UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

MARIANA PIRES SANTOS

Ensaiai a escrita, escrever a vida.
A produção crítica e ficcional de Sylvia Molloy

São Paulo

2019

MARIANA PIRES SANTOS

Ensaiai a escrita, escrever a vida.
A produção crítica e ficcional de Sylvia Molloy

Versão original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura hispano-americana

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky

São Paulo

2019

Nome: SANTOS, Mariana Pires.

Título: Ensaiar a escrita, escrever a vida. A produção crítica e ficcional de Sylvia Molloy

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura hispano-americana

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky

Aprovado em: ____/____/____.

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A Amora, que ainda mora em mim,
mas que em breve vem morar no mundo.

Agradecimentos

A Cezar, Amora e Brigitte, minhas grandes companhias nesta jornada.

A minha família, pela presença, sempre.

A Adriana Kanzepolsky, por ter me possibilitado tantas descobertas e, em especial, pela paciência e incentivo.

A Silvia Cattoni, pela generosidade e atenção durante o período do meu intercâmbio na Universidade Nacional de Córdoba, e mesmo depois, e aos colegas e amigos de lá, entre os quais não posso deixar de mencionar María José e Raquel.

Aos amigos que estiveram sempre aqui, não importa onde: Mari Moreira, Mari Martins, Márcio, Jefferson, Cíntia, Ana Maria, Ana Cláudia, Thiago, Michelle, Maíra, Gabi, Marília, Bianca, Rodrigo e tantos outros cujos nomes certamente agora me escapam. Um agradecimento especial ao Rogério, pela disposição inabalável de me trazer livros da Argentina para o Brasil.

Resumo

SANTOS, Mariana Pires. *Ensaíar a escrita, escrever a vida*. A produção crítica e ficcional de Sylvia Molloy. 2019. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência e Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho se propõe a analisar de que modo a escritora argentina Sylvia Molloy desenvolve em sua escrita um diálogo profundo entre seus textos de criação – memorialísticos, autobiográficos e/ou ficcionais – e o ensaio crítico, buscando identificar como se dá o trânsito entre esses gêneros e de que forma a corrosão de seus limites conforma uma poética particular e uma concepção de literatura. Partimos da análise de textos como *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), livro de ensaios críticos, *Varia imaginación* (2003), seu primeiro livro assumidamente autobiográfico, e *En breve cárcel* (1981), seu primeiro romance, nos quais investigamos como a escritora desenvolve sua compreensão sobre a escrita autobiográfica e a elaboração do eu no relato. Veremos, nestes textos, que a memória não apenas é objeto de reflexão crítica para a escritora, como é também substância para a fabulação, matéria com a qual brinca e experimenta em seus textos. Considerando aspectos relevantes da vida da escritora que são recorrentemente por ela abordados – como o multilinguismo, a desterritorialização da língua e a condição de estrangeiro –, analisamos também textos críticos como “Argentinos en el espejo: una reflexión sobre Borges” (1999b)”, “A modo de introducción. Back home: un posible comienzo” (2006), “Afterword: The Buenos Aires Affair” (2007) e “Literatura, una patria sin fronteras” (2013), em relação com textos de criação como *Vivir entre lenguas* (2015a) e “El París de Molloy”, entre outros que julgamos relevantes. Identificamos, nestas análises, que sua escrita se forja a partir de um entrelugar – provisório, precário, instável – a partir do qual, com insistência, ela pergunta sobre si e, ao mesmo tempo, indaga sobre o outro.

Palavras-chaves: Ensaio. Autobiografia. Memória. Multilinguismo. Desterritorialização.

Abstract

SANTOS, Mariana Pires. *Essaying writing, writing life*. Sylvia Molloy's critical and fictional texts. 2019. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência e Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation analyzes how the Argentine writer Sylvia Molloy develops in her writing a deep dialogue between her fictional texts – including the autobiographical ones – and her critical essays, trying to identify the mechanisms of the transit between these genres and how the corrosion of its limits constitutes a particular poetic and a conception of literature. We start from the analysis of texts as *Acto de presencia*. *La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), a volume of critical essays, *Varia imaginación* (2003), her first autobiographical book, and *En breve cárcel* (1981), her first novel, in which we investigate how the writer develops her understanding about the autobiographical writing and the elaboration of the Self. In these texts, we found that memory is not only an object of critical thought for the writer, but also a substance for the imagination, which she uses to play and experiment in her creative writing. Considering relevant aspects of the writer's life that are frequently addressed in her texts – such as multilingualism, deterritorialization of the language and the status of the foreigner – we also analyze critical texts such as “Argentinos en el espejo: una reflexión sobre Borges” (1999b), “A modo de introducción. Back home: un posible comienzo” (2006), “Afterword: The Buenos Aires Affair” (2007) and “Literatura, una patria sin fronteras” (2013), in relation to fictional texts such as *Vivir entre lenguas* (2015a) and “El París de Molloy”, among others. We have identified that her writing emerges from a “in between” place – which is transitory, precarious, unstable – and from this place she insistently interrogates about herself and, at the same time, inquires about the other.

Keywords: Essay. Autobiography. Memory. Multilingualism. Deterritorialization.

Sumário

Introdução.....	8
1 <i>Acto de presencia e Varia imaginación</i> , leitura e escrita da diferença.....	12
1.1 Molloy, escritora-crítica.....	12
1.2 <i>En breve cárcel</i> , uma semente.....	21
1.3 A autobiografia como reescrita.....	30
1.4 A infância entre o futuro e a pré-história.....	41
1.5 Um sopro novo de imaginação.....	52
2 Entre línguas, entre mundos.....	66
2.1 Mais de uma língua. Traduzir-se, reescrever-se, ensaiar, fabular.....	69
2.2 “Mi casa no es mi casa”.....	85
Considerações finais.....	109
Referências bibliográficas.....	113

Introdução¹

O trabalho que aqui apresentamos começa bem antes da pesquisa de mestrado que originou este trabalho. Tem início ainda no curso de graduação em Letras, em 2013, quando tive a oportunidade de conhecer o texto de Sylvia Molloy em uma disciplina optativa. O prazer desse encontro levou ao desenvolvimento de um trabalho de graduação individual (TGI) sobre a escritora – mais especificamente, sobre seu livro de relatos autobiográficos *Varia imaginación* (2003) – e, em seguida, ao projeto desta pesquisa, que agora se conclui com esta dissertação.

No meu processo de descoberta dos textos de Sylvia Molloy, entre a conclusão do TGI e a elaboração do projeto de mestrado, tive a oportunidade de ler *Acto de presencia* (1996), que até então conhecia apenas parcialmente. Neste livro, que é considerado uma de suas grandes contribuições à crítica literária, ela analisa a escrita autobiográfica na América hispânica, especialmente no século XIX e no início do XX. Nessa leitura encontrei diversas questões que me devolviam a *Varia imaginación*, texto que sem dúvida deve ser pensado no campo da narrativa de ficção, mas que, ao mesmo tempo, é assumidamente autobiográfico (por isso o tomamos por relato autobiográfico).

Assim, foi a leitura conjunta destes dois livros o que inicialmente ensejou o projeto desta pesquisa. Nossa proposta foi investigar de que modo Sylvia Molloy desenvolve em sua escrita um diálogo profundo entre seus textos memorialísticos, autobiográficos e/ou ficcionais – caso de *Varia imaginación* –, e o ensaio crítico – como *Acto de presencia* –, buscando identificar como se dá o trânsito entre esses gêneros, de que modo eles se “contaminam”.

Além disso, levando em conta certas particularidades da vida da escritora – o fato de ter sido criada bilíngue, de ter deixado a Argentina ainda jovem para realizar sua formação acadêmica em Paris e, depois, de ter se radicado nos Estados Unidos, onde vive até hoje –, tentamos compreender como determinadas condições pessoais reverberam em sua escrita – ou, melhor dizendo, a conformam –, tanto em seu fazer crítico como no literário.

No Capítulo 1, além de esclarecer o modo como situamos Sylvia Molloy como escritora e crítica de literatura, nos dedicamos a refletir sobre o gênero ensaio e, ainda, a investigar as noções de autobiografia e relato de infância apresentadas em *Acto de presencia* para, a partir daí, analisar em que medida estas noções foram colocadas em funcionamento pela escritora em *Varia imaginación*.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

Interessou-nos, principalmente, verificar sua forma particular de conceber o trabalho com a memória na elaboração da recordação, na fabulação do passado e, conseqüentemente, na construção do eu no relato autobiográfico – um eu que se forja no vínculo com a língua, na letra do texto. No percurso desta investigação, encontramos no seu primeiro romance, *En breve cárcel* (1981), um precursor de ideias que seriam depois desenvolvidas tanto no volume de crítica como em seus textos de criação e, por esta razão, neste capítulo também analisamos alguns aspectos deste livro.

No Capítulo 2, por sua vez, procuramos aprofundar o estudo sobre os efeitos do multilinguismo e da desterritorialização da língua, em textos de criação como *Vivir entre lenguas* (2015a) e “El París de Molloy” (2014 [2012]), por exemplo, bem como em um conjunto de textos críticos – como “A modo de introducción. *Back home*: un posible comienzo”, que abre o livro *Poéticas de la distancia* (2006), e o artigo “Literatura, una patria sin fronteras” (2013), entre outros – que também iluminam a compreensão destas questões.

Nestas leituras, tentamos entender de que modo determinadas condições – o multilinguismo, a vida em outro país, a nacionalidade, o ser estrangeira – conformam sua concepção de literatura, que encontra na escrita em tradução e na reescrita uma de suas características, e sua poética, marcada por um permanente “estar entre” – entre línguas, casas, países, temporalidades e, podemos dizer, entre gêneros textuais. Para a análise desenvolvida no Capítulo 2, foi também fundamental a leitura de alguns de seus textos sobre Jorge Luis Borges.

Além disso, no processo desta investigação também recorreremos a materiais outros, como entrevistas a jornais e revistas e gravações de eventos e palestras com a escritora das quais tivemos a oportunidade, e o privilégio, de participar. Por fim, nas Considerações Finais, apresentamos nossas considerações finais sobre o trabalho desenvolvido e buscamos apontar questões para investigações futuras.

Avançando um pouco mais nesta Introdução, cabe ainda apresentar brevemente o percurso bibliográfico da escritora. Quando publicou seu primeiro livro de ficção, o romance *En breve cárcel* (1981), Sylvia Molloy já havia consolidado sua carreira acadêmica nos Estados Unidos, onde morava há mais de uma década, e já havia publicado alguns livros e diversos ensaios críticos. Dez anos separam este primeiro romance daquele que se tornou um dos seus mais notáveis livros de crítica literária, *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America* (1991), dedicado à análise da escrita autobiográfica na América hispânica. Publicado originalmente em inglês, cinco anos depois o volume foi traduzido para o espanhol, sob o título *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996).

No mesmo ano em que lançava *At Face Value*, ela publicava também, junto com Sara Castro-Klarén e Beatriz Sarlo, a antologia *Women's Writing in Latin America* (1991), que reúne textos e poemas de escritoras latino-americanas, algumas até então inéditas em língua inglesa, além de ensaios introdutórios assinados por cada uma das organizadoras. Pouco mais de dez anos depois, em 2003, Molloy apresentava *Varia imaginación*, seu primeiro livro de relatos autobiográficos. Novamente, após quase uma década, em 2012, publicava o volume de ensaios *Poses de fin de siglo – Desbordes del género en la modernidad*, e um novo relato autobiográfico, “El París de Molloy”. Seus mais recentes textos de criação são *Vivir entre lenguas* (2015a) e *Citas de lectura* (2017).

Outras produções, obviamente, compõem esse itinerário – como sua tese de doutoramento sobre a difusão da literatura hispano-americana na França (publicada em livro, em 1972, com o título *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*²); o livro de crítica *Las letras de Borges* (1979/1999a); o volume de ensaios críticos *Hispanisms and Homosexualities* (1998), editado por ela junto com Robert Mckee Irwin e do qual consta o artigo “The Politics of Posing”; o romance *El común olvido* (2002a); o volume de crítica *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina* (2006), organizado em parceria com Mariano Siskind; e o livro de relatos *Desarticulaciones* (2010) –, além, é claro, de uma variedade de artigos e ensaios publicados em livros, revistas literárias, jornais de grande circulação e periódicos acadêmicos.

Embora nosso objeto de estudo se concentre em alguns textos específicos, esse mapa da produção crítica e criativa de Sylvia Molloy permite visualizar a figura da escritora e crítica que aqui nos propomos a investigar e facilita, ainda, a percepção das relações entre os textos que foram aqui estudados. De algum modo, praticamente todo o conjunto das principais publicações da escritora nos serviu de apoio às análises, confirmando o que senti quando da leitura conjunta de *Varia imaginación* e *Acto de presencia*: que crítica e ficção,

² No ensaio “Contra las ‘ideas recibidas’: La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle de Sylvia Molloy”, publicado na revista *Katatay*, a pesquisadora argentina Maya González Roux chama atenção ao fato de que este livro nunca foi traduzido para o espanhol, “inexplicablemente y en perjuicio de los estudios comparatistas y latinoamericanos” (2013, p.119). Em seu texto, ela comenta o estudo desenvolvido por Molloy em sua tese de doutorado e, ao final, assinala: “Esta investigación de Sylvia Molloy traza algunas de las líneas críticas que más tarde fueron confirmadas por la crítica literaria latinoamericana y que, en virtud de ello, colocaron a su autora como una de las precursoras de estos estudios. [...] Así como Molloy afirma en el cierre de su libro que durante mucho tiempo, en este ‘diálogo didáctico’ América hispánica no tuvo el rol más distinguido ya que era Francia la que hablaba mientras ella sólo se limitaba a callar (Molloy 1972:251), tal vez sea tiempo de escuchar, en este diálogo, a una de las voces más singulares de la crítica literaria latinoamericana del siglo XX” (2013, p.123). Ao final do ensaio, Maya Roux presenteia o leitor com a tradução do “Prólogo” do livro de Sylvia Molloy.

sejam os romances ou os relatos autobiográficos, não se separam no projeto intelectual de Sylvia Molloy. Como também não se separam de sua própria vida.

Mas por que, afinal, dedicar-me a investigar os textos de uma escritora tão pouco traduzida no Brasil,³ que é quase uma completa desconhecida por aqui. Essa pergunta às vezes me assaltava na solidão da pesquisa, principalmente quando não encontrava interlocutores com quem comentar as ideias que me chegavam através das tantas leituras de seus textos, ou quando me perguntavam sobre o trabalho e eu me animava a comentá-lo, mas a conversa não prosseguia, pois o desconhecimento da outra parte não o permitia, e assim o assunto era sempre desviado para outros temas.

Tentei, às vezes, justificar-me afirmando para mim mesma a importância capital de haver escolhido estudar uma escritora argentina, uma mulher, uma mulher latino-americana, entre tantas outras cujas vozes ainda precisam ser ouvidas e propagadas. Sem, obviamente, desconsiderar o fato de que as mulheres ainda se encontram em desvantagem com relação aos homens no campo da literatura, de que há, sim, uma estrutura de poder que sustenta essa desigualdade em praticamente todos os campos da vida, e de que, numa perspectiva global, nossa latino-americanidade acentua ainda mais esse fosso, o argumento nunca me satisfaz, não parecia suficiente.

Considero, agora, que o único argumento possível são os próprios textos de Sylvia Molloy. E eles bastam. Precisamos lê-la porque vale a pena lê-la. Precisamos estudá-la porque vale a pena conhecer mais a fundo a invenção de suas ideias, os procedimentos de sua escrita. E se digo que vale a pena é porque sua voz não desaparece com o fechar de seus livros, continua reverberando, crescendo, e às vezes retorna com força quando menos esperamos, reinventando-se – e, se permitirmos, reinventando-nos.

Afinal, os textos de Sylvia Molloy, que tão insistentemente indagam pela identidade do sujeito, mas sem jamais chegar a conclusões fechadas e sem jamais se encerrar em si mesmos, pois essas perguntas estão sempre abertas ao outro, nos convidam a essa mesma abertura, nos convocam a desviar o olhar do centro para as margens, a nos deslocar e ultrapassar nossas próprias fronteiras. Espero que a leitura deste trabalho seja um reforço a este convite.

³ Em novembro de 2018, a editora Relicário lançou *Viver entre línguas*, em tradução de Mariana Sanchez e Julia Tomasini. Os demais textos da escritora que podem ser encontrados no Brasil são: *Em breve cárcere* (Iluminuras, 1995), tradução de Heloísa Jahn, edição esgotada; *Vale o escrito. A escrita autobiográfica na América hispânica* (Ed. Argos, 2003), tradução de Antônio Carlos Santos, também esgotado; e “Desarticulações”, publicado na *Revista Serrote* n.9, em 2011, ainda disponível.

1 *Acto de presencia e Varia imaginación, leitura e escrita da diferença*

Antes de mergulhar nos textos da escritora, cabe melhor apresentá-la e esclarecer o modo como a situamos neste trabalho. Sylvia Molloy nasceu em 1938, na província de Buenos Aires, de ascendência inglesa por parte de pai e francesa por parte de mãe. Com o espanhol nativo e o inglês herdado da família paterna ainda na infância, criou-se bilíngue. O francês, que já não era língua ativa na família materna, aprendeu um pouco mais tarde, por iniciativa própria, e pode-se dizer que cobrou grande importância em sua vida, especialmente a partir de 1958, quando se mudou para a França, onde iniciaria sua trajetória acadêmica no campo das Letras, de modo que é possível considerá-la trilingue.

