No original: “más liminaridad que limite, la fontería es un permanente desplazamiento.”

¹⁹⁹ No original: “En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del Quijote? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los libros que lee. La crítica es la forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural.”

Se bem que no caso da autora argentina, podemos ir além e dizer que, ao mesmo tempo em que a crítica pode ser tomada como uma forma de autobiografia, de se colocar em suas próprias leituras, a autobiografia constitui um outro caminho para se fazer crítica e para continuar a ficcionalizar as possibilidades oferecidas pela linguagem.

Talvez por prezar as frestas em lugar dos fechamentos, Molloy tenha eleito o ensaio como sua maneira de exercer a teoria. Adorno, em “O ensaio como forma”²⁰⁰, aponta para a abertura própria desse gênero, um híbrido que abriga o transitório e não tem pretensão ao fechamento, negando-se a de-finir, isto é, a estabelecer fronteiras ao redor de seus conceitos. A *frontería* pode ser compreendida, no seu caso, como uma postura diante da própria experiência com os territórios físicos e simbólicos, incessantemente trabalhados em seus textos. Avessa, como Borges, à clausura imposta tanto pela fronteira, como pelo discurso cerrado sobre si mesmo, Molloy opta pelo contato, pela rasura operada pela apropriação fragmentária das citações e alusões, pela multiplicidade territorial, identitária, espaço-temporal. Ela elege assim, a *frontería* como resposta peculiar, elaborada das margens da linguagem e do discurso literário.

Trigo cita a estudiosa chicana Gloria Anzaldúa para dizer algo bastante pertinente para nossa reflexão: “há uma única maneira de viver (n)a fronteira como estrangeiros. Como estrangeiros em casa, como em casa de estrangeiro, porque o estrangeirismo é a única casa possível (ANZALDÚA *apud* TRIGO, 1997, p. 83)²⁰¹. E acrescenta que “Do outro lado — sempre do outro lado, como uma impossibilidade — fica o pensamento do fora: pura *frontería*” (Idem, p. 83)²⁰². Seria esse o lugar do escritor que vive e escreve fora de seu país? Sua enunciação se faria sempre num espaço inapreensível, como a *frontería*, o que está além?

Pensar a relação de Molloy com a literatura argentina pode ser, talvez, considerar o “estrangeirismo” como única casa possível, perceber como ela encena essa condição em seu fazer literário, como retorna a seu país, a um *home*, pela via da escrita. Para ela, e talvez para muitos outros escritores exilados, a volta se dá sempre pelo gesto da escrita. Não seria esse lugar não mapeável uma saída para as fronteiras estabelecidas pelos próprios discursos? Talvez — e quanto a isso ainda há mais perguntas que respostas — essa nova zona literária

²⁰⁰ Cf. ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

²⁰¹ No original: “hay una única manera de vivir (en) la frontera como extranjeros. Como extranjeros en casa, como en casa de extranjero, porque la extranjería es la única casa posible.”

²⁰² No original: “Del otro lado — siempre del otro lado, como una imposibilidad — queda el pensamiento del afuera: pura frontera.”

extraterritorial esteja apontando para o que Haesbaert chama de multiterritorialidade. Estar além, sem deixar de pertencer. Pertencer, mas estar em outro lugar. Voltar pela escrita, mas sabendo que o fato de ter ido embora coloca esse sujeito sempre em outra parte. Aqui e lá, dentro e fora, ao mesmo tempo. Estética migrante que faz nascerem textos participantes de outros territórios, que questionam territorialidades, ao mesmo tempo em que atestam sua existência, criando um espaço na escrita que se afirma como seu e como possível modo de resistência: ao cânone, à pureza da língua oficial, à identidade como signo de unidade, à literatura como estritamente ligada à nação e aos gêneros literários vistos como estanques.

5 – Considerações finais

A escrita de Sylvia Molloy está perpassada pela ideia do sujeito como uma pluralidade de experiências, leituras e deslocamentos que terminam por fazê-lo múltiplo e irreduzível a qualquer esquema que possa aprisioná-lo. Do sujeito à literatura, a multiplicidade rege tanto suas leituras quanto a atividade escrita, passando pela ficção até a escrita autobiográfica, conformando um amplo território em que convivem tempos e espaços diversos e do qual se nutre seu projeto literário, pautado pela experiência, sobretudo a literária.