Nos anos 1960, com algumas idas e vindas entre Paris e Buenos Aires, aceita convite para lecionar na Buffalo University, nos Estados Unidos (EUA), onde estabelece residência a partir de 1967. Vinte e três anos depois, em 1990, tendo já passado por quatro universidades norte-americanas – incluindo 15 anos em Princeton e 5 em Yale –, muda-se para Nova York para trabalhar na New York University (NYU), instituição na qual se aposentou. Ao longo dessas cinco décadas vivendo nos EUA, uma vez por ano viaja à Argentina, como informam os perfis biográficos em orelhas e contracapas de vários de seus livros.

No conjunto dos livros que até aqui publicou, encontramos tanto uma rica produção de crítica literária como uma expressiva produção criativa, seja nos romances, seja nos relatos autobiográficos em formas breves que têm sido por ela privilegiados nos últimos anos. Isso nos leva a nos perguntar se estamos diante de uma crítica que é também escritora ou de uma escritora que também se dedica à crítica. Afinal, como situar Sylvia Molloy e pensar o conjunto de sua produção?

1.1 Molloy, escritora-crítica

Podemos considerar que Molloy é uma escritora-crítica nos termos propostos por Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas* (1998). Segundo essa autora, nem sempre a reflexão crítica foi objeto de preocupação dos escritores, sendo esta atividade por muito tempo monopolizada pela academia europeia, notadamente, a francesa. A partir do século XIX é que os escritores teriam começado a romper com as predeterminações ditadas pela academia para orientar a produção artística e literária, buscando estabelecer, eles mesmos, os princípios, regras e valores de suas criações. Assim, passaram também a produzir textos de reflexão crítica e teórica que estabelecem seus próprios critérios e justificam as razões e

formas de sua escrita literária. Para Perrone-Moisés, é no século XX que se consolida o fenômeno dos escritores-críticos, a respeito dos quais afirma: “Suas escolhas não são ditadas por nenhuma autoridade institucional, mas pelo gosto pessoal, justificado por argumentos estéticos e pela própria prática [...]” (1998, p.63).

Essa mudança de paradigma tem implicações na conformação dos cânones literários, uma vez que, livres do monopólio das academias, as linhas de força que se movem para estabelecê-los multiplicam-se e espalham-se em diversas direções, impactando a própria historiografia. “Ao escolher falar de certos escritores do passado e não de outros, os escritores-críticos efetuam um primeiro julgamento. Assim fazendo, cada um deles estabelece sua própria tradição e, de certa maneira, reescreve a história literária” (Perrone-Moisés, 1998, p.11). Em muitos casos, as escolhas que efetuam são movidas por preocupações pedagógicas. Os escritores-críticos desejariam, assim, oferecer aos mais jovens um currículo mínimo de leituras formadoras (1998, p.63).

Não resta dúvida de que é possível pensar a figura de Sylvia Molloy sob essa perspectiva. Mas se atentarmos ao fato de que ela já se dedicava à crítica literária desde os anos 1950, muito antes de publicar seu primeiro romance, ou, ainda que deixemos de lado a cronologia, se considerarmos que no conjunto de sua produção abundam mais os textos críticos que os de criação, cabe então nos perguntar se não estaríamos diante, na verdade, de uma crítica-esritora.

Para pensar a questão sob esta perspectiva, podemos tomar o ensaio “Os críticos-esritores (Sartre, Blanchot, Barthes)”, no qual Tzvetan Todorov (2013) analisa as concepções de literatura, as posições ideológicas e, especialmente, a forma que assume a escrita de cada um desses três críticos. Sobre Sartre, por exemplo, afirma:

[...] Sartre descobriu em sua prática, mais do que em sua teoria, que, no conhecimento do homem e de suas obras, a “forma” tomada por nossa busca é indissociável da própria busca. O estilo metafórico de Sartre é também uma necessidade, não um ornamento. *Saint Genet* é apenas um livro de crítica, e, no entanto, sua leitura é uma aventura: esse é o mistério (Todorov, 2013, p.87).

Ao encontrar na leitura de um livro de crítica “uma aventura”, ao perceber aí o seu “mistério”, Todorov aproxima essa experiência de leitura da experiência literária. Para ele, Sartre lançou uma ponte entre a prosa e a crítica que modificou profundamente a imagem da própria crítica (2013, p.87).

Por sua vez, com relação a Blanchot, Todorov busca extrapolar tanto a “admiração silenciosa (pasma)” como a “imitação (paráfrase, plágio)” (2013, p.88) – as duas atitudes que, para ele, são comumente adotadas por quem tenta entender o crítico francês – e se coloca a tarefa de traduzir seu pensamento crítico. Para ele, embora Blanchot defenda que o discurso crítico deva se apagar diante da obra literária, tornar-se diante dela invisível, isso não significa que conceba a crítica como algo diferente da literatura; ao contrário, ambas fariam parte de um mesmo processo de busca incessante pela experiência literária, distanciado de qualquer sistema de valores ou de qualquer referência à verdade (Todorov, 2013, p.94-5).⁴

Ora, para Blanchot, [...] a obra é apenas a busca da obra. Ela não é algo que revelaria plenitude de sentido, ainda que a crítica se apague; ela própria é extinção, “movimento de desaparecimento” [Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p.12]. As afirmações da obra são uma ilusão, sua verdade é a ausência de toda preocupação com a verdade, substituída por uma busca de sua própria origem. Literatura e crítica encontram-se nesse movimento: como a obra, “a crítica está associada à ideia da busca pela possibilidade da experiência literária” e, portanto, “por desaparecer diante da obra, ela retoma a si mesma, e como um dos seus momentos essenciais” [Ibid., p.13-14] (Todorov, 2013, p.94).

Na visão de Todorov, também Roland Barthes concebe a crítica como atividade formal, que não deve se ocupar dos sentidos de um texto, mas da reconstituição de suas regras internas, refutando a busca de qualquer verdade. No entanto, em sua visão, as ideias de Barthes não devem ser tomadas categoricamente, uma vez que ele muda constantemente de posição: “ [...] essa mudança constante não pode ser explicada por alguma leviandade, mas por uma atitude diferente com relação às ideias. Tal como um escritor público, Barthes preocupa-se em encontrar, para cada ideia, a melhor formulação, o que, no entanto, não o leva a assumi-la” (2013, p.103). E relembra de uma afirmação feita pelo crítico em um ensaio para a revista *Tel Quel*: “Quanto a mim, não me considero um crítico, mas um romancista, escritor não de romance, é verdade, mas do romanesco” (Barthes, 1971, p.102 apud Todorov, 2013, p.104).

⁴ Todorov reconhece que, na atualidade, os valores estão “abalados”, e defende que, em vez de considerar irreversível esse estado de coisas, é preciso “caminhar na contracorrente e buscar novos valores” (2013, p.95). Mas não é isso que faz Blanchot, na sua visão. Ele considera que o fato de que Blanchot conceba “os valores como um tirano de quem devemos libertar o pensamento” e transforme “essa liberação na tarefa mais importante da crítica e da literatura” é revelador de seu posicionamento ideológico (2013, p.95-6). Ao renunciar a valores universais, Blanchot transformaria tudo em “pura questão de ponto de vista” (2013 p.99). “Esta é, portanto, a face política da teoria literária de Blanchot; se aceitamos uma, é preciso assumir a outra. A ideologia relativista e niilista encontra nele uma espécie de resultado e, seus textos, longe de nada dizerem, dizem abertamente o que poderia ficar subentendido em outra parte; eles não são obscuros, são obscurizantes. Blanchot é, sem dúvida, um crítico-escritor, mas de uma espécie que, para mim, já pertence ao passado” (2013, p.99).

Portanto, chama a atenção de Todorov o fato de que Barthes se coloca numa posição intermediária, de transição entre a crítica e a ficção. Neste “quase” residiria sua originalidade. “Barthes junta-se, portanto, aos demais críticos-escritores, não apenas pela qualidade de seu estilo, mas porque põe de lado a dimensão da verdade na crítica, insistindo, ao contrário, sobre seu aspecto ficcional ou poético [...]” (Todorov, 2013, p.104).

A atividade crítica de Sylvia Molloy certamente a aproxima dessa posição intermediária que Todorov identifica nos três críticos franceses. Em muitos de seus ensaios, também ela faz da crítica essa escrita romanesca ou misteriosa que toca a experiência literária. Mas considerá-la crítica-escritora significaria subtrair peso à sua produção ficcional. Ainda que menos abundantes, seus textos de criação têm força e existência próprias e podem ser apreciados de modo independente de sua produção crítica.

O esclarecimento é importante porque é tentador, em um trabalho que busca compreender justamente a íntima relação entre essas diferentes formas de escrita, abarcar indistintamente as duas categorias e propor que consideremos Molloy, simultaneamente, ou alternadamente, como escritora-crítica e crítica-escritora.⁵ Sabemos que qualquer forma de classificação impõe limitações e que as escolhas aqui feitas são arbitrárias. Porém, para efeito do estudo realizado neste trabalho, escolhemos tomá-la por escritora-crítica, tal como formula Leyla Perrone-Moisés, de modo a acentuar o polo escritora, considerando, inclusive, que essa atividade, nos últimos anos, especialmente, tornou-se mais fecunda no conjunto de sua produção.⁶

Entre os resultados da pesquisa empreendida por Leyla Perrone-Moisés sobre a crítica realizada por escritores, que originou o livro *Altas literaturas*, nos interessa especialmente o potencial de desestabilização do cânon que ela identifica na produção crítica dos oito escritores analisados (Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers). Na análise dessa produção, a pesquisadora procura identificar os autores preferidos de cada um desses escritores e avaliar,

⁵ Podemos também considerar a possibilidade de prescindir do hífen: Molloy, “escritora e crítica”. No entanto, esta alternativa poderia levar a entender essas duas atividades de modo independente em sua produção, quando nossa intenção, neste trabalho, é justamente o contrário: demonstrar o estreito vínculo existente entre essas duas formas de escrita.

⁶ Cabe aqui mencionar a apresentação que Diamela Eltit escreveu sobre Sylvia Molloy para a revista *Dossie*, da Universidad Diego Portales. Neste artigo, Eltit ressalta: “Ya sabemos que toda clasificación resulta insuficiente, que es un resquicio o un ensayo o una manera de establecer límites. Pero no puede sino resultar paradójico que el espacio en último término reducido de la literatura – cuya matriz es el campo de producción de sentido – acoja y repita fronteras que ya sabemos están allí para ejercer formas de dominaciones múltiples. Pero Sylvia Molloy ha desobedecido las fronteras. Ella va y viene por la diversidad que ofrece la letra y de esa manera no renuncia entonces a entender el campo literario y sus relieves como una forma de experiencia y riesgo” (Eltit, 2014).

comparativamente, os critérios que nortearam suas escolhas. Ela encontra, então, que, por diferentes caminhos, esses escritores afirmam, com seus textos críticos, que “a história literária não é concebível em termos de uma linha traçada e conhecida uma vez por todas, porque a literatura (recepção e produção) é sempre função da leitura, isto é, presentificação valorativa do passado” (1998, p.38-9). Eles rejeitam, portanto, uma história literária diacrônica e linear.⁷

Obviamente, a institucionalidade – escolas, universidades, processos seletivos de ingresso ao ensino superior, mercado editorial e governos, inclusive por meio de premiações oferecidas a escritores – não deixou de influenciar na formação do cânon, mas esse processo inegavelmente se complexificou, em especial a partir da segunda metade do século XX, com a emergência de movimentos ligados a minorias sociais, como mulheres, negros e homossexuais, bem como com o surgimento e difusão dos estudos culturais e das teorias pós-coloniais.

É nesse período e nesse contexto que Molloy começa a desenvolver sua reflexão crítica e sua criação literária. Neste trabalho, procuramos analisar de que modo a escritora constrói um profundo diálogo entre textos escritos em diferentes registros, estabelecendo uma espécie de continuidade entre sua produção crítica e a literária – ficcional e/ou autobiográfica – e constituindo, assim, uma escrita híbrida e uma poética particular. Para tanto, inicialmente centramos a análise em dois livros que consideramos fundamentais para a compreensão do conjunto de sua produção, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1991/1996) e *Varia imaginación* (2003) – o primeiro, de ensaios críticos, o segundo, relato autobiográfico.

Para pensar a escrita ensaística na produção de Sylvia Molloy, é importante antes esclarecer a compreensão que aqui temos do ensaio como gênero e, particularmente, de sua tradição na América Latina. Entendemos aqui o ensaio a partir da tradição inaugurada por Michel de Montaigne ainda no século XVI. Em seus *Ensayos*, ele reclama o direito de escrever sobre o assunto que quiser e, assim, forja uma forma de escrita estreitamente vinculada à vida. “Expongo libremente mi opinión sobre todas las cosas, hasta sobre las que

⁷ Sobre essa questão, Perrone-Moisés ressalta, ainda, que “toda história é uma leitura do passado. Na história literária, a leitura é constitutiva do fato, já que os fatos literários (obras) só encontram sua realização plena na leitura; eles são programados para (re)acontecer na leitura, criando sentidos que renascem e variam a cada época” (1998, p.59-60). Essa ideia é bastante proveitosa para entender a produção de Sylvia Molloy, uma vez que, para a escritora argentina, cada época proporciona novas possibilidades de leitura de um texto, modificando, assim, o modo como são compreendidos pela historiografia. Veremos como essa perspectiva guia as leituras que ela propõe dos textos que analisa em *Acto de presencia* (1996), por exemplo.

sobrepasan mi capacidad y son ajenas a mi competencia [...]” (Montaigne, Libro II, Cap. X, p.350).

Assim, o ensaio julga, emite juízo de valor. Nele reside uma dimensão ética ligada ao fato de que um nome próprio assume sempre a responsabilidade ante a palavra que profere. Isso significa que o que lhe confere unidade é, fundamentalmente, a perspectiva do sujeito: “los juicios que emito dan la medida de mi entendimiento, en manera alguna la de las cosas mismas” (Montaigne, Libro II, Cap. X, p.350). O ensaio é livre, portanto, para abordar qualquer tema, mas sempre falará a respeito do sujeito que o escreve. Como afirma César Aira, em “El ensayo y su tema”, “[...] siempre se trata, para que sea un ensayo, de esto o aquello... y yo. Caso contrario, es ciencia o filosofía” (2001, p.12). Assim, o sujeito é sempre, necessariamente, um dos temas do ensaio. Mais do que escrever a respeito de algo, o ensaísta escreve a si mesmo.

Montaigne assumia essa perspectiva já nas páginas iniciais dos seus *Ensayos*, ao advertir o leitor que, com seu livro, não perseguia nenhum fim transcendental, nem buscava prestar qualquer serviço, ou alcançar glória alguma, mas tão somente deixar a amigos e parentes alguns traços de si para que, quando morresse, conservassem mais vivamente o conhecimento que dele tiveram: “Así, lector, sabe que yo mismo soy el contenido de mi libro, lo cual no es razón para que emplees tu vagar en un asunto tan frívolo y tan baladí” (Montaigne, “El autor al lector”, p.LXVI).⁸

Entendemos ainda o ensaio como forma aberta e fragmentária, na qual cabem dúvidas, incertezas, incompletudes. Para Theodor Adorno, em “O ensaio como forma”, o ensaio “precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (2003, p.35). Assim, o ensaio jamais se presta a tratar de modo exaustivo seu objeto.

Isso implica, assume Adorno, que o ensaio está sujeito a erro, e o preço que paga por se afinar a uma experiência intelectual mais aberta é “aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte. O ensaio não apenas negligencia a

⁸ Veremos mais adiante que tal noção é fundamental para a compreensão da definição de Molloy sobre a autobiografia na América hispânica. Se ela situa no início do século XIX o surgimento de uma particular forma de escrita do eu, isso se deve à identificação de uma tomada de consciência do sujeito e da cultura desencadeada pela crise do sistema colonial e as lutas de independência naquele período. Ela inclusive cita Montaigne, embora sem nomeá-lo, na “Introducción” de *Acto de presencia*, ao se referir à autoconfrontação pessoal que caracteriza a escrita autobiográfica (Molloy, 1996, p.13). Cabe acrescentar que em Montaigne encontramos ainda outra noção cara à escritora, a de que o eu se forja no processo da escrita: “Pintándome, para los demás, heme pintado en mí con colores más distintos que los míos primitivos. No hice tanto mi libro como mi libro me hizo a mí [...]” (Montaigne, Libro II, Cap. XVIII, p.57).

certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha do seu pensamento [...]” (2003, p.30).

A essa marcha Beatriz Sarlo refere-se, em “Del otro lado del horizonte” (2001), como a escrita, e a descrição, de uma busca. Nessa busca, o ensaio desenha um movimento, mais do que um lugar a ser alcançado; vai sendo pensado à medida em que é escrito, “o, por lo menos, deja la impresión de asistir siempre a la escena de un pensamiento en el momento en que ese pensamiento se está haciendo [...]” (Sarlo, 2001, p.17).

Durante muito tempo, nas nações latino-americanas, o ensaio foi a forma de escrever e descrever a história e de discutir problemas socioculturais, políticos e econômicos. Gestado desde o século XIX como um dos gêneros dominantes na literatura hispano-americana, prestava-se então a grandes debates sobre a formação das nações do continente e suas identidades culturais. Aquele era um momento em que a literatura se pensava principalmente em função das nacionalidades. Até mais ou menos a metade do século passado, foi por meio especialmente do ensaio que intelectuais como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes e José Carlos Mariátegui realizaram suas análises e interpretações das realidades locais e continental.