O ato de escrever sobre si ganha, na autora, uma amplitude disseminada, uma vez que entre movimentos de figuração e desfiguração, desenha-se um rosto-fragmento a que o leitor não logra apreender de todo, mas que, no entanto, consegue vislumbrar diluído entre os textos que compõem seu Texto, no sentido barthesiano. Se, como afirma a autora, muito mais importante e revelador é o caminho, ou os caminhos, que o escritor elege trilhar na constituição de um si mesmo para oferecer ao outro, por meio de suas leituras prévias, o que a análise da presença dessas leituras em sua obra revela é a força do deslocamento e do desassossego que tem lugar em sua escrita.

Como vimos ao longo do trabalho, a própria estrutura formal de *Varia Imaginación e Desarticulaciones* contribui para a conformação de um projeto que prima pela abertura, pelas pequenas descobertas do outro e de si; não há grande relato, pois não se pretende monumentalizar ou erigir uma “estátua para a posteridade”. Como em Borges, assim como em Proust, os detalhes aparentemente ínfimos ganham lugar de elocução no texto de Molloy, pois contam aquilo que está na própria base dos grandes acontecimentos, mas que é deixado de lado pelas grandes narrativas.

Sua estratégia de composição, expressa pelo uso da forma breve, revela uma estética do fragmento que parece responder à sua própria experiência como escritora e sujeito migrante, bem como se configura como um gesto, uma maneira de ler e de escrever por deslocamento. Como vimos com Calabrese (1990), a estética do fragmento opera metonimicamente, uma vez que não aponta para a reconstrução de um todo que lhe precederia, o que é bastante interessante se levamos em conta que os dois livros em que Molloy fala de si e de sua história apresentam somente pedaços com os quais não inventaria, e tampouco parece ter essa pretensão, um trajeto linear, mas se detém na aparente pequenez

subjetiva dos acontecimentos, percorrendo a geografia singular de um sujeito em permanente trânsito.

Faz-se necessário reiterar que ao estabelecer diálogos entre as análises teóricas do gênero autobiográfico e sua própria incursão pela escrita de si, Molloy conjuga a teoria a uma prática que se pensa constantemente em termos de elaboração retórica do sujeito. Entre a literatura e a vida há o encontro com o outro através da recriação das vozes alheias no texto. Por outro lado, a vida também é vivida mediada pela literatura, pensada em termos estéticos, funcionando como uma maneira a mais de traduzir o intangível e de deixar que o outro fale no sujeito, pelo sujeito, como defende Piglia (2001a). A escrita de si em Molloy parece agir como resposta e também pergunta à teoria — e a teoria, de certo modo, como propulsora dessa prática — um ensaio, portanto; uma tentativa de entender as complexas relações que esse lugar autoral, que é também um lugar sem espaço fora da escrita, convoca para lidar com a multiplicidade que lhe preside e ultrapassa.

Os grandes pilares da autobiografia enquanto gênero são desestabilizados pela autora, que mina a confiabilidade na atividade da memória ao introduzir modalizadores diversos e o esquecimento como seu elemento indissociável. A ideia do trajeto também ganha outro estatuto em seus livros, uma vez que *Varia Imaginación*, por exemplo, não apresenta ao leitor a história linear de um indivíduo, mas alguns eventos cuja cronologia não nos é dada com precisão. Esses e outros aspectos haviam sido considerados sob outro viés em *Vale o escrito* (2004), livro que reúne ensaios sobre a autobiografia na América Hispânica nos séculos XIX e XX. Muitos dos pressupostos do gênero responderiam não a um suposto alcance da verdade, mas a uma retórica de si que, nos casos analisados por Molloy, tinha como mediador o arquivo europeu: era preciso escolher uma genealogia para oferecer ao futuro.