Em “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma”, Liliana Weinberg apresenta um panorama do gênero na América Latina no século XX e propõe uma análise com base em duas classificações. A primeira seria justamente a que corresponde à forma na qual se consolidou o gênero até meados do século, mais precisamente, os anos 1940, e que ela classifica como “ensayo en tierra firme”. Nesse momento, o ensaio gozava de certa estabilidade como gênero e, no âmbito cultural, haveria certo equilíbrio entre a posição do intelectual, as instituições (o mundo escolar, o mercado editorial...) e outras esferas da vida social (política, econômica) (2007, p.110). Segundo a pesquisadora:

Se trata de una gran época representada – entre muchas otras – por figuras como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, animadores de la fundamental serie “Tierra Firme” [...], que permitió reunir algunos de los nombres y obras más representativos del género en nuestro ámbito cultural, en un momento en que además se estaban escribiendo los grandes ensayos de interpretación latinoamericanos (Weinberg, 2007, p.111).

A definição de Weinberg talvez incorra em generalizações que não correspondem à realidade de todos os países latino-americanos como se pretende. Mas o que importa reter da formulação proposta é que, justo naquele momento, meados do século XX, quando o gênero já se encontra estabelecido, quando estavam sendo escritos os grandes ensaios de

interpretação da América Latina, o cenário começa rapidamente a mudar e essa forma de escrita passa por grandes transformações.

O ensaio que emerge desse novo período corresponde ao que ela classifica de “género sin orillas”, referindo-se a Juan José Saer em *El río sin orillas*. Para a crítica, a flexibilidade própria do gênero, sua capacidade de “tender puentes entre la escritura del yo y la interpretación del mundo, entre la situación concreta del autor y la inscripción de esa experiencia en un horizonte más amplio de sentido [...]” (Weinberg, 1998, p.111), confere ao ensaio a capacidade de responder às constantes novas demandas colocadas pela rapidez das transformações sociais e espaço-temporais a que a segunda metade do século XX assiste. Sobre tais mudanças, Weinberg afirma:

Las propias demandas de transformación del modelo centrado en los ejes de historia, cultura y sociedad, que fue definitorio y característico para el ensayo “en tierra firme”, se traducen hoy en una mayor integración de cuestiones vinculadas a la memoria, la autobiografía, el testimonio, el cuerpo y un nuevo sentido de dinámica identitaria, que abre incluso las fronteras del género. Se dan nuevas formas de enlace entre el entender y el narrar la experiencia: a través de temas de particular interés en nuestros días tales como los de memoria y archivo, el ensayo se encuentra con el quehacer de otros géneros, como la novela (1998, p.112).

A pesquisadora assinala que foram diversos os fatores que levaram a um questionamento dos modelos de análise e interpretação da realidade social característicos da tradição ensaística na América Latina, até então ocupados em “mostrar” os problemas de uma realidade social a ser transformada. Entre esses fatores, destacam-se: a expansão do campo das ciências sociais, a presença dos estudos culturais e pós-coloniais no universo acadêmico, as novas concepções de sujeito e de autoria, e, por fim, transformações no campo da própria literatura que colocaram novas questões para a compreensão das fronteiras entre os gêneros e das formas de enunciação, bem como dos cruzamentos entre diversos discursos (Weinberg, 2007, p.112-13).

Assim, a partir da segunda metade do século XX, o ensaio converte-se, principalmente, em campo de experimentação com a forma, a linguagem e os modos da enunciação, mesclando-se a outros gêneros discursivos, inclusive à narrativa de ficção, e servindo à problematização da própria ideia de literatura.

Sobre o texto de Weinberg, cabe ainda comentar a distinção proposta no título para as formas por ela percebidas no ensaio contemporâneo. Como *forma da moral*, o ensaio sustenta valores ante os quais quem o enuncia assume sempre a responsabilidade sobre o que afirma.

Nos tempos atuais, esta seria a forma do ensaio que se volta, por exemplo, à crítica das instituições, da democracia e do conceito de cidadania (Weinberg, 2007, p.121).

Como *moral da forma*,⁹ o ensaio reclama para si os fóruns próprios da literatura. O escritor vale-se dessa escrita para questionar as formas institucionalizadas do discurso. Trata-se, segundo Weinberg, de uma passagem do ensaio literário de caráter didático – com seu afã totalizante – ao de caráter “demoníaco”, que se apoia “en el descubrimiento de las regiones oscuras del sentido, en el desvío de la norma, en la afirmación de la no identidad, en el fragmento, en la sorpresa, en la ruptura [...]” (1998, p.122).

É, portanto, no contexto das grandes transformações sociais e culturais que marcam a segunda metade do século XX que a produção crítica e teórica de Sylvia Molloy se insere. Para uma mulher lésbica, trilingue, que já havia deixado a terra natal há mais de uma década e começava a se estabelecer em um terceiro país, o gênero “sin orillas” parece ter sido a melhor forma de expressão para os múltiplos deslocamentos que marcam sua vida e suas preocupações teóricas.

O mesmo podemos dizer da autobiografia, gênero que para ela é, simultaneamente, objeto de reflexão e meio de expressão. Como objeto de reflexão, encontramos na página de agradecimentos de *Acto de presencia* a informação de que sua pesquisa sobre o tema teve início em 1976, quando era bolsista do National Endowment for the Humanities.¹⁰ Sabemos também da existência de um artigo publicado na revista *Dispositio*, em 1984, intitulado “At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America”, que seis anos depois seria também o título de seu livro de ensaios.

Nesta mesma época, Molloy publica, pela editora espanhola Seix Barral, seu primeiro romance, *En breve cárcel* (1981), que, *grosso modo*, narra a escrita de uma traição e um abandono de uma mulher por outra mulher. Essa descrição, no entanto, é insuficiente. Nos deteremos por um momento neste livro porque nele encontramos prenúncios de uma reflexão sobre a autobiografia que a escritora só apresentará, de modo sistematizado, dez anos depois com a publicação de *At Face Value* (1991).

⁹ Tal noção remete à concepção de escrita defendida por Roland Barthes em *O grau zero da escrita*: “Colocada no cerne da problemática literária, que só com ela começa, a escrita é pois essencialmente *a moral da forma*, é a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem.” (2015, p.18, grifo nosso).

¹⁰ Trata-se de uma agência federal, vinculada ao governo dos Estados Unidos, de caráter independente, que se dedica ao apoio à pesquisa e à educação na área de ciências humanas.

1.2 *En breve cárcel, uma semente*

Mais do que um romance sobre relacionamento lésbico – e ressalte-se que isso não é pouco, nem irrelevante para o contexto da época, nem talvez para o atual –, *En breve cárcel* narra, em terceira pessoa, a história da escrita de um sujeito que a todo momento se interroga sobre os limites e possibilidades da própria letra, que sabe que está se construindo como sujeito à medida que escreve e que se narra, que se pergunta sobre o passado, especialmente sobre a infância, mas que desconfia da própria memória e sabe que as histórias que conta já foram ou estão sendo contadas por aí a partir de recordações de terceiros. Que sabe, enfim, que o texto que escreve é sempre precário, sempre uma reescrita. Essa consciência transparece já no primeiro capítulo, quando a narradora diz: “Relee sus papeles, encuentra cartas, notas. Sabe por otra parte que Renata también guarda sus cartas y que esta historia, en una de sus versiones, ya ha sido escrita” (Molloy, 2011, p.23).

No prólogo da mais recente edição do livro (a que aqui utilizamos, de 2011), publicado na “Serie de Recienvenido”, do Fondo de Cultura Económica, o escritor Ricardo Piglia, organizador da coleção, comenta: “La historia se construye desde tan cerca que nos da la sensación de estar espiando una escena prohibida, y el efecto de verdad – la certeza de que la historia es cierta y ha sucedido tal cual se cuenta – es tan nítido que leemos *En breve cárcel* como si fuera una autobiografía” (Piglia, 2011, p.9).

De fato, o cenário no qual transcorre quase que integralmente a narrativa é um pequeno apartamento, no qual, como leitores, somos obrigados a entrar e, imediatamente, procurar um cantinho no chão para sentar, numa quina, de preferência, de onde seja possível observar a personagem e acompanhar o “breve cárcel” da escrita de sua história. O efeito de proximidade e intimidade causado por esse confinamento é imediato.

Mas somente isso não basta para a conformação da sensação mencionada por Piglia de que estamos diante de uma autobiografia, pois, na verdade, não é a escrita da personagem o que acompanhamos diretamente, mas a narração dessa escrita, mediada por uma narradora em terceira pessoa que, no entanto, parece estar colada à primeira. Molloy forja essa ambiguidade entre narradora e personagem na própria composição do texto, como se vê no fragmento a seguir:

[...] Para Renata el destierro era un lugar, para ella una falta de reposo. Las semejanzas eran pura casualidad: y ella no quiere compartir sus ausencias, de miedo a que la arrinconaran. Sus antepasados, su infancia y sus muertos son sólo suyos, no los quiere ceder. Al escribir lo que acaba de escribir sabe

que se contradice, porque ha manejado – a medida que ha avanzado en este relato – sus muertos y su infancia (Molloy, 2011, p.119, grifo nosso).

No trecho em destaque, narradora e personagem se confundem, ou melhor, se fundem. Aquilo que a personagem “acaba de escribir” é, na verdade, aquilo que a narradora acaba de contar: “Sus antepasados, su infancia y sus muertos son sólo suyos, no los quiere ceder”. Se quem “escreve” é a personagem, aqui se desfaz, no texto, a distinção entre ela e a narradora. O fragmento citado mostra também que, diante das inúmeras indagações que se coloca sobre a própria escrita, as escolhas da personagem não são óbvias, vão sendo feitas à medida que se escrevem, com idas e vindas. Assim, o propósito de não compartilhar suas ausências, de preservar para si seus antepassados, sua infância e seus mortos, é frustrado, uma vez que estes são convertidos em relato.

Nesta outra passagem, encontramos mais um exemplo de como narradora e personagem se fundem na enunciação do relato. Aqui vemos irromper a primeira pessoa sem nenhuma marca textual que a distinga da segunda. O efeito de contiguidade entre as duas vozes é imediato: “Renata duerme y ella quiere escribir, una vez más, en este cuarto. Decir que la quiere a Renata, decirle: me haces falta. Decirle: Renata, yo estoy en tu cuerpo y por tu cuerpo, como por el mío, hablo. [...] Decirle: Renata, quiero quererte. Pero Renata duerme” (Molloy, 2011, p.154, grifos nossos).

Também as reflexões da personagem sobre a composição de sua escrita – permeada de dúvidas, questionamentos, medos e angústias – contribuem para o efeito de proximidade/intimidade que nos leva a ler o romance como se fosse uma autobiografia (Molloy logo nos ensinará – e o admitirá com relação ao seu próprio romance – que isso, sim, é possível). Mas, ainda quando não está na letra do texto, essa ambiguidade está presente, pois a personagem é contada através da narradora – veículo para sua existência – e os pontos de vista das duas são sempre coincidentes:

Alguien le dijo una vez: “Escribo sobre mí porque soy la persona más interesante que conozco”. Querría decir lo mismo pero suena falso. Sin embargo se escribirá, una y otra vez, sin punto fijo, sin personaje fijo, sin saber adónde va. Se pregunta si es miedo o impotencia, si teme morirse escribiendo – incrustar una anécdota y luego desaparecer – o sí, de manera más directa, no consigue escribir (Molloy, 2011, p.23-24).

As inquietações sobre o caráter autobiográfico de sua escrita levam a personagem de *En breve cárcel* a se questionar sobre as escolhas que faz para o seu relato – usar ou não

nomes reais para identificar os personagens? Nomeá-los, talvez, somente pelas iniciais? Revelar ou não o nome das cidades que menciona? – e o leitor mais avisado sente que tem em mãos um jogo de bonecas russas – afinal, sabidamente, estas questões já ocupavam então as reflexões da própria Molloy.

La mujer a quien esperaba no viene. Querría describirla, evocar el primer encuentro hace cuatro años en casa de Vera, en pleno centro de aquella ciudad sofocada por la nieve. Ciudad que no nombra por ahora, que acaso no nombre: en cada nueva copia de este texto propone geografías vagas, una latitud frígida aceptable, un invento nevado que no la convence, que tacha. Sabe que nombrar es un rito, ni más ni menos importante que la inscripción de una frase trivial. Pero también sabe que los nombres, las iniciales que había escrito en una primera versión, han sido sustituidos; la máscara del nombre que recuerda, del nombre con que dijo, con que creyó que decía, ha sido remplazada por otra, más satisfactoria porque más lejana. Se pregunta por qué disimula nombres literalmente insignificantes cuando pretende transcribir, con saña, una realidad vivida (Molloy, 2011, p.22-23, grifos nossos).

Note-se o uso do verbo “transcrever”: nesta passagem, a personagem deseja contar sua história tal como ocorreu, como se fosse possível transportá-la para o papel, de modo a se vingar e a encerrar o luto pelo fim do relacionamento. Mas, ao longo do texto, percebemos que ela tem consciência de que essa transposição é impossível e, além disso, a possibilidade da escrita autobiográfica se coloca diante dela com muitos dilemas – dilemas que enfrenta ora avançando, ora recuando. Nos trechos a seguir, ela indaga-se, por exemplo, sobre as possibilidades de recepção do seu relato por pessoas conhecidas.

Recuerda una conversación con un amigo. Le reprochan haber escrito seres reconocibles, traducibles: él tiene miedo, rechaza la idea de que la novela que ha escrito integre la realidad no como objeto sino como relación vivida. Cuando lo oyó hablar se sintió tocada, se dio cuenta de que ella también corteja un espacio intermedio; reconoce que al transcribir ordena y se permite cambiar nombres pero pretende dilucidar, en un plano que sabe de antemano inseguro, un episodio cuyas posibilidades ignora, cuyos antecedentes fluctúan, y que querría definitivo (Molloy, 2011, p.23, grifo nosso).

Es obvio que Renata, que no vendrá ni hoy ni mañana, también es dueña de esta historia que podría contar de otro modo. También es obvio que ella arregla el relato sintiéndose libre, pensando que Renata no lo leerá jamás. [...] En sus primeras conversaciones con Renata, ya tan lejanas que cree que las inventa, se sentía observada, inquirida (Molloy, 2011, p.52, grifo nosso).

Mais adiante no texto, a questão toma outro rumo, mostrando como vida e escrita se contaminam no relato da personagem:

¿Será posible que Renata piense que ella le está escribiendo? Es una pregunta que se ha hecho más de una vez y tiende a creer que sí. De otro modo ¿cómo explicar nuevos llamados de Renata y una visita insólita? Renata, preocupada por la imagen que ella anota, intenta distraerla, comienza a actuar – añade hechos, detalles, conductas – para corregirla. Quiere leerse bien en este relato (Molloy, 2011, p.133).

A personagem vive, assim, uma tensão permanente com relação à escrita autobiográfica, que a leva a refletir também sobre as condições de produção do seu relato – a cidade onde está, as leituras que realiza, a matéria que manipula. Essa tensão aqui se revela no prazer que encontra na leitura de autobiografias em contraste com a firme recusa, em dado momento, de assumir seu relato como autobiográfico:

Volvió a esta ciudad para escribir, pero no para escribir lo que está escribiendo. Pensó que lejos – ¿lejos de dónde? Se aleja de todos sus lugares – escribiría. Algo que le interesara, se decía, un ensayo sobre autobiografía, ¿por qué no? Como no podía delimitar la suya, de manera coherente, leería autobiografías ajenas por pura curiosidad y para crear pretextos que luego le permitirían reunirse consigo, dar una imagen única.

[...]

Autobiografías: qué placer seguir a un yo, atender a sus mínimos meandros, detenerse en el pequeño detalle que, una y otra vez, lo constituye. Qué placer recordar que alguien se cortó el pelo y dejó de comer queso,¹¹ qué placer recordar que alguien se guardó la lanzadera de su madre, inútil, a pesar de que se la necesitaba. Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen – querrían componer – una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también han tocado a otros (Molloy, 2011, p.68-69, grifos nossos).

Como leitora, a personagem encontra enorme prazer no texto autobiográfico. Como escritora, porém, a possibilidade de dizer “eu” causa-lhe insegurança. Ela então resiste, recua,

¹¹ A narradora refere-se neste trecho à *Respuesta a Sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz, onde a escritora relata esses episódios de infância. Como leitora de autobiografias, a personagem se deleita com a *petite histoire* que o relato oferece. Molloy recupera essa mesma passagem da *Respuesta* em *Acto de presencia*: “[...] cuando se lee en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* cómo Sor Juana, a la edad de tres años, convence a la maestra de su hermana de que le enseñe a escribir, o cómo deja de comer queso, manjar preferido, porque supuestamente disminuye el entendimiento, es grande la tentación de olvidar el propósito de estos recuerdos conmovedores” (1996, p.110). A narradora de *En breve cárcel* cede a essa tentação. A crítica Sylvia Molloy, no entanto, esclarece que esses episódios narrados por Sor Juana aparecem no texto deliberadamente, com o propósito de reforçar os argumentos de autodefesa da escritora. “El lector moderno, ávido de infancias, las encuentra hasta donde no están” (1996, p.110). Como ainda veremos, para Molloy, a evocação da infância em Sor Juana não atende a uma concepção de infância como entidade autônoma, mas como pré-história do sujeito.

fixa, por fim, a distância: “Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía”. Optou, no fim das contas, por não se nomear, por narrar seu relato em terceira pessoa. Essa questão é comentada brevemente pela escritora-crítica em entrevista concedida ao jornal *Clarín*, em 2012: “No hubiera podido escribir en primera, necesito una distancia.” Mas, “¿para qué?”, insiste o jornal. “No sé, para mantener, ilusoriamente si querés, cierta autonomía del personaje. No quiero identificarme demasiado con él” (Molloy, 2012b, p.3).

A identificação, no entanto, é inevitável, e Molloy o reconhece. Chega, aliás, a reivindicá-la quando um crítico confunde a personagem de seu romance com a poeta Alejandra Pizarnik, caso que ela comenta no ensaio “Derecho de propiedad: escenas de la escritura autobiográfica” (2014).¹² No final de *En breve cárcel*, a personagem, já no aeroporto, após ter devolvido o apartamento, sentindo-se desamparada, aferra-se às páginas que escrevera “para poder releerse” (Molloy, 2011, p.155).

Uma outra questão se coloca a partir do trecho citado – “pensó que lejos [...] escribiría”: teria a personagem de *En breve cárcel* escrito se não estivesse longe? Essa questão acompanhará Molloy ao longo da vida após ter deixado a Argentina. Hoje, em ensaios e também em entrevistas recentes, quando perguntada se teria se tornado escritora se não tivesse deixado seu país, a resposta tende sempre ao *não*.¹³

Mas, por objetiva que pareça, esta não é uma resposta simples, carrega anos de reflexão sobre a escrita do exílio, condição compartilhada por muitos escritores e que ela prefere chamar de escrita “del afuera” (Molloy, 2013), de modo a deixar claro que não se

¹² A primeira versão deste ensaio (ou uma das primeiras) foi lida em espanhol pela escritora no simpósio *Escrever a vida*, realizado na Universidade de São Paulo em setembro de 2005. Resultado desse evento, em 2009 foi publicado o livro *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*, do qual consta uma versão do texto traduzida ao português. Identificamos ainda duas versões anteriores do texto em espanhol (e sabemos que existem outras mais): uma na revista *Archipiélago* (2005), outra na revista *Letra internacional* (2006). Essas versões omitem a referência a Pizarnik, que aparece na publicação que aqui citamos, da *Revista Dossier* (2014), e em uma versão ainda mais recente, na *Revista Chuy* (2015). Mais do que uma curiosidade, esse caso é revelador de um tema que marca o conjunto da escrita de Sylvia Molloy – a reescrita – e que remete a sua concepção de escrita e de literatura. Cf. MOLLOY, Sylvia. “Derecho de propiedad: escenas de la escritura autobiográfica”. Em: *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n.69, 2005, p.11-22; MOLLOY, Sylvia. “Derecho de propiedad: escenas de la escritura autobiográfica”. Em: *Letra internacional*, n.91, 2006, p.19-26; MOLLOY, Sylvia. “Direito de propriedade: cenas da escritura autobiográfica”. Em: GALLE, Helmut. et al. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume/Fapesp/FFLCH-USP, 2009, p.37-49. MOLLOY, Sylvia. “Derecho de propiedad: escenas de la escritura autobiográfica”. *Chuy*. Revista de estudios literarios latinoamericanos. Universidad Nacional de Tres de Febrero. n.2, ano 2, Jul. 2015.

¹³ Na entrevista à *Revista Ñ*, do *Clarín*, em 2012, ao ser perguntada se o fato de estar fora da Argentina teria sido determinante para a escrita de *En breve cárcel*, Molloy responde: “No sé si hubiera escrito esa novela estando aquí, siempre me lo he preguntado. Posiblemente no la hubiera escrito” (2012b). A escritora-crítica também aborda o tema da escrita que resulta do deslocamento no ensaio “Literatura, una patria sin fronteras”, publicado no jornal *La Nación* (2013). Essas questões serão tratadas no Capítulo 2.

trata, necessariamente, de uma situação imposta ao escritor à força, nem à sua revelia – como é o caso dos exilados políticos ou dos refugiados de guerra, por exemplo.¹⁴

Vimos também anteriormente, em outra citação, que a personagem do romance refere-se ao próprio desterro como “falta de repouso”, algo que pode ser entendido como um desassossego, uma sensação de instabilidade experimentada por quem vive permanentemente em um “entrelugar”, e que aparece melhor formulada já perto do final do livro: “Emprenderá un viaje, no sabe adónde. Se ha preguntado tantas veces dónde está – dónde es –, se lo seguirá preguntando” (Molloy, 2011, p.145). Essa noção de entrelugar é fundamental para a compreensão do conjunto da produção da escritora-crítica. No caso, um entrelugar marcado por diversos outros fatores além da questão geográfica, como veremos ao longo deste trabalho.

Obviamente, chama também atenção no fragmento citado o comentário em torno da escrita de um ensaio sobre a autobiografia. O livro não se refere claramente à profissão da personagem, mas menciona que ela realiza trabalhos relacionados ao campo da literatura, como traduções, por exemplo. A possibilidade de escrita de um ensaio, portanto, indica que talvez se trate de uma escritora ou pesquisadora, e que esse exercício lhe permitirá pensar o tema, questioná-lo a fundo e, por que não, propor novas formas de abordá-lo. Sabemos que é isso, precisamente, o que faz Sylvia Molloy naquele momento, já que contava então com bolsas e subvenções para desenvolver sua pesquisa sobre a autobiografia na América hispânica, informação disponível na página de agradecimentos de *Acto de presencia*, como já mencionamos. Os diversos ensaios publicados sobre o tema nos anos 1980 também o atestam.

Mas não é somente à escrita de um ensaio que a narradora de *En breve cárcel* se refere. A personagem se dedicaria à leitura de autobiografias, “por pura curiosidad y para crear pretextos que luego le permitirían reunirse consigo, dar una imagen única”, como vimos na citação. Ler autobiografias e refletir sobre esse gênero literário mostrava-se, portanto, caminho para a própria escrita autobiográfica – porém, uma escrita insegura de seus caminhos, que por vezes ainda acredita, ingenuamente, na possibilidade de transcrever a vida mesma, de oferecer uma imagem totalizante de si.

Assim, tal como o lemos aqui, *En breve cárcel* pode ser entendido como um romance que encena não somente o processo da escrita de uma personagem, mas também a formação de uma escritora-pesquisadora, do seu percurso crítico e teórico e de sua poética. Já perto do final do livro, lemos:

¹⁴ No Capítulo 2 abordaremos melhor essa questão.

Ella también, ella que escribe, surge, como tantos dioses, de un juego de palabras y de lo que las palabras [...] muestran y esconden. Se ha escrito, a lo largo de este relato, sin nombrarse; se ha fabricado, producto de un adulterio entre ella y sus palabras, y – por fin – apenas empieza a conocerse (Molloy, 2011, p.147, grifos nossos).

Nesse sentido, ainda que não diga “eu”, *En breve cárcel* talvez seja um dos textos mais autobiográficos de Sylvia Molloy, antecedente inegável de sua produção subsequente, tanto crítica como ficcional. É como se nele a escritora tivesse espalhado muitas sementes cujos frutos, anos depois, colheria nos seus próximos textos. Ou, para não passar a ideia de evolução, podemos também pensar que nesse romance ela brincou de mostrar e esconder diversos tesouros que só puderam ser plenamente desvendados, tempos depois, nos textos que o seguiram.

Dedicamos estas páginas a analisar *En breve cárcel* porque consideramos que neste livro Molloy apresenta diversas inquietações sobre a escrita autobiográfica que serão respondidas, dez anos depois, em *At Face Value/Acto de presencia* (1991/1996) e que continuarão reverberando nos seus textos de criação, como *Varia imaginación* (2003). Mas a relação entre esses textos não é óbvia, nem mesmo para a própria escritora. Em entrevista à revista *Nueve Perros*, em 2001, ela de certo modo hesita em aceitar esse vínculo, não o rejeita de todo, mas claramente tenta estabelecer uma distância:

Decir que *En breve cárcel* contiene en germen mi libro crítico sobre la autobiografía es algo forzado pero no del todo desacertado. A pesar de que la escritura de esa novela es contemporánea de *Las letras de Borges*, sin duda ya se da en ella una reflexión sobre la escritura del yo. Es claro que el ímpetu que guía la escritura de *En breve cárcel* va en contra del impulso autobiográfico habitual, que es reunir, componer una imagen. Ese proceso, en la novela, aparece constantemente coartado, criticado, frustrado. Es un ejercicio de descomposición, más bien (Molloy, 2001, p.4).

O que Molloy considera então “ejercicio de descomposición”¹⁵ pode ser visto de outro modo: da perspectiva da personagem, trata-se de um exercício de composição que é a todo

¹⁵ Um bom exemplo desse “exercício de descomposição” na produção de Sylvia Molloy está em *Desarticulaciones* (2010), livro no qual a narradora em primeira pessoa relata as visitas que faz à amiga que sofre de Alzheimer. Ela então conta episódios e situações sobre a perda de memória da amiga e seus efeitos na linguagem, ou seja, sobre o processo de “descomposição” ou “desarticulação” de um sujeito. Mas a desarticulação desse sujeito é também desarticulação da relação entre as duas amigas, de uma história, uma memória e uma linguagem compartilhadas, e o registro escrito desse processo de perda é um modo de fazer prosseguir essa relação em seu momento de maior fragilidade, quando se encontra ameaçada em sua existência. No capítulo “Re-producción”, ela afirma: “Al escribirla me tiente la idea de hacerlo como era antes,

momento fraturado pelas questões que ela se coloca em seu enfrentamento com suas memórias e com sua escrita, resultando, certamente, em uma imagem opaca, fragmentada, mas, de todo modo, uma imagem, uma composição. Quinze anos depois, ao comentar o mesmo assunto – a relação entre seus textos críticos e ficcionais –, em entrevista ao jornal *La Nación*, a posição da escritora muda a ponto de ela afirmar que o impulso para a escrita de *At Face Value* surge de *En breve cárcel*.

Cuando escribía *En breve cárcel* estaba pensando en las diversas formas y objetivos de la escritura confesional y de ahí salió no sólo la novela sino también el impulso para mi libro sobre la autobiografía. Lo mismo con *El común olvido*, escrito a la par que reflexionaba críticamente sobre narrativas de regreso para un libro que aún no he terminado. Del mismo modo, *El común olvido* me ha servido para incentivar la reflexión sobre el *Vivir entre lenguas* (Molloy, 2016, p.4).

O que explicaria a mudança de perspectiva da própria escritora com relação à sua produção? Obviamente, aqui o que podemos apresentar é tão somente uma tentativa aproximada de resposta a essa pergunta, já que apenas ela mesma poderia de fato esclarecê-la.

Consideramos que a publicação de *At Face Value/Acto de presencia* (1991/1996), como logo veremos, foi uma preciosa contribuição a uma compreensão da autobiografia que rejeita modelos de análise que insistem na correspondência direta entre o relato autobiográfico e um referente externo, localizado no mundo “real”. A personagem de *En breve cárcel* sem dúvida encontraria ali respostas para suas inquietações e indagações sobre a escrita do eu.

Por curioso que pareça, porém, em 2001, quando da entrevista a *Nueve Perros*, Sylvia Molloy, a escritora, aparentemente ainda não havia encontrado suas próprias respostas. Havia encontrado-as, claro, do ponto de vista da crítica, mas ainda lhe faltava *Varia imaginación*, seu primeiro relato declaradamente autobiográfico, publicado em 2003.

Diríamos que este livro lança um sopro novo no conjunto da obra da escritora, ilumina a leitura de *Acto de presencia*, por um lado, e, de outro, libera, ou liberta mesmo, a leitura de seus demais textos de criação – até então, *En breve cárcel* (1981) e o romance *El común olvido* (2002a). Assim, em 2016, quando conversa com *La Nación*, suas reflexões sobre a

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” (2010, p.38, grifos nossos). Portanto, não se trata de tentar recompor a imagem da amiga, de tentar devolver-lhe algo que já se perdeu. Essa narradora já não tem as ilusões da personagem de *En breve cárcel*. Ao contrário, trata-se de registrar a perda como parte da relação. A narradora de *Desarticulaciones* sabe que a memória que se esvai da amiga é uma parte perdida de sua própria vida, que em certa medida também ela se “descompõe”, se “desarticula”.

autobiografia haviam já trilhado um novo e importante caminho, o da escrita ficcional assumidamente autobiográfica.

Percebe-se, assim, que sua produção escrita apoia-se num projeto que é, simultaneamente, intelectual e de vida. Obviamente, cada texto pode ser desfrutado e compreendido de modo independente. Mas a consideração do conjunto dessa escrita e da relação entre a produção crítica e ficcional da escritora, como é o caso neste trabalho, não pode prescindir desta compreensão.

Na entrevista ao jornal *La Nación*, ela comenta o assunto: “Para mí la narración y la crítica son dos proyectos paralelos que están en constante diálogo. Casi siempre manejo dos proyectos a la vez, dejando que se enriquezcan mutuamente, que se contaminen” (Molloy, 2016, p.4). E já o havia comentado quinze anos antes à *Nueve Perros*:

No marco diferencia entre escritura de ficción y escritura crítica porque para mí es el mismo proceso. Son maneras de ordenar provisoriamente el mundo plegándolo a una lectura – la mía – que me da placer. Suelo trabajar en dos proyectos más o menos al mismo tiempo, uno de ficción y uno de crítica. [...] Siempre hay contaminación entre los dos proyectos pero no son, del todo, vasos comunicantes sino más bien corrientes alternas (Molloy, 2001, p.4).

Suspeitamos, porém, que essa contaminação entre crítica e ficção se dê na forma de vasos comunicantes e não de correntes alternadas, como quer a escritora – talvez isso faça sentido no que diz respeito ao processo de criação, mas não do ponto de vista do leitor. O importante a reter, porém, e é o que aqui assumimos, é que essa produção está intimamente ligada, é construída em permanente diálogo, como se Molloy estivesse nos falando sempre dos mesmos temas, ora no registro do ensaio crítico, ora no registro do texto ficcional, autobiográfico ou não.¹⁶

1.3 A autobiografia como reescrita

¹⁶ Adriana Kanczepolsky (2014) analisa essa questão a partir do relato *Desarticulaciones* (2010) e do ensaio “Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta” (2015b). Para ela, a relação que se estabelece entre um texto e outro é a do entrelugar: “no sólo la novela metaforiza las preocupaciones que desarrolla en los ensayos y reflexiona sobre sus procedimientos sino que los ensayos también narran, también fabulan en una lengua otra, desplazada.” (2014, p.30). Cf.: KANZEPOLSKY, Adriana. “Su acumulación primitiva”: *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy”. In: *Hispanamérica*. Revista de literatura. n.129, 2014, p.23-32.

Neste trabalho, analisamos *Varia imaginación* a partir das noções de autobiografia e relato de infância apresentadas por Sylvia Molloy em *Acto de presencia*, bem como da leitura que ela propõe, tanto neste livro como em outros ensaios, de *Cuadernos de infancia* (1937), da escritora argentina Norah Lange. Essa análise nos permite perceber o profundo diálogo entre esses textos, bem como a particular concepção de literatura que os orienta.

Escolhemos *Acto de presencia* e *Varia imaginación* como objetos principais deste estudo por entender que estes textos constituem marcos importantes no conjunto da produção de Molloy. O primeiro, por sistematizar quinze anos de reflexão sobre a autobiografia na América hispânica, e o segundo, por ser o primeiro texto de criação declaradamente autobiográfico da escritora, publicado mais de duas décadas depois do seu primeiro romance.

Antes de passar a comentar *Acto de presencia*, vale lembrar que, em 1991, no mesmo ano da publicação de *At Face Value* (versão original do texto), Sylvia Molloy publicava também a antologia *Women's Writing in Latin American*, organizada junto com Sara Castro-Klarén e Beatriz Sarlo, como já comentamos. Além de textos de diversas escritoras e poetisas latino-americanas traduzidas para o inglês (algumas, inclusive, pela própria Molloy), encontramos também nessa publicação ensaios introdutórios a cada uma de suas partes, escritos pelas organizadoras.

O ensaio que cabe à escritora introduz a Parte 2 do livro, intitulada “Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration” [Identidades textuais femininas: as estratégias de autofiguração]. No início deste ensaio, ela resume as motivações que orientaram a escolha das escritoras apresentadas naquela seção do livro:

They are brought together by my own critical preoccupation, by my dialogue with Latin American literature, and by a question I have often asked myself and that these texts, in some form, answer. The question is, in fact, twofold: What do women's texts when they say *I*? And, as a necessary sequel: What representation of woman do these texts posit and what cultural forms govern that representation? (Molloy, 1991, p.107, grifos nossos).¹⁷

É importante levar em conta a publicação dessa coletânea no mesmo ano do livro sobre a autobiografia na América hispânica porque não se trata de dois fatos isolados que, por acaso, coincidem no tempo. Trata-se, mais bem, de dois temas que Molloy considera em

¹⁷ Em tradução nossa: “Eles [esses textos] foram reunidos a partir de minhas próprias preocupações críticas, do meu diálogo com a literatura latino-americana e de uma questão que frequentemente me faço e que estes textos, de algum modo, respondem. Trata-se de uma dupla questão, na realidade: O que textos de mulheres fazem quando dizem *eu*? E, como sequência necessária: Que representação das mulheres esses textos apresentam e que formas culturais governam essa representação?”.

conjunto em suas análises críticas. Assim, se as escolhas que faz para a antologia de escritoras latino-americanas partem de preocupações que dizem respeito ao modo como as mulheres se autografam, a leitura atenta de *At Face Value/Acto de presencia* mostra que as análises que realiza neste livro são constantemente permeadas por uma visão crítica das relações patriarcais de gênero. Na “Introducción” do volume, ela faz um esclarecimento sobre o modo como escolheu abordar as autobiografias escritas por mulheres:

No satisfecha con la manera en que generalmente se clasifican los textos de mujeres en Hispanoamérica – agrupándolas en categorías ahistóricas como “literatura femenina” o “poesía femenina”, sin tomar en cuenta cronología o movimientos literarios – preferí estudiarlas junto con sus colegas varones, para analizar mejor las características que comparten con ellos y, también, para evaluar mejor sus diferencias (Molloy, 1996, p.22, grifo nosso).