Na última parte do trabalho, observamos as relações entre a fragmentação que preside a escrita de Molloy e a experiência do exílio, que se imbricam em sua obra, originando uma prática em deslocamento — uma “poética do deslocamento” — que faz da relação com as línguas e com os territórios ponto de partida para a busca de um lugar de enunciação próprio. A procura por um *home* é um dos motivos mais recorrentes na obra da autora, mas não se confunde com a fixação de raízes, pois esse desejo convive com a consciência de sua impossibilidade, tratando-se, antes, de um elemento originador de relatos. A literatura seria então o lugar-*frontería* onde os múltiplos territórios confluem e, a partir das fronteiras que o atravessam, constitui-se *home* momentâneo para o sujeito-escritor exilado.

Somente nesse território multifacetado, a escritora encontra seu lugar de enunciação, uma *pátria chica* ou um *país portátil* que lhe proporciona uma voz passível de se enunciar a partir de mais de um lugar, em mais de uma língua.

Em sua escrita, Molloy transita pelos limites do discurso e das línguas, como suas personagens o fazem através das barreiras geográficas, mas principalmente pelas fronteiras dos gêneros literários, permitindo a configuração de uma figura intelectual que pensa as questões de sua prática a partir da escrita de si e do outro. Dessa forma, acreditamos que o conjunto de sua obra pode ser considerado um grande e múltiplo ensaio sobre a literatura — a leitura como escrita e a escrita como leitura — como experiência do deslocamento, do desassossego, da condição do estrangeiro. Assim, ao conjugar a teoria com a experiência e a ficção, Molloy mobiliza as marcas de seu projeto escritural e elege um lugar-*frontería* como *home* linguístico e literário, de modo a tensionar sempre os lugares, tempos e línguas que o conformam.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca em ruínas*. Reflexiones culturales desde la periferia. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 1994.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. Trad. Flávio R. Kothe. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- AMATI-MEHLER, Jacqueline *et al.* *A Babel do inconsciente: língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica*. Trad. Cláudia Bachi. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.
- AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguração: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora: Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género. Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación. Universidad Nacional de la Plata, 2007.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ARFUCH, Leonor (Org.). *Identities, sujetos y subjetividades*. 2. ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.
- _____. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998, p.9-34.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço (Coleção Os pensadores)* Trad. Joaquim José de Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultura, 1978.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Rio de Janeiro: Edições 70 (Brasil), 1997 (Coleção Signos).
- _____. *Escritores e escreventes*. In: _____. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1982.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORGES, Jorge Luis. Emma Zunz. Disponível em: <http://www.mibuenosairesquerido.com/Personagens01-c.htm>. Acesso em: 17 dez. 2011.

_____. Juan Muraña. In: *El informe de Brodie*, 1970. Conto disponível em: <http://www.literatura.us/borges/juan.html>. Acesso em: 18 dez. 2011.

_____. Funes, o memorioso. Conto disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/funes.htm>. Acesso em: 20 nov. 2011.

CALABRESE, Omar. *A Idade neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1990.

CARRIZO, Silvina L.; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Orgs). *Relações Literárias Interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

CORTÁZAR, Julio. Del sentimiento de no estar del todo. In: _____. *Vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. Madri: Siglo XXI, 1973 [1967].

_____. Casa tomada. In: *Bestiário*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986. p. 9-18.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4 ed. rev. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010. p. 291.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. *Suplemento Anthropos*, n. 29. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 113-118.

DOUBROVSKY, Serge. “Les points sur les ii”. In: JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (dir.) *Génèse et autofiction*. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2007, p. 53-68 (Tradução interna de Jovita M. Gerheim Noronha).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERNANDES, Francisco *et al* (Orgs.). *Dicionário Brasileiro Globo*. 42 ed. São Paulo: Globo, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, Niterói: EDUFF, 2005.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a leitura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

_____. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIORDANO, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Estéticas da imaginação migrante na literatura hispano-canadense: uma topologia imaginada no universo criativo de Nela Rio. In: CARRIZO, Silvina L.; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Orgs.). *Relações Literárias Interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

_____. Deslocamento/Desplacamento. In: BERND, Zilá. *Dicionário das mobilidades culturarais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. *Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo*. Disponível em: http://www.planificacion.geoamerica.org/textos/haesbaert_multi.pdf. Acesso em: 09 jan. 2011.

_____. *O mito da desterritorialização*. Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (dir.). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Brulant, 2007. (Tradução interna de Jovita M. Gerheim Noronha).