Ao criticar a abordagem de textos escritos por mulheres a partir de categorias a-históricas, Molloy rejeita certa concepção essencialista do ser “mulher”, que, em última instância, remete as desigualdades de gênero à natureza e não a fatores sociais, históricos, políticos e culturais. Em ensaio de 1985 sobre a escrita autobiográfica de Norah Lange e Victoria Ocampo, publicado na revista *Filología*, Molloy refere-se à autobiografia escrita por mulheres de uma forma que talvez esclareça melhor o lugar que a questão ocupa em suas reflexões críticas:

En el variado itinerario del género en Hispanoamérica, a lo largo de los siglos diecinueve y veinte, resalta un hecho: aparentemente no abundan las autobiografías femeninas. [...] Acaso la escritura autorreferencial femenina sea víctima de una doble marginación: a la marginación del género literario – el consabido “no hay autobiografías en Hispanoamérica” – se añadirá la del género gramatical: la marginación de la persona femenina (Molloy, 1985a, p.280, grifo nosso).

Chama a atenção de Molloy a marginalização que caracteriza tanto a autobiografia como gênero literário, quanto o lugar que a mulher ocupa na sociedade e, mais especificamente, na literatura. Esse olhar para o que é marginal, diferente, fica evidente em *Acto de presencia*. Dos dez ensaios que compõem o volume, três são dedicados especificamente a autobiografias de mulheres – Victoria Ocampo, Mercedes Merlin (a condessa de Merlin) e Norah Lange – e um analisa o relato de Juan Francisco Manzano, considerado o único texto escrito por um escravo na América hispânica, no caso, em Cuba. Veremos que não apenas nestes, mas também nos demais textos que são analisados no livro,

ela se interessa em ler a “diferença” que carregam, mesmo quando se trata de textos e autores canônicos, ela busca sempre encontrar desvios que permitam leituras outras, mais abertas, descanonizantes.

Além da relação entre os dois livros mencionados – *At Face Value* e *Women’s Writing in Latin American* –, cabe também lembrar que, em 1998, Molloy edita, junto com Robert Mckee Irwin, o livro *Hispanisms and Homosexualities*, do qual consta o ensaio “The Politics of Posing”, escrito com base em uma conferência proferida por ela no Brasil quatro anos antes, e cujas reflexões culminarão, anos depois, na publicação de *Poses de fin de siglo*, de 2012.¹⁸ O trecho a seguir, retirado da “Introduction” do volume, elucida o seu propósito:

To visit sexual dissidence on it at this point is not an impertinent gesture but a destabilizing move, a propitious fracture – in sum, an invitation to reread texts whose productive mobility has been deadened by sheer canonicity. “The notion of a definitive text”, Borges writes memorably, “belongs to religion or to fatigue” (106). It is against such notions of the definitive – be it a text, a field of knowledge, an academic discipline, or even a national identity – that the essays in this volume work (Molloy; Irwin, 1998, e-book).¹⁹

Considerando o conjunto dos textos mencionados, e pensando com Leyla Perrone-Moisés (1998), podemos afirmar que as escolhas de leitura feitas por Molloy em seus ensaios críticos desestabilizam o cânon hispano-americano e reescrevem a história literária. E o fazem não somente em função dessas escolhas, mas também do modo como lê esses textos e os desloca. Veremos, assim, como as reflexões sobre a autobiografia desenvolvidas por ela em *Acto de presencia* não somente promovem novas possibilidades de leitura de textos já estabelecidos, como recuperam outros, relegados, até então, ao esquecimento.

Encontramos já na “Introducción” de *Acto de presencia* algumas formulações importantes sobre a autobiografia como gênero literário. A primeira definição proposta por

¹⁸ A conferência intitula-se “Decadentismo e ideologia: Economias de desejo na América Hispânica finissecular” e foi proferida no Seminário Internacional “Literatura e história na América Latina”, realizado entre os dias 9 e 13 de setembro de 1991 pelo Centro de Estudos Latino-Americanos Ángel Rama, da USP. Molloy refere-se a esse evento em “The Politics of Posing” (1998). O texto da conferência está publicado em português em: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flavio W. de (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993. Em *Poses de fin de siglo* (2012), encontramos uma nova versão deste texto, em espanhol, publicado sob o título “Deseo e ideología a fines del siglo XIX” e também uma versão do texto de 1998 em espanhol, “La política de la pose”.

¹⁹ Em tradução nossa: “Visitar a dissidência sexual a esse respeito [o hispanismo], neste momento, não é um gesto impertinente, mas um movimento desestabilizante, uma fratura propícia – em suma, um convite para reler textos cuja mobilidade produtiva foi amortecida pela pura canonicidade. ‘El concepto de texto definitivo’, escreve Borges memoravelmente, ‘no corresponde sino a la religión o al cansancio’. É contra essas noções do definitivo – seja um texto, um campo de conhecimento, uma disciplina acadêmica ou até mesmo uma identidade nacional – que operam os ensaios deste volume”.

Molloy é que a autobiografia, tanto como um modo de escrever, é um modo de ler (1996, p.12). Isso explicaria, por exemplo, o suposto pequeno número de relatos de vida em primeira pessoa na América hispânica. Não faltam textos autobiográficos, afirma ela, faltam leituras autobiográficas: “se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio.” (Molloy, 1996, p.12).

Por outro lado, essa flexibilidade na classificação dessa forma de escrita abre espaço para que emergam do texto suas ambiguidades e contradições, fazendo que se perceba, assim, sua estrutura híbrida. Reconhecendo a posição mal definida a que foi relegada a autobiografia, Molloy nela encontra um valioso instrumento para indagar outras formas, mais visíveis e sancionadas, de escrita: “Como todo lo que se ha visto reprimido, negado y olvidado, la autobiografía reaparece para inquietar e iluminar con luz nueva lo que ya está allí” (1996, p.12-13). A frase é esclarecedora da posição que ela mesma assume como crítica de literatura e escritora. Uma posição que se reconhece marginal – como mulher, como lésbica, como hispano-americana, como estrangeira, como trilingue – e que se propõe, a partir daí, a questionar o centro, o já estabelecido, o hegemônico.

Assim, em suas reflexões sobre a autobiografia, a escritora-crítica rejeita abordagens segundo as quais este seria o mais referencial dos gêneros, no sentido de que encontraria correspondência, fora do texto, com fatos tidos como verdadeiros e verificáveis. São posições como a do pesquisador francês Philippe Lejeune, para quem a autobiografia é 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, 2014, p.16, grifos nossos).

O vínculo de fidelidade entre o texto e seu referente externo seria assegurado, segundo Lejeune, por meio do pacto autobiográfico, uma espécie de contrato firmado entre autor e leitor que asseguraria algumas condições de leitura, duas delas tidas por ele como pré-requisitos fundamentais para o texto autobiográfico: “identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador” e “identidade do narrador e do personagem principal” (2014, p.16-17, grifo nosso).

Se, por um lado, o ensaio “O pacto autobiográfico” (1975), no qual Lejeune propõe essas definições, inegavelmente colocou a discussão sobre o gênero em outro patamar no ambiente acadêmico, por outro, foi também bastante criticado, sobretudo por seu caráter fortemente normativo e dogmático.

José Amícola é um dos que questiona a definição proposta por Lejeune. No livro *Autobiografía como autofiguración*, apoiado em análises de diversos estudiosos, ele problematiza a noção de “pessoa real” e enfatiza que a função narrativa não é apenas um recurso literário, “sino también una experiencia autocognitiva, es decir: la propia instancia de narrar es forjadora de identidad” (Amícola, 2008, p.25).

Para Amícola, a insistência de Lejeune na marca referencial do texto autobiográfico sustentada pelo nome do autor não leva em conta que esta categoria, autor, é passível de questionamento e não corresponde, necessariamente, à “pessoa real” que escreve e publica. “Lejeune no vio tampoco que existía y sigue existiendo algo que ahora se individualiza cada vez más como la ‘imagen de autor’ o la ‘persona’, es decir el ‘Autor’ como una construcción pública creada por cada escritor para el uso exterior” (Amícola, 2008, p.27), ou seja, não considerou aquilo que Amícola chama de “autofiguración”. Para ele, além disso, o estudioso francês não teria notado que a verdade do texto não é a verdade propriamente dita, nem que o fato de que leitores a busquem não significa que ela realmente exista (2008, p.30).²⁰

Percebe-se que o que Philippe Lejeune propõe, em última instância, parte menos da análise dos textos e dos sentidos que emergem de suas narrativas, em contextos sociais, culturais e históricos específicos, do que de um afã de delimitar rigorosamente o gênero, construindo um molde que se pretende anterior aos próprios textos e que, por isso, precisamente, no mais das vezes, não “encaixa”. Ainda, a consideração do pacto tal como propõe impede que os textos mesmos sejam questionados, uma vez que previamente e tacitamente os aceita como “verdades”.

Com o intuito de revisitar as ideias defendidas mais de dez anos antes e de responder às críticas que recebeu, Lejeune publica, em 1986, “O pacto autobiográfico (bis)”. Mas não há mudança significativa em suas ideias entre este ensaio e o primeiro, se há, é tão somente de ênfase. Em um comentário um tanto arrogante, o pesquisador afirma: “Não me arrependo de nada. Afinal de contas, se essa definição passou a ser uma referência, é porque corresponde a uma necessidade” (2014, p.59).

Se aqui chamamos atenção para essa concepção do texto autobiográfico é para mostrar que as abordagens da questão são variadas e não encontram consenso. Fundamentalmente, é

²⁰ No ensaio “El concepto de ficción”, Juan José Saer discute a oposição verdadeiro/falso que supostamente estaria na base da diferenciação entre gêneros ficcionais e não ficcionais. Para ele, “El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto e su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa” (Saer, 2012, p.10).

possível pensar que são calcadas em modos diversos de conceber a literatura e, por que não, a vida.

Para Sylvia Molloy, tomar a autobiografia como o mais referencial dos gêneros é considerar mal a questão, uma vez que remete de modo ingênuo a uma realidade supostamente concreta (1996, p.15). Concentrando-se nas formas e estratégias de construção do “eu” nos relatos e nos sentidos que produzem, ela chega, então, a uma outra definição: “La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato” (Molloy, 1996, p.16, grifo nosso). Mas não relato único, definitivo, transparente, e, sim, relato diverso, múltiplo, ambíguo, que, calcado na rememoração do passado, é narrado de diferentes formas, determinadas pelo contexto histórico, social e cultural de cada época.²¹

Assim, a autobiografia não depende dos fatos e acontecimentos em si, mas de sua articulação na linguagem, a partir do que ficou armazenado na memória; muitas vezes, não mais do que restos. De acordo com Molloy, “[...] El lenguaje es la única forma de que dispongo para ‘ver’ mi existencia. En cierta forma, ya he sido ‘relatado’ por la misma historia que estoy narrando” (1996, p.16, grifo nosso). Portanto, ao afirmar que o eu do relato autobiográfico “já foi ‘relatado’”, que o que o autobiógrafo faz é “volver a contar”, Sylvia Molloy apresenta uma compreensão de autobiografia como reescrita – reescrita apoiada em uma memória que se articula, sempre, na linguagem.

Assim, o eu do relato autobiográfico constrói-se no tecido da própria escrita, independentemente de vínculos que possa apresentar com um referente externo, supostamente

²¹ Em “A ilusão biográfica”, Pierre Bourdieu (1998) comenta a introdução das chamadas “histórias de vida” no universo científico, especialmente no campo da sociologia, e chama a atenção para os mecanismos de produção desses relatos. Assim como Molloy, ainda que de outra perspectiva, ele ressalta o caráter “ilusório” e “artificial” dessas produções. “Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (E é provável que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados têm pelo empreendimento biográfico [])” (1998, p.184). Nesse sentido, para o filósofo, o autobiógrafo age como “ideólogo de sua própria vida” e, mesmo o biógrafo, enquanto profissional da interpretação que é cúmplice desse processo, “só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido” (p.184-5). Ele, então, faz um alerta: “Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar” (1998, p.185). E reconhece que o surgimento de novos modos de expressão literária revelou “o arbitrário da representação tradicional do discurso romanesco como história coerente e totalizante, e também da filosofia da existência que essa convenção retórica implica” (1998, p.185).

“real” – “supostamente” não porque necessariamente não exista, mas porque o estatuto desse “real” é questionável.

É nessa perspectiva que Molloy analisa textos autobiográficos dos séculos XIX e XX em *Acto de presencia*. Na “Introducción” do livro, ela esclarece que decidiu centrar sua análise a partir do século XIX por entender que naquele momento se dava uma tomada de consciência do sujeito, reflexo especialmente da crise de autoridade que resultou dos processos de independência das colônias espanholas na América, produzindo importantes transformações nas formas de escrita do eu, ou seja, na autotransfiguração (Molloy, 1996, p.14).

[...] A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio. Las dificultades del autobiógrafo hispanoamericano, las vacilantes figuraciones a las que recurre, el constante afán por conquistar el aprecio de los lectores, configuran un modelo ambiguo que siempre apunta a la misma pregunta, sin formularla abiertamente: “¿Para quién soy yo un ‘yo’?” o, mejor dicho, “¿para quién escribo ‘yo’?” La vacilación entre persona pública y yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y patria, entre evocación lírica y registro de los hechos, son sólo algunas de las manifestaciones de la vacilación que caracterizó (y acaso sigue caracterizando) la escritura autobiográfica en Hispanoamérica (1996, p.14).

Uma série de ambiguidades, portanto, direciona esse tipo de escrita na América hispânica desde seu começo. A ensaísta também comenta essa questão no artigo sobre autobiografia que escreveu para a *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, organizada por Roberto González Echevarría e Enrique Pupo-Walker. Para ela, não é coincidência que indagações sobre este gênero tenham surgido justamente quando a ordem institucional do regime colonial estava sendo substituída por uma nova ordem, que passava a ser produzida por países independentes (Molloy, 2006, p.461). Diz a escritora:

También es significativo que estas cuestiones surgieran, además, dentro del contexto de los debates generales sobre las identidades y culturas nacionales – debates donde las relaciones con la autoridad canónica española, y más generalmente europea, eran renegociadas. Si en el caso de los escritores coloniales la escritura del yo era legitimada por ese Otro institucional a quien se escribía [o rei, a igreja], para el autobiógrafo postcolonial esas instituciones ya no cumplían su función convalidadora (Molloy, 2006, p.461).

Ela considera, portanto, que a autobiografia surge como gênero na América hispânica quando, impulsionada por uma nova consciência de sujeito e um novo contexto cultural, passa a ser objeto de reflexão para o escritor. O autobiógrafo desse período começa, então, a se

perguntar sobre a validade do seu relato, as formas que deve tomar e os propósitos a que deve atender (Molloy, 2006, p.460-461).

Assim, em sua leitura de relatos autobiográficos dos séculos XIX e XX, Sylvia Molloy procura analisar as diversas formas de autotransfiguração dos escritores hispano-americanos do período, de modo a identificar as estratégias textuais a que recorrem e as percepções do eu que conformam seus textos. Uma das principais estratégias que ela encontra nos relatos autobiográficos hispano-americanos é a representação da cena de leitura.²²

Os relatos de Domingo Faustino Sarmiento – “o homem com o livro na mão” – trazem incontáveis exemplos: Sarmiento gaba-se de suas grandes estantes de livros ingleses e franceses, do tempo que dedica à leitura desde menino, dos muitos idiomas em que lê e, ainda, de haver traduzido uma grande quantidade de livros em curtíssimo espaço de tempo. Seus progressos individuais, assim como os da nação, ele atribui aos livros (1996, p.35).

A partir dessas cenas, a ensaísta procura entender como se dá o contato de Sarmiento com o arquivo europeu e quais seus resultados, identificando nesse processo aquela que viria a ser uma das marcas fundamentais da literatura hispano-americana: “su capacidad de distorsión creadora” (1996, p.26), tema que veremos com mais detalhe no Capítulo 2.

Um dos mais conhecidos exemplos dessa atitude nos relatos de Sarmiento seria a epígrafe de *Facundo*, onde primeiro se lê “On ne tue point les idées”, frase que ele atribui a Fortoul, e, em seguida, “A los hombres se degüella: a las ideas no”, uma tradução “tan libre que casi constituye una digresión” (Molloy, 1996, p.44). Segue-se, então, neste e em outros textos de Sarmiento, uma série de comentários do escritor sobre o contexto da citação (Molloy refere-se a essas passagens como “escena de cita”), muitas vezes eximindo-se de indicar sua autoria, num gesto claro de apropriação.

Empenhados em descobrir quem seria de fato seu autor e qual seria sua forma original, pesquisadores e críticos apontam que talvez Sarmiento tenha errado duplamente: a frase não seria exatamente esta, nem tampouco seria atribuída a Fortoul. Alguns consideram que seja de Diderot, outros, de Volney, nunca, porém, se chegou a um consenso.

Nesta citação mal atribuída, ou não atribuída, e na tradução interpretativa, desviada livremente do texto europeu, Molloy encontra um dos gestos fundacionais da literatura hispano-americana.²³ “Precisamente por incorrecta, falsa e inclasificable, la cita de Sarmiento

²² Essa ideia da cena de leitura é o fio condutor do mais recente livro de relatos autobiográficos da escritora, *Citas de lectura* (2017). O volume, aliás, é dedicado “Al lector con el libro en la mano”. Cf. MOLLOY, Sylvia. *Citas de lectura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2017.

²³ Esta ideia já havia sido apresentada por Ricardo Piglia em seu ensaio “Notas sobre Facundo”, publicado na revista *Punto de Vista*, em 1980. Sobre as páginas iniciais de *Facundo*, que têm como núcleo a citação em

desconcierta y desafía al lector, se niega a ser asimilada. En ese sentido sí constituye un gesto fundacional y caracteriza una forma particular de leer, de escribir, de imponer una imagen del yo” (Molloy, 1996, p.46).

Analisando o conjunto dos relatos de Sarmiento, ela percebe que a cena de leitura é fundamental na autofiguração do escritor justamente porque mostra sua *diferença*:

Leer, traducir, citar y citar con desvíos, pedir prestado y adaptar, en suma, canibalizar textos ajenos distan mucho de ser, para Sarmiento, actividades meramente librescas. Condicionan su autopercepción como individuo. [...] La lectura, en la forma casi desafiante que se practica en *Mi defensa* y en *Recuerdos de provincia*, no sólo representa una concepción de la literatura: es parte integral de la imagen que Sarmiento tiene de sí mismo, le brinda verdadero apoyo ontológico. Sarmiento no puede existir (o no puede verse existir) sin libros (Molloy, 1996, p.47).

Para Molloy, Sarmiento tinha consciência de que *ler é modificar* e praticava a leitura como uma forma de tradução do espírito europeu ao espírito americano, recorrendo para tanto às modificações que julgava necessárias (1996, p.39).

Assim como Sarmiento, Victoria Ocampo, já no século XX, constrói de si a imagem da mulher “com o livro na mão”. No primeiro volume da *Autobiografía* da escritora argentina, Molloy encontra o que seria, na sua opinião, uma das formas mais cabais da cena de leitura: a menina que, orgulhosamente, ostenta nas mãos um livro, fingindo que o lê, sabendo que suas letras escondem uma história já conhecida. “Esta mímica infantil bien podría considerarse como la escena de lectura en estado puro, como el ademán básico, la pose retórica, a la espera de un objeto que la complemente y le dé pleno significado” (1996, p.28).

Com frequência, a cena de leitura nos textos de Ocampo inclui o elemento teatral. Segundo a ensaísta, isso deve ser compreendido tanto como manifestação de uma preocupação excessiva com a autorrepresentação – reflexo da situação das relações de gênero na época –, como, de modo literal, como indício da frustração da escritora por não ter seguido a carreira de atriz (Molloy, 1996, p.85). “[...] Ocampo, la actriz, está siempre detrás de Ocampo, la escritora, o más bien, [...] la escritora es siempre una actriz enmascarada que representa un *rôle manqué*” (1996, p.89).

francês e sua tradução, o escritor afirma: “En el proceso de traducción la frase se ‘nacionaliza’ y pasa a ser, de hecho, un texto de Sarmiento. [...] No se trata, está claro, de lo que suele llamarse un error de traducción sino de un procedimiento más complejo del que podemos encontrar ahí un ejemplo concentrado. Las ideas europeas son transformadas para que se adapten a la realidad nacional. La traducción funciona como transplante y como apropiación.” (Piglia, 1980, p.15).

Vale lembrar que Ocampo estreia na literatura “representando” uma escritora francesa: seu primeiro livro, *De Francesca a Beatrice*, é escrito em francês e, até o final da vida, ela adota o procedimento de escrever em tradução: primeiro em francês, depois em espanhol. Para Sylvia Molloy, esse processo deve ser compreendido para além da letra do texto: é por meio de vozes alheias que a escritora fala de si.

A crítica identifica, ainda, a repetição de uma situação básica nos textos de Victoria Ocampo: diante de um escritor do sexo masculino, ela se põe muda, inarticulada. Essa tendência ao silêncio seria suprida tanto com gestos – sempre que a escritora vacila, entra em cena a grande dama da sociedade –, como pelas vozes de outros, que se convertem, na escrita, em sua própria voz: “Tanto como su *Autobiografía*, los *Testimonios* atestiguan su búsqueda de expresión: se trata de encontrar una voz para su presencia y así completar su representación” (Molloy, 1996, p.100-101).

Mas as vozes a que recorre Ocampo são, quase sempre, masculinas. Segundo Molloy, as presenças masculinas moldam o sistema de vozes por meio do qual ela se autodefine. Nos seus textos, quase não se encontram referências e citações a outras escritoras, suas vozes não são incorporadas na busca de Ocampo para encontrar sua própria voz, para, enfim, autotransfigurar-se.

Ocampo nunca logró resolver esta ambivalencia. Y a pesar de tener tanta conciencia de que su escritura estaba marcada no sólo por su sexo sino también por sus orígenes latinoamericanos, nunca se refirió a otras escritoras latinoamericanas (salvo Gabriela Mistral) entregadas a la misma búsqueda de autoexpresión. Sospecho que este silencio debe leerse menos como esnobismo que como ‘ansiedad sororal’, un caso de rivalidad entre hermanas literarias. Como Sarmiento, Ocampo crea distancia alrededor de sí con el fin de que se la perciba sola (Molloy, 1996, p.104-5).

De acordo com a crítica, para uma escritora que busca se autodefinir por meio da leitura, Ocampo só consegue se inserir no sistema masculino de representação porque este seria o único à sua disposição, ainda que desejasse e reclamasse um sistema diferente. “Careciendo de voz propia y de un sistema femenino de representación, se apropia de voces canónicas masculinas y, por el mero hecho de enunciarlas desde un yo femenino, logra [...] *diferenciar su texto*” (Molloy, 1996, p.105).

É nesse mesmo sentido que analisa a cena de leitura em Francisco Manzano, poeta nascido em Cuba, em 1797, escravo, que escreveu um relato autobiográfico apresentado em

Londres, em 1840, na Convención General Antiesclavista. Considera-se que este provavelmente tenha sido o único relato escrito por um escravo na América hispânica.

Segundo conta Sylvia Molloy, o relato de Manzano foi encomendado para atender à causa abolicionista e sofreu diversas interferências. Além do fato de ter sido escrito por encomenda, o texto foi ainda editado, corrigido e traduzido. Uma segunda parte que o integrava foi perdida.

Para completar a mutilação, a versão inglesa, traduzida por Richard Madden, foi publicada como “anônima”, possivelmente porque se acreditava que isso aumentaria sua representatividade, uma vez que deixava de ser o relato de um indivíduo e se convertia em “relato general del ‘esclavo cubano’” ou, até mesmo, no ““más perfecto cuadro de la esclavitud en Cuba jamás expuesto en el mundo””, de acordo com o prefácio de Madden (Molloy, 1996, p.64).

No relato de Manzano, chama a atenção da ensaísta o fato de que o único lugar em que ele podia estar sozinho consigo mesmo era o vaso sanitário. Ela então parte da noção de “resíduo” e “resto” que essa imagem evoca para analisar a relação do poeta com os livros. Na condição de escravo, a Manzano estão proibidos o acesso aos livros, a leitura, a escrita e, até mesmo, a declamação de poemas.

A aprendizagem de sua letra se dá por meio de fragmentos de textos impressos colhidos tanto na rua como no escritório de seu amo. Do mesmo modo que aprende a desenhar observando de longe as aulas tomadas por seu amo e recolhendo exercícios de desenhos descartados no lixo, aprende a escrever por meio do decalque da letra impressa, recolhendo fragmentos de textos e anotações jogados fora, num verdadeiro processo de reciclagem.

Nota-se, assim, que o conceito de arquivo cultural é alheio a Manzano, que simplesmente não conhece a relação com os livros, tão cara a Sarmiento e a Victoria Ocampo. Molloy encontra em seus textos uma cena de leitura particular: “sólo tiene acceso a fragmentos, retazos desvalorizados que encuentra por casualidad, sobras de la mesa cultural de sus amos” (1996, p.70).

Na falta de livros, Manzano recorre ao “cuaderno de la memoria” para armazenar sua aprendizagem e também para guardar os versos aprendidos de ouvido nas ruas e os poemas que compunha (Molloy, 1996, p.71). Sobre a poesia do escritor, a crítica defende que seu caráter imitativo não deve ser motivo para desconsiderá-la: “La poesía de Manzano es original precisamente por ser imitativa, por ser un esfuerzo tan deliberado y total por apropiarse de la lectura y la escritura que le habían sido negadas” (1996, p.74-5).

Mas se o procedimento geral da escrita de Manzano é a coleta de “restos” e a “reciclagem”, por meio da cópia, no momento em que se enfrenta com a escrita de sua autobiografia, não encontra o que copiar.

[...] no hay modelo que lo guíe, no hay ficción fundacional, no hay imagen maestra que se pueda extraer de otros textos. Para validar su tarea autobiográfica y autorizarse a sí mismo, Manzano no puede escoger con libertad entre sus textos almacenados porque no contienen material adecuado para elaborar su imagen, o mejor dicho, contiene esa imagen en forma no escrita, como ausencia. [...] Se pueden calcar letras de los desechos del amo; no se puede calcar un yo para el cual no hay modelo escrito (Molloy, 1996, p.76).

Sylvia Molloy conclui sua análise da cena de leitura na autobiografia de Francisco Manzano questionando uma atitude compartilhada até hoje por muitos tradutores, editores e críticos diante do relato: tomá-lo como texto impuro, incorreto, que necessitaria ser corrigido para se tornar legível (“¿blanco?”, pergunta). Isso equivale, ela afirma, “a una nueva mutilación brutal, que niega al texto legibilidad en sus propios términos.” (1996, p.77).

As três análises propostas pela crítica – a partir dos textos de Sarmiento, Ocampo e Manzano – apontam para uma mesma questão relacionada à cena de leitura na autobiografia hispano-americana: uma noção comum de literatura que tem por base a leitura como releitura, a cópia “mal feita”, a criação a partir de restos, a escrita como reescrita. Por caminhos absolutamente diversos, esses escritores escrevem seus relatos – ou reescrevem suas histórias de vida – como *diferença*.

1.4 A infância entre o futuro e a pré-história

Na segunda parte de *Acto de presencia*, Sylvia Molly analisa relatos autobiográficos relacionados à infância e à família. É importante lembrar que, no século XIX, período no qual se localiza a maior parte desses textos, a própria noção de infância ainda não estava completamente desenvolvida. Philippe Ariés, em seu estudo pioneiro *L'enfant et la vie familiale sous L'Ancien Régime* (traduzido no Brasil como *História social da família e da infância*), de 1960, defende que foi no século XVII que começou a se produzir uma separação entre o mundo adulto e o das crianças, a partir principalmente do desenvolvimento das instituições escolares, que passavam a se encarregar da educação dos mais novos.

Essa distinção entre os dois universos teria possibilitado o surgimento do que ele denomina “sentimento da infância”, inexistente nas sociedades medievais. “O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem” (Ariés, 2016, p.99).²⁴

Para Silvia Cárcamo, embora não o tenha formulado explicitamente, Ariés remete em seu estudo a noção de infância à questão da linguagem. “[...] o que para ele instauraria a infância seria, precisamente, a consciência moderna de que há discursos, palavras e enunciados que devem ser vedados às crianças. Deduz-se que a separação entre o mundo dos adultos e das crianças afeta, de modo poderoso, o campo da linguagem” (2017, p.205).

Nesse mesmo sentido, podemos compreender a infância a partir da definição proposta por Giorgio Agamben em “Infância e história” (2012). Neste ensaio, o filósofo apresenta uma teoria da infância a partir da ideia de Émile Benveniste de que na linguagem humana estão cindidos, de modo intransponível, o mundo da pura língua (semiótico) e o mundo do discurso (semântico). “Na medida em que possui uma infância, em que não é sempre já falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la em discurso” (2012, p.67-8).

Portanto, é porque existe essa infância que o ser humano pode romper o mundo fechado do signo e ingressar no mundo do discurso e, assim, constituir-se como sujeito da linguagem, aquele que diz *eu* (Agamben, 2012). É também porque existe essa infância que o ser humano se constitui como ser histórico. Para Agamben, a infância está atrelada, portanto, à experiência humana.

Também podemos pensar a noção de infância a partir da psicanálise. No relato “O homem dos lobos”, Sigmund Freud discute um caso em que o “retorno” à infância é fundamental para a análise de uma neurose e, desse modo, acaba nos oferecendo mais uma concepção da infância. Neste texto, publicado em 1918, ele defende que as cenas da primeira infância apresentadas pelo paciente não são “reproduções de acontecimentos reais”, mas, sim, “formações da fantasia que obtêm estímulo da época madura, destinadas a uma certa representação simbólica de desejos e interesses reais, e que devem sua origem a uma

²⁴ Seguindo os passos de Ariés, René Schérer, além de relacionar a invenção da infância a questões práticas da sociedade burguesa em ascensão, ressalta que essa invenção “desperta e alimenta um sentimento da infância, de seu próprio valor, ultrapassando qualquer interesse e funcionalidade, que acabará tomando a forma de uma estética e de uma poesia, assim como de uma religião e de uma mística. Sentimento nascente de uma emoção *sui generis*, que a reflexão transformará em filosofia” (Schérer, 2009, p.20, grifo nosso).

tendência regressiva, a um afastamento das tarefas do presente” (Freud, 2010, p.68, grifo nosso).

Freud esclarece que as cenas infantis não surgem necessariamente como lembrança, mas são construídas na interação entre paciente e psicanalista. “Tais recordações, antes inconscientes, não precisam sequer ser verdadeiras; podem sê-lo, mas com frequência são distorcidas em relação à verdade, impregnadas de elementos de fantasia [...]” (2010, p.70, grifo nosso). E com frequência os sonhos participam dessa elaboração: “Sonhar é também recordar [...]. Esse retorno em sonhos explica, segundo creio, que nos pacientes mesmos se forme gradualmente uma firme convicção da realidade dessas cenas primárias, uma convicção que em nada fica atrás daquela baseada na recordação” (2010, p.71).

Logo, não importa tanto o que de fato aconteceu no passado – se a lembrança é real ou fabricada –, o que vale é a formação, no presente, de um relato que permita a análise da neurose, ou seja, a descoberta de seu significado. Portanto, para Freud (2010), a infância à qual se “retorna” é elaborada, forjada, fantasiada, no presente – do sonho ou da recordação.

Já no campo específico da literatura, Fernando Cabo Aseguinolaza estabelece um paralelo entre infância e sonho, a partir de duas características comuns que justificariam a pertinência literária dessas noções. A primeira seria a repetição, por meio da qual o adulto “revive” tanto a infância como o sonho. A segunda, complementar, seria a ideia de permanência. Assim, a infância não remeteria somente a um passado que se “revive”, mas também a uma presença interior, permanente. O mesmo ocorreria com o sonho, mas como manifestação do inconsciente (Aseguinolaza, 2001, p.54-5).

Una frase de Wittgenstein respecto al sueño acaso lo ilustre mejor: “Lo que nos deja perplejos del sueño no es su causalidad, sino su significado”. Otro tanto ocurre, desde el punto de vista literario, con la infancia. No tiene básicamente un valor causal o narrativo, sino de significación en su sentido más estricto y semiótico (Aseguinolaza, 2001, p.55).

As noções de infância que apresentamos excluem certa concepção de origem e de história marcada pelo tempo cronológico linear. Portanto, a infância deve ser aqui entendida não como pré-história do sujeito, mas sim como a possibilidade que esse sujeito tem de, a partir da linguagem, criar, fabular, elaborar.

Como já mencionado, na segunda parte de *Acto de presencia*, intitulada “Cuentos de infancia, novela familiar”, Sylvia Molloy analisa relatos autobiográficos de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (a condessa de Merlin), Miguel Cané, Mariano Picón Salas

e Norah Lange. Ela chama atenção para o fato de que, antes do século XIX, em geral, a escrita autobiográfica pouco se volta à infância do sujeito e, quando o faz, é para forjar uma origem, uma pré-história que antecede a plena conformação do *eu* (1991, p.109-110), como comentamos em nota, ao mencionar a escrita de Sor Juana Inés de la Cruz.

Se no contexto europeu a publicação de *Les confessions* (1789), de Jean-Jacques Rousseau, marca uma abertura no gênero, inclusive com a valorização da infância, na América hispânica decimonônica esses efeitos ainda não são sentidos. Ao contrário, segundo relata Molloy, as reações públicas a essa obra teriam sido, em geral, negativas. Para Fernando Cabo Aseguinolaza (2001), a inflexão no modo de conceber a infância aparece na obra de Rousseau antes mesmo de *Les confessions*.