KAMENSZAIN, Tamara. El ghetto de mi lengua. In: MOLLOY, Sylvia; SISKIND, Mariano (Ed.). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006a.

_____. Espíritu de la anotación. In: *Con-versiones*, mar. 2006b. Disponível em: <http://www.con-versiones.com/nota0522.htm>. Acesso em 17 jan. 2012.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. Eu contra eu. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Entrevista realizada por Annie Pibarot. In: VILAIN, Philippe. *L'autofiction em Théorie* seguido de *Dois entrevistas com Philippe Sollers e Philippe Lejeune*. Paris: Les Éditions de la Transparence, 2009, p. 105-118.

_____. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1995

LOSTAU, Laura L. Memoria y lenguaje en *El común olvido y Varia Imaginación* de Sylvia Molloy. *Anclajes X 10*, diciembre de 2003, p. 127-139. Disponível em: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/n10a10loustau.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2011.

MOLLOY, Sylvia. Jorge Luis Borges, confabulador (1899-1986). *Revista Iberoamericana*, Vol. LII, Núm. 137, Octubre-Diciembre 1986.

- _____. *Em breve cárcere*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1995.
- _____. Ficciones de la autobiografía. *Vuelta* 253 (1997): 65-68. In: MALDONADO, Nely. "Exilio/migración/nomadismo/fronteras". Disponible em: http://artsandscience.concordia.ca/cmll/Dislocation_Maldonado.htm. Acesso em: 20 mai. 2011.
- _____. En breve Cárcel: pensar otra novela. *Punto de Vista*. Revista de Cultura. Año XXI, núm. 62. Buenos Aires, Argentina, diciembre de 1988, p. 29-32. Disponible em: http://www.4shared.com/document/P1s17Bp1/Punto_de_Vista_62.html. Acesso em: 18 ago. 2011.
- _____. Cómo leer a Borges hoy. *Clarín.com*, 5 sep. 1999. Disponible em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/05/09/e-00801d.htm>. Acesso em: 13 abr. 2011.
- _____. La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, núm. 193, Octubre-Diciembre 2000, p. 815-819.
- _____. Los silencios del yo. Revista de libros, *El Mercurio*, 7 jul. 2001. Entrevista concedida a Pedro Pablo Guerrero. Disponible em: C:\Documents and Settings\ADRIELE\Desktop\Dissertação\El Mercurio_com.mht. Acesso em: 20 fev. 2011.
- _____. Desvíos de lectura: sexualidad y diferencia en las letras hispanoamericanas. In: *ESTUDIOS. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, Caracas, año 9, n. 17, p. 93-107, ene-jun, 2001b.
- _____. *El Común Olvido*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002a
- _____. Intermitencias. *Página 12*, 03 de agosto de 2002b. Disponible em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-216-2002-08-16.html>. Acesso em: 20 jun. 2011.
- _____. Sentido de ausencias. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002c, 785-789.
- _____. Los recuerdos que sabemos crearnos. *La Nación*, 4 sep. 2002d. Entrevista concedida a Verónica Chiaravalli. Disponible em: <http://www.lanacion.com.ar/221652-los-recuerdos-que-sabemos-crearnos>. Acesso em: 19 abr. 2011.

_____. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antônio Carlos santos. Chapecó: Argos, 2003a.

_____. *Varia Imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003b.

_____. Memoria de una juventud en Olivos. *Clarín.com*, 26 jul. 2003c. Entrevista concedida a Bruno Massare. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/26/u-00601.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

_____. Saldos y retazos. *Página 12*, 28 oct. 2003d. Entrevista concedida a Ariel Schettini. Disponível em: <http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=211&sec=Entrevistas>. Acesso em: 15 set. 2010.

_____. SISKIND, Mariano (Ed.). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006a.

_____. “Para mí, la Argentina significa inestabilidad: lo afirma la escritora Sylvia Molloy”. *La Nación*, 25 mar. 2006b. Entrevista concedida a Silvia Hopenhayn. Disponível em: <http://www.con-versiones.com/nota0542.htm>. Acesso em: 17 fev. 2011.