Ele encontra já em *Emilio* (1762) uma compreensão da infância a partir de sua diferença individual, uma vez que é por meio da memória que o filósofo francês elabora uma infância pessoal. Em *Infancia y modernidad literaria*, o crítico espanhol procura mostrar a relação entre o surgimento da ideia de infância e o desenvolvimento da literatura moderna. Segundo Aseguinolaza, Rousseau não chega a afirmar que a infância é uma criação do adulto que procura forjar para si uma identidade, nem que a memória é o principal instrumento dessa construção, mas nele se encontrariam sementes de concepções importantes para a literatura posterior.²⁵

Enquanto isso, o início do século XIX na América testemunhava os processos de luta pela independência e de consolidação dos Estados nacionais nos quais o escritor, com frequência, engajava-se ativamente. Molloy destaca que, nesse momento, a autobiografia não estava ainda estabelecida como gênero – no mais das vezes, apresentava-se como História – e que os relatos autobiográficos dessa época são, sobretudo, relatos públicos, tanto porque publicizam o que, no entendimento do escritor, precisa ser contado, como porque servem ao interesse geral da nação, cumprindo, muitas vezes, uma tarefa didática (1991, p.114).

Nesse contexto, obviamente, a infância, compreendida de forma autônoma, dificilmente encontraria lugar: “Poco o ningún espacio hay en estos textos para la *petite histoire* (esos episodios insignificantes que la niñez suele ofrecer); el autobiógrafo manifiesta en cambio claro deseo de insertarse en una historia más importante, la Historia que se está

²⁵ Sobre essa questão, o crítico afirma: “La orientación autística, la ruptura con la tradición, la quiebra de la referencia a un mundo compartido, la postulación de la infancia a través de la memoria son mimbres de un mismo cesto que encontramos, si no reunidos, por lo menos anunciados en la obra de Rousseau. No extrañará, entonces, que, por ejemplo, John E. Jackson sitúe a Jean-Jacques Rousseau en el origen del cambio cultural que atribuye a la memoria una ligación íntima con el concepto de imaginación para, a partir de ahí, ser entendida como un factor básico de la creación poética; lo que es tanto como decir de la moderna idea de la literatura y de la poesía” (Aseguinolaza, 2001, p.51).

gestando” (1991, p.114). Naquele momento, a *petite histoire* e os relatos de família ficam, então, restritos à ficção histórica, caso do romance *María* (1867), de Jorge Isaacs.

Portanto, o olhar que se volta aos primeiros anos de vida do escritor nos textos autobiográficos desse período jamais é desinteressado. A infância, quando se menciona, é com o claro objetivo de justificar o presente; não há espaço para a nostalgia nem para a reflexão sobre o ato de recordar.

Segundo Sylvia Molloy, isso ocorre porque o passado imediato desses escritores, especialmente na primeira metade do século XIX, remete à decadente ordem colonial que naquele momento se buscava superar. “Recordarlo en términos personales (y tanto más añorarlo) acaso llevara a una valoración afectiva de ese pasado y del mundo que éste representaba, aventura riesgosa para la cual el escritor hispanoamericano, y en particular el autobiógrafo, no está preparado” (1991, p.117).

Ela encontra uma exceção a esta regra em *Mis doce primeros años* (1831), da cubana María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, a condessa de Merlin, e afirma que este é, provavelmente, o primeiro relato de infância da literatura hispano-americana. Não constitui mera anedota o fato de este texto ter sido escrito no exílio (questões familiares levaram-na a se mudar para Paris), em língua francesa, por uma mulher. São justamente essas marcas da *diferença*, inscritas numa tripla marginalização, que mais uma vez chamam a atenção de Molloy.

Lo que me interesa considerar, por mi parte, es cómo difiere este texto de los textos autobiográficos que se escribían entonces en Hispanoamérica. Una de las razones de esta diferencia es que *Mis doce primeros años* fue escrito por una mujer; la otra, es que el libro fue escrito fuera de Hispanoamérica. La mirada ‘desde lejos’ afecta la actitud del autobiógrafo: el yo escribe desde otro lugar. Esta verdad general, aplicable a toda autobiografía, adquiere realidad concreta en el caso del exiliado, quien escribe literalmente desde otro país, otra cultura u otro idioma (1991, p.119-120, grifos nossos).

O deslocamento geográfico (e linguístico)²⁶ teria permitido à condessa de Merlin um distanciamento que abre espaço para a evocação da infância, uma vez que instaura uma percepção do passado como algo irre recuperável, que só pode ser acessado por meio de sua recriação na escrita (1991, p.118).

²⁶ Abordaremos com mais detalhe os temas do deslocamento geográfico e linguístico no Capítulo 2 deste trabalho.

O fato de ter sido escrito por uma mulher, por sua vez, teve dois efeitos sobre o relato. De um lado, a indiferença com que foi historicamente recebido. De outro, ironicamente, a condessa de Merlin pôde, por ser mulher, experimentar maior liberdade em sua escrita. Ao não se considerar autora, diminuindo-se em importância e apresentando-se de modo reticente – Molloy nos lembra que “escritora” era então uma categoria duvidosa –, ela encontra espaço para uma escrita livre dos compromissos a que respondiam os homens públicos da época e isso permite que a *petite histoire* entre naturalmente em seu relato (1991, p.122).

Ainda sobre essa questão, há um ponto para o qual chama a atenção Julio Premat no ensaio “Pasados, presentes, futuros de la infancia” (2014). Trata-se do fato de que o relato autobiográfico de infância, como gênero literário, exigiria menos verossimilhança e veracidade que o das demais etapas da vida: “el relato imaginario y la improbabilidad de los recuerdos convocados (a menudo inventados, soñados, dudosos) forman parte del género y de su pacto de lectura” (Premat, 2014, p.4).

Assim, o sujeito do relato de infância gozaria de maior liberdade para manipular o material da memória, para fabular a partir de recordações imprecisas, para, enfim, proceder à criação literária a partir da matéria de sua própria vida. Este sujeito estaria autorizado, portanto, a romper com o pacto autobiográfico do tipo proposto por Lejeune. Estando liberada de cumprir com o pacto autobiográfico que se esperava do escritor hispano-americano naquela época, na qualidade de “não escritora”, a condessa de Merlin pôde dar às suas memórias de infância forma tão completamente distinta daquela que foi usada, por exemplo, por Sarmiento e outros escritores que lhe foram contemporâneos.

Assim, se por um lado a *petite histoire* não encontrava lugar nos relatos autobiográficos naquele momento, por ser vista como trivial e insignificante, e se a infância só se evocava como capítulo inicial de uma vida, servindo de pré-história para a imagem pública que o escritor forjava de si no presente, por outro, essa *petite histoire* pôde ser evocada pela condessa de Merlin graças à condição multiplamente marginal de seu relato (o que inclui o próprio gênero autobiografia de infância), ou seja, graças à sua *diferença*.²⁷

De acordo com a análise apresentada por Molloy, se na autobiografia da condessa de Merlin a infância não aparece como pré-história do sujeito, encontra-se, então, uma infância que pode ser pensada em seu caráter estético, conforme propõe Daniel Link (2014) em “La infancia como falta”, ou seja, a infância como “rastros de una ausencia”, concebida a partir da

²⁷ Por outro lado, reconhecemos também a posição social privilegiada de que disfrutava a condessa de Merlin, como integrante da aristocracia escravista. Certamente foi graças a essa posição que ela pôde publicar seu livro. De todo modo, as condições de marginalidade que ressaltamos são fatores que imprimem particularidade ao seu texto.

lógica da imaginação da catástrofe (Link, 2015). O crítico desenvolve melhor essa ideia no ensaio “Infancia” (2015), no qual analisa *O pequeno príncipe* (1943). Em oposição a leituras ditadas pela lógica de mercado, Link identifica no livro de Antoine de Saint-Exupéry uma doutrina sobre a infância derivada da lógica própria da imaginação da catástrofe: “ha sucedido un desastre y somos la consecuencia de ese desastre, lo que implica trabajar en *panne*, con ruinas, restos, en diálogo con los muertos-vivos” (Link, 2015, e-book). Essa ideia é proveitosa para pensar relatos como o da condessa de Merlin, marcado por uma sucessão de separações, perdas e abandonos.

O mesmo não se pode dizer das autobiografias do argentino Miguel Cané, *Juvenilia*, e do venezuelano Mariano Picón Salas, *Viaje al amanecer*, também analisadas por Sylvia Molloy. Publicado em 1882, *Juvenilia* foi um êxito de público e, de acordo com a escritora-crítica, no momento em que escrevia seu livro, ainda era adotado nas escolas argentinas. Sob a aparente graça e simplicidade de uma história que narra os anos de juventude do escritor no Colégio Nacional de Buenos Aires, a crítica encontra um relato conservador, marcadamente ideológico, que apela à solidariedade de classe com o objetivo de enaltecer e convocar uma elite minoritária e vitoriosa, em um particular momento de crise social, marcado, por exemplo, pela xenofobia contra imigrantes.

Em sua análise, ela nota que, apesar do caráter autobiográfico do relato, o *eu* que Cané constrói no texto facilmente dá lugar a um *nós* que compreende tão somente a pequena elite formada no Colégio Nacional. “Buena parte del éxito del libro se debe precisamente al hábil empleo de ese plural: creó la ilusión de que lo narrado en *Juvenilia* le había pasado a todo el mundo, cuando en realidad sólo le había sucedido a Cané y a un puñado de individuos” (Molloy, 1991, p.142). Não se trata, portanto, de relato inocente da infância e da vida familiar, mas, sim, da história triunfal de um grupo social coeso (1991, p.144), que forja um *eu* monumental a partir de sua dimensão coletiva.

Já entrado o século XX, Sylvia Molloy encontra nos textos de Mariano Picón Salas uma possível exceção à tradição autobiográfica hispano-americana no que diz respeito ao relato de infância. Professor e historiador com ativa participação nas atividades culturais da Venezuela, Picón Salas dedicou-se intensamente à evocação da infância em seus relatos. No entanto, o caráter excepcional desse exercício levado a cabo por um homem público é, segundo a escritora-crítica, ilusório (1996, p.148).

Para ela, assim como Miguel Cané, Picón Salas lança mão de suas recordações de infância não para contar sua história como indivíduo, mas para propagar um discurso ideológico. Assim, seu livro *Viaje al amanecer* (1943) seria um esforço de caráter didático

para recuperar valores tradicionais da latinidade, que o escritor remete à infância na cidade natal, Mérida, localizada nos Andes, em oposição a influências externas ao país.

Em sua análise desse conjunto de relatos, Molloy defende que “según el espíritu con que se evoque la infancia – como primera etapa de una vida o como entidad en sí – puede variar la manera e incluso la forma de evocación” (1996, p.147). E afirma que esta pode variar, ainda, segundo a imagem de si que o autobiógrafo deseja construir e apresentar ao público. Assim, a concepção de infância assumida no texto e a maneira de evocá-la estão intimamente ligadas à própria forma do relato.

Pensando nessas diferentes formas que podem assumir as memórias de infância, Julio Premat propõe uma distinção entre duas tipologias de relatos autobiográficos de infância (assumindo que se trata de generalizações), descritas mais ou menos da seguinte forma: uma seria a narrativa contada a partir do final de uma trajetória, escrita como *testamento* – relato que retorna ao mito de origem para explicar um projeto de vida e literário; outra estaria marcada por um voltar-se à infância com o fim de produzir a abertura da obra literária – relatos que se projetam para o futuro como *fundação* de uma obra por vir (Premat, 2014, p.5-6).

Sobre esta última, o crítico afirma: “El pasado, la infancia, sus perplejidades, sus incoherencias, su extrañeza, no son la evocación de lo perdido sino la construcción de un mundo literario posible. Infancias futuras, por lo tanto. La autobiografía es, aquí, una fundación.” (Premat, 2014, p.13). Ele então desafia: “Dime cómo recuerdas tu infancia y te diré qué escritor eres [...]” ou, em outras palavras, afirma que escrever a infância é escrever a memória, ou seja, a percepção do que se passou a partir da subjetividade presente (2014, p.13).

Pensando a partir das tipologias propostas por Premat, entre as análises apresentadas por Molloy na Parte 2 *de Acto de presencia*, notamos claramente que os relatos de Miguel Cané e Mariano Picón Salas assumem a forma do *testamento*. No entanto, mais do que explicar um projeto de vida e literário, esses escritores voltam-se à infância como mito de origem para reivindicar e reafirmar a posição histórica, social e econômica que ocupam na sociedade do seu tempo, por isso Molloy classifica suas autobiografias como “proclamas ideológicas” (1996).

Por outro lado, podemos pensar os relatos que se projetam para o futuro como *fundação* de uma obra por vir a partir de *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange. Molloy finalmente encontra neste livro uma forma mais experimental da autobiografia de infância,

pouco frequente na América hispânica, que ela identifica também, por exemplo, em Felisberto Hernández e Eduardo Wilde.

A escritora esclarece que, embora esses relatos também sejam registros de formas de autorrepresentação de épocas e contextos específicos, “su principal interés radica en el hecho de que reflejan, además de una concepción del mundo, una particular concepción de la literatura” (Molloy, 1996, p.169-170).

A ensaísta destaca, ainda, que não se trata de casualidade o fato de que tais textos sejam obras de escritores de ficção. Isso sem dúvida configura um fator importante no sentido de libertar a autobiografia de seus vínculos com a História e liberá-la para a ficção literária. No ensaio que já mencionamos, Premat (2014) considera, inclusive, que os relatos autobiográficos de infância de escritores são modelos paradigmáticos do gênero e associa a ideia de infância ao próprio fazer literário:

La infancia, mundo conocido que permite todas las novedades, ámbito de reglas establecidas que se puede transgredir, la infancia, en tanto que mundo específico de creencias, imaginario y explicaciones alternativas de lo existente, la infancia, en donde no sólo se puede tematizar la creación, sino exponer los mecanismos elementales de la ficción: la mentira, la imitación, la fabulación deseante, el ensueño, el juego, la lectura. La infancia sería, entonces, el equivalente de la literatura (Premat, 2014, p.4).

Tal equivalência, porém, não se resume ao âmbito metafísico, mas é também verificável na prática da escrita, a partir da noção de infância como “laboratorio de escritura”, ou seja, “un espacio de definición de estilos, códigos de representación, invención de formas” (Premat, 2014, p.4). Nesse sentido, as ideias de Premat vão ao encontro das de Aseguinolaza (2001), conforme já comentamos.

Assim, nesse tipo de relato, a evocação da infância serve de mecanismo de autorreflexão através do qual o sujeito, a essa altura já consciente das implicações de sua escrita, compõe a imagem que pretende oferecer de si. Para Molloy, considerados a partir do seu contexto cultural e no marco da ficção própria do escritor, esses textos servem muitas vezes como narrativas precursoras: “el relato de niñez funciona aquí como matriz generadora de ficción a la vez que de vida” (1996, p.170).

Publicado em 1937, *Cuadernos de infancia* inaugura um novo momento na carreira de Norah Lange. Trata-se de um texto de transição entre a obra de ficção inicial da escritora, considerada como “malograda”, e os romances dos anos 1950, tidos como “excelentes” (Molloy, 1996). São também desta época os discursos pronunciados por ela em banquetes

com amigos, verdadeiros exercícios exibicionistas concebidos com espírito libertário e representados de forma escandalosa (1996, p.171).

Segundo Sylvia Molloy, ao tratar a infância sob uma perspectiva bastante distinta daquela a que então os leitores estavam acostumados, Lange desconstrói as principais convenções relacionadas ao gênero autobiografia de infância.

O relato concentra-se nos primeiros anos da vida da escritora e é interrompido pouco antes da adolescência. Mas, ao contrário do que muitos poderiam esperar de uma autobiografia, não contém datas, nem mesmo menciona fatos ocorridos fora do estreito círculo familiar que pudessem situar o leitor em um contexto histórico (1996, p.171).

En sus páginas hay escasa nostalgia por la infancia como ordenado refugio al que ya no tiene acceso el adulto. Si bien autosuficiente, el mundo de la niñez que presenta Lange no es un todo armónico sino una colección de fragmentos dispersos, una reserva de posibilidades dinámicas (1996, p.172).

O livro de Lange desdenha ainda de outros aspectos básicos das ficções fundacionais, como a genealogia e os nomes de família. O eu do relato se mantém anônimo e os nomes dos demais personagens são constantemente modificados ao longo do livro. Os pais não têm parentes, nem antepassados, são apresentados de modo isolado, conectados tão somente às filhas. Portanto, não há construção de uma linhagem familiar; a preocupação com a genealogia converte-se em passatempo, é representada na brincadeira de procurar os países dos antepassados no globo terrestre sobre a mesa do pai (1996, p.172-173).

Molloy observa que a escritora despreza também o mais essencial dos componentes do relato de infância: o lugar. O livro começa com um deslocamento, no momento em que a família viaja de carro de Buenos Aires a Mendoza, para onde se mudava. Não forja, jamais, um espaço protegido e protetor, como é Cuba para a condessa de Merlin, o Colegio Nacional para Cané, ou Mérida para Picón Salas. “En el interior de este *locus* notablemente mal definido, libre de las restricciones de la historia, e incluso alejado, algunas veces, de la mera verosimilitud, en este espacio menos físico que enunciativo, Lange inscribe su yo” (1996, p.173).

Este eu do relato se constrói também a partir da representação da capacidade de espiar da menina. A ensaísta observa que Norah Lange explora o potencial criador do *voyeurismo* na construção de seu relato, de modo que o eu da menina é apresentado como “una cámara móvil que lo capta todo” (1996, p.174). Em *Cuadernos...*, a infância está longe de ser um universo

idealizado e tranquilo; pelo contrário, o cotidiano quase sempre é para a menina fonte de ansiedade (1996, p.175).

Sylvia Molloy nota que Lange se apropria de procedimentos e passatempos próprios da infância e os recupera em outro nível, incorporando-os conscientemente à concepção de literatura que assume em seu relato. Assim, a autobiógrafa,

Toma de sus recuerdos actitudes distintivas de la niña que fue – necesidad de espiar, atracción por lo visualmente perturbador, acumulación de imágenes inconexas, experimentación con el lenguaje, ritualización de lo cotidiano – y las aprovecha para expresarse como la escritora que es (Molloy, 1996, p.178).

Nesse processo, a ensaísta percebe que Lange encontra em seu relato de infância o impulso para a poética de sua exitosa obra posterior (1996, p.178). Temos aqui o que Premat (2014) identifica como relato de fundação, aquele que produz uma abertura da obra literária em direção ao futuro. Assim, mais do que simples evocação da infância, *Cuadernos...* é lugar de experimentação narrativa, de jogos com a linguagem que permitem entrever uma concepção de infância como entidade autônoma nos sentidos propostos por Schérer (2009), Aseguinolaza (2001), Freud (2010), Agamben (2012), Link (2014, 2015), Premat (2014) e pela própria Molloy (1996).

Quando foi publicado, *Cuadernos...* recebeu favorável acolhimento da crítica e foi inclusive reconhecido em premiações concedidas a sua autora. Molloy ressalta, porém, que esta recepção foi mais marcada por uma necessidade de “domesticar” a excêntrica escritora do que pelo reconhecimento do valor literário do seu livro.

Os críticos da época, afirma a ensaísta, viam naquela narrativa um lugar mais adequado ao feminino, tratando-a como inocente relato de infância, ignorando, ou fingindo ignorar, que no texto abundam referências a descobrimentos sexuais, que o olhar da menina não estava isento de segundas intenções e que, enfim, “el elemento ‘femenino’, cuando se manifestaba en *Cuadernos...*, siempre ponía en tela de juicio ese cliché.” (Molloy, 1996, p.178-179).

Inclusive, a forma fragmentária do relato, que muitos atribuíram apressadamente a uma forma comum da escrita feminina, estaria mais ligada, segundo Molloy, às convenções literárias vanguardistas às quais Norah Lange se filiava – o ultraísmo e o surrealismo. Ainda, a domesticação a que foi submetido o texto teria impedido que nele se percebessem a relação com as vanguardas, as estratégias inovadoras a que recorre na elaboração da recordação de infância, os procedimentos que utiliza na construção da linguagem.

[...] quienes quieran aplicar a *Cuadernos de infancia* la misma mirada inquisidora que el texto pone en práctica, comprenderían que Lange, a su manera, había colocado el escándalo en vez de la conformidad, la actividad combativa en vez de la pasividad, en el corazón mismo de su autorretrato excéntrico; comprenderían que si la perspectiva vanguardista le había permitido acercarse con enfoque distinto al para entonces convencional relato de infancia, el género sexual le había permitido, a su vez, forjar, dentro de la textura fragmentaria de su relato, la figura de su propia diferencia como mujer (Molloy, 1996, p.180, grifo nosso).

Novamente, Sylvia Molloy apresenta uma leitura que chama a atenção para as marcas da *diferença* presentes no texto que analisa: diferença gravada na letra do texto, na figura que Lange constrói de si como mulher, e, também, inscrita fora dele, na “domesticação” a que foi submetido pela crítica da época.

Atenta sempre a essas diferenças, ela identifica, no gesto autobiográfico de Lange (que, em sua visão, abandona o *hortus conclusus* – o horto fechado, símbolo da virgindade de Maria na arte sacra europeia – e se inscreve numa cena carnavalesca), “una elegancia derrochadora, una especie de despreocupado dandismo enormemente seductor.” (1996, p.181).

1.5 Um sopro novo de imaginação

As noções de autobiografia e de relato de infância propostas por Sylvia Molloy em *Acto de presencia* são particularmente ricas para a leitura e análise de *Varia imaginación*, relato autobiográfico publicado pela escritora em 2003. Como já mencionamos, entendemos que esse livro recupera, em outro registro, muitas das reflexões apresentadas no volume de ensaios críticos sobre a autobiografia.

Mais do que como relato autobiográfico, compreendemos *Varia imaginación* como uma autobiografia de infância, ainda que a narrativa não se restrinja aos primeiros anos de vida da narradora. Podemos ainda pensá-lo a partir do conceito de *formas híbridas*, tal como proposto por Rafael Gutiérrez em “Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea” (2015). A noção de hibridez por ele apresentada não diz respeito nem ao contato entre culturas, nem à mistura ou fusão de línguas no interior de um mesmo texto. *Grosso modo*, a hibridez a que se refere são formas da literatura que questionam os limites do

romance como gênero e problematizam o conceito de ficção. De acordo com o pesquisador, este conceito é mais recente e refere-se à mistura de gêneros,

ou seja, à presença em uma determinada obra de um registro de escritura que não se vincula exclusivamente a um só gênero literário (romance, ensaio, autobiografia) e que parece, em princípio, localizado em um lugar incerto e ambíguo. Trata-se neste caso de um conjunto de livros que não se adequam facilmente às definições usuais do romance (com trama, personagens, conflito moral etc.), e que se aproveitam intensivamente de recursos do ensaio e da autobiografia e que fazem um uso literário do discurso histórico e do discurso da crítica literária (Gutiérrez, 2015, p.96-7, grifo nosso).²⁸

Podemos considerar que em *Varia imaginación* encontram-se formas variadas – conto, relato de viagem, memórias... – que permitem pensá-lo entre essas chamadas formas híbridas da literatura.²⁹ Assim, sem desconsiderar o caráter híbrido do texto, o “lugar incerto e ambíguo” que ocupa, propomos aqui que este livro, do mesmo modo que *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, deve ser lido como relato autobiográfico de infância, compreendendo o movimento da criação literária em direção à infância como gesto liberador da imaginação e da experimentação. Levando em conta as categorias propostas por Julio Premat (2014), este livro de Sylvia Molloy pode ser entendido como relato fundacional, que se abre para a criação como “infância futura”.

Antes de iniciar a análise propriamente dita, nos parece importante recordar que entre a publicação de *En breve cárcel* e a de *Varia imaginación* passam-se mais de vinte anos. No meio do caminho, como se unisse duas pontas, está *Acto de presencia*. O que era dúvida, inquietação, perturbação para a narradora do primeiro romance de Sylvia Molloy converte-se em prazer, melancolia e ironia para a narradora do seu primeiro relato autobiográfico.

É como se a narradora em terceira pessoa do romance, depois de ter lido muitas autobiografias “por puro prazer” e escrito seu prometido ensaio sobre o tema, finalmente tivesse encontrado o seu modo de dizer “eu”. Leitora atenta de si mesma, se em *Acto de presencia* a escritora-crítica busca a *diferença* nos relatos autobiográficos que analisa, desconstruindo formas estabelecidas de concepção da escrita autobiográfica na América

²⁸ Em 2017, Rafael Gutiérrez publicou o livro *Formas híbridas*, resultado do seu pós-doutorado realizado na USP. Cf. GUTIÉRREZ, Rafael. *Formas híbridas*. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2017. Infelizmente, não conseguimos ter acesso ao volume. Em 2018, a revista *Caracol* publicou resenha de Livia Grotto sobre o livro: Cf. GROTO, Livia. “Formas híbridas”. *Revista Caracol*, n.16, jul-dez. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/140933/149256>>. Acesso em: 21/12/2018.

²⁹ Embora aqui apresentemos esta ideia apenas pontualmente, sem chegar a desenvolvê-la, podemos inclusive considerar *Varia imaginación* como um romance, se levarmos em conta que este gênero goza de ampla liberdade para reinventar-se a todo momento (sem, no entanto, jamais abrir mão dos jogos de ilusão que o conformam), como define Marthe Robert em *Romance das origens, origens do romance* (2007).

hispânica, em *Varia imaginación* ela apresenta um relato que, além de narrar episódios e anedotas de um eu fragmentado, a todo momento volta-se a si mesmo para refletir sobre a própria escrita e, nesse processo, forja um eu também como diferença.

Como relato autobiográfico, de saída *Varia imaginación* causa estranheza a quem tente lê-lo sob critérios de um gênero referencial: como o “eu” jamais é nomeado, e como não existe nenhuma informação prévia, como um prólogo, por exemplo, que autorize sua associação com o nome da autora estampado na capa do livro, simplesmente não há possibilidade de pacto autobiográfico nos moldes que propõe Philippe Lejeune.

Portanto, *Varia imaginación* deve ser lido a partir do que a própria Molloy concebe como autobiografia em *Acto de presencia*: uma “re-presentación”, um “volver a contar”, por meio da criação literária, a narrativa da vida a que suspostamente se refere (1996, p.15-16). O que conduz a narrativa, porém, não é a história de vida da escritora, mas a fabulação, o jogo da ficção.

O eu do relato que Sylvia Molloy nos oferece é um eu fragmentado, opaco, em alguns momentos, quase evanescente. Não há modo de abarcá-lo em sua totalidade, de apreendê-lo exaustivamente. Trata-se de um eu feito de um tecido delicado, mas também frágil, desbotado, esgarçado: a memória, essa matéria impossível de agarrar com firmeza.

Diferentemente dos escritores do século XIX, e mesmo do XX, que recorrem à memória sem se indagar sobre seu funcionamento, a narradora de *Varia imaginación*, mais do que questionar, brinca com esse material, diverte-se com ele, manipula-o a todo momento de modo a revelar ao leitor a feitura do seu relato e as estratégias por meio das quais nele constrói seu próprio eu. Nesse sentido, é fundamental levar em conta o modo como Molloy concebe a infância e o relato desses primeiros anos de vida.

Não encontraremos em *Varia imaginación* nada parecido com as autobiografias de Miguel Cané ou de Mariano Picón Salas, que, como vimos, valem-se do relato de infância com propósitos ideológicos, políticos e didáticos, em nome, respectivamente, da defesa de uma classe e de valores tradicionais da pátria, forjando para si a imagem de destacados homens públicos, guardiães de um precioso passado.

Encontraremos, porém, um laboratório de experimentação literária como o que Norah Lange apresenta em *Cuadernos de infancia*. Assim como aquela escritora, Molloy volta-se à infância com o ímpeto de experimentar com a escrita, jogar com a memória, brincar com a língua. Portanto, em *Varia imaginación*, a infância não se apresenta como um todo harmônico, mas como “una colección de fragmentos dispersos, una reserva de posibilidades dinámicas” (1996, p.172), para usar as palavras com que ela se refere ao texto de Lange.

Tomada como entidade autônoma e autossuficiente – e não como pré-história do adulto –, a infância funciona nos dois textos como potência criativa, tanto de ficção como de vida, nos moldes propostos pela ensaísta em *Acto de presencia* (1996, p.170). Assim como em *Cuadernos de infancia*, em *Varia imaginación* o eu que se forja na textura do relato é marcado pela *diferença* do ser mulher e escritora, mas, além disso, no texto de Molloy esta diferença se constrói de modo ainda mais intenso, pois inclui o ser trilingue, estrangeira e lésbica.

Pensando a relação entre os dois livros, como vimos, a escritora-crítica observa que em *Cuadernos de infancia* está ausente o principal componente do relato de infância, o lugar, espaço protegido e protetor onde se ancora a narrativa e a partir do qual se exploram as recordações.

Em *Varia imaginación*, este lugar parece estar presente, e de fato está, exatamente onde se esperaria: no primeiro capítulo do livro, intitulado “Casa tomada”, em referência ao conto de Julio Cortázar. Assim como no conto, em que a antiga e espaçosa casa da família, onde viviam o narrador e sua irmã, “guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”, também a casa da família da narradora do livro de Molloy parece ser esse depósito de recordações.

Mas, neste capítulo, ela está justamente preocupada em descobrir se a antiga casa da família em Buenos Aires ainda existe ou não. Isso porque acabara de saber, por um amigo que lá havia estado há pouco tempo, que a casa havia sido demolida, ou, talvez, completamente modificada, a tal ponto que não era mais possível reconhecê-la. Ao viajar para a Argentina, ela decide, então, ir ver a casa. Encontra-a igual à última vez em que a tinha visto, mudada, mas reconhecível, e irrita-se com o amigo. Ao retornar, queixa-se com ele, garante que a casa está do mesmo jeito, mas ele continua a afirmar que está totalmente mudada. “Me doy cuenta de que es inútil insistir en lo contrario. Acaso los dos tengamos razón” (Molloy, 2003, p.12).

As percepções distintas dos personagens e a polêmica que se instaura anunciam que essa casa talvez não seja o refúgio estável da infância, que esse lugar talvez não exista. Recordemos que, ao final do conto de Cortázar, os irmãos deixam a casa, pois acreditam que ela foi tomada por outros, e jogam fora as chaves, sugerindo que não há possibilidade de retorno.

Esta é, precisamente, a impressão perturbadora que temos ao final do primeiro capítulo de *Varia imaginación*: os mecanismos da memória não são confiáveis, o retorno ao lugar de origem, à casa da infância, tal como era, parece impossível, e o passado, portanto, é irrecuperável. As chaves, afinal, já foram jogadas fora. Como no livro de Norah Lange,

portanto, em certo sentido o relato de Molloy também começa com a desestabilização do lugar de origem.

O relato que abre *Varia imaginación* ganha continuidade no ensaio “Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta” (2015b). Nele a escritora relata um retorno subsequente à casa da infância, quando teve a oportunidade de entrar e olhá-la rapidamente. Apenas o tempo suficiente para perceber que o jardim praticamente não havia mudado, mas que a parte de trás, sim, havia sido reformada e nela foram agregados novos cômodos. Olhando de fora, a única coisa que reconheceu foi uma velha porta.

Antes que pudesse pedir para entrar em seu interior, o garoto que a acompanhava, morador da casa, precisou sair e ela teve também que se retirar. “Y así partí, habiendo realizado el sueño de entrar en la casa pero sin haber visto nada que pudiera reconocer, salvo una puerta vieja del otro lado de la cual, quizá, me esperaba mi casa.” (Molloy, 2015b, p.23). Neste relato, narrado em um ensaio, confirma-se a ideia de instabilidade do lugar da infância com que a escritora começa *Varia imaginación*.

Vimos que em *Acto de presencia* a ensaísta também chama a atenção para o fato de que *Cuadernos de infancia* não faz referência a datas, nem menciona acontecimentos históricos. Os marcadores temporais do relato obedecem a uma cronologia pessoal à qual o leitor não tem acesso. O efeito é de desconexão e suspensão (Molloy, 1996, p.172). Em *Varia imaginación* acontece algo parecido, mas de outro modo. Estão disponíveis algumas referências ao contexto histórico, como o golpe militar de 1943 na Argentina – “Recuerdo que el 4 de junio de 1943 mi madre me fue a retirar del colegio, no me dejó jugar en el jardín, y me hizo entrar, a pesar de que había un sol radiante” (2003, p.24) –, e alguns marcadores temporais, como no fragmento a seguir:

Llega un auto del frigorífico de madrugada y mi madre, mi hermana y yo acompañamos a mi padre a Aeroparque, para despedirlo. En ese entonces (hablo de mediados de los cuarenta) Aeroparque consta de una serie de galpones descuidados y, a esa hora (que no necesariamente era de madrugada, en invierno todavía es de noche a las seis), prácticamente deshabitados. Un mozo cansado, detrás de un mostrador, prepara café. Tiene la radio encendida, oigo una música que durante mucho tiempo recordaré como la música más triste que conozco. Tendré ocho años (Molloy, 2003, p.59, grifos nossos).

No entanto, essas referências são escassas e imprecisas, como mostra o trecho citado. Além disso, a ordem dos relatos no texto não segue uma cronologia. Eles estão dispostos, aparentemente, como estilhaços de tempo, fragmentos espalhados de forma aleatória.

Porém, uma observação mais atenta mostra que o relato apresenta, sim, uma ordem. Tem início no presente, quando a narradora está prestes a viajar para a terra natal, num momento em que se sente “precária en grado sumo” (2003, p.11), não sabemos ainda por quê. Seguem-se então relatos dispersos, numa aparente desordem que só é desfeita na última parte do livro, “Disrupción”.

Os cinco capítulos finais que compõem esta parte narram episódios de perda e luto: traições, morte do pai e luto da mãe, morte da irmã, o próprio luto. A infância a essa altura já quase não tem espaço.

No último capítulo, encontramos uma tragédia, localizada em data específica – 11 de setembro de 2001 –, explicação, enfim, para o sentimento da narradora no começo do livro. Intitulado “Atmosféricas”, esse capítulo narra a desorientação que ela sente após os atentados em Nova York:

En septiembre del 2001 cambió el tiempo, mi tiempo, quiero decir. No me refiero a que los acontecimientos del 11 me hayan hecho sentir frágil, con un futuro incierto, aunque todo eso se dio. Me refiero a la temperatura, a las estaciones, como si el ataque hubiera desordenado algo en mí de manera mucho más profunda. El día del atentado hacía un tiempo magnífico en Nueva York, de primavera más que de otoño, con un cielo muy claro y un sol radiante. Así como quedaron fijas las agujas de muchos relojes cercanos a la catástrofe, quedó suspendido el clima, en un buen tiempo inamovible, durante semanas, meses. Se esperaba el invierno pero el invierno no vino. Las plantas empezaron a brotar como si comenzara la primavera, el cielo siguió