_____. Los desplazamientos del lenguaje. *La argentinidad... Al Palo*, 4 nov. 2006c. Entrevista disponível em: <<http://luchadores.wordpress.com/2006/11/04/entrevista-a-la-escritora-y-critica-sylvia-molloy/>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

_____. Direito de propriedade: cenas da escritura autobiográfica. In: GALLE, Helmut *et al* (Orgs.) *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, Fapesp; FFLCH, USP, 2009a.

_____. La palabra em la boca. *Página 12*, 25 sep. 2009b. Entrevista concedida a Patricio Lennard. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1000-2009-09-25.html>. Acesso em: 25 mai. 2011.

_____. *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010a.

_____. La escritura del desplazamiento y la ilusión. *La Nación*, 7 ago. 2010b. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1290940-la-escritura-del-desplazamiento-y-la-ilusion>. Acesso em: 18 abr. 2011.

_____. *Imán hattan*, Núm. 1, 2010c. Entrevista concedida a Marcelo Carosi. Disponível em: <http://www.nyu.edu/pubs/imanhattan/numero1/entrevista.php>. Acesso em: 20 mai. 2011.

_____. La escritura del olvido. *Clarín.com, Revista de Cultura Ñ*, 19 oct. 2010d. Entrevista concedida a Mauro Libertella. Disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/no-ficcion/escritura-olvido_0_356364567.html. Acesso em: 20 fev. 2011.

_____. La memoria trabaja con todos los géneros literarios. *Página 12*, 18 feb. 2011. Entrevista concedida a Silvina Frieria. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20776-2011-02-15.html>. Acesso em: 20 mai. 2011.

_____. Molloy, la escritora que vuelve del norte y ahora es profeta en su tierra. *Revista eñe, Clarín.com*, 21 oct. 2011b. Entrevista concedida a Mayra Leciñana. Disponível em: http://www.clarin.com/sociedad/Molloy-escritora-vuelve-profeta-tierra_0_576542442.html. Acesso em: 20 fev. 2012

_____. Yo, ¿ Escritora argentina? *Revista eñe, Clarín.com*, 24 feb. 2012. Disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Yo-escritora_argentina_0_652734729.html. Acesso em: 22 mar. 2012.

MUCCI, Latuf Isaias. Para uma retórica do hipertexto. In: *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 11-20, jan./jun. 2010.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Uma vida em ato: a autobiografia intelectual de Patrick Chamoiseau*. Tese de Doutorado, UFF, Niterói, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *Literatura e memória cultural – Anais do 2º Congresso ABRALIC*, vol. I, Belo Horizonte, 1991, p. 60-66.

_____. Una propuesta para el nuevo milênio. *Margens/Márgenes*, n. 2. Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires, out. 2001a, n. 3.

_____. *Crítica y ficción*. España, Barcelona: Editorial Anagrama, 2001b.

PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Trad. Irene Kallina, Liege Rinaldi. Niterói: EdUFF, 2006.

PODLUBNE, Judith. Apresentação de “Varia Imaginação”, de Sylvia Molloy. In.: *Zunino & Zungri Presentaciones*, 2003. Disponível em: http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=212&s.. Acesso em: 15 jan 2012.

PORTO, Maria Bernadette; TORRES, Sonia. Literaturas migrantes. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: Editora da UFJF. 2005. P. 225-260.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swan*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *Em busca do tempo perdido* (vol. 2). O caminho de Guermantes. Sodoma e Gomorra. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, España. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/>. Acesso em: 26 jun. 2010.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez e Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SANTIAGO, Silviano (Sup.). *Glossário de Derrida*. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

SCHER PEREIRA, Maria Luiza. Textemunho de uma experiência de exílio: *de Profundis, valsa lenta*, de Cardoso Pires. In: _____. *A jangada e o elefante e outros ensaios: exercícios de crítica literária e de literatura comparada*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.

TERKENLI, Theano S. “Home as a region”. In: *Geographical Review*, vol. 85, n. 3, p. 324-334, mai./jul. 1995.

TRIGO, Abril. Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera. In: *Papeles de Montevideo*, Montevideo, n. 1, junio, 1997.

VALENZUELA, Luiza. La mirada dual y el clavel del aire. In: MOLLOY, Sylvia; SISKIND, Mariano (Eds.). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006. p. 142-155.

VOLPE, Miriam L. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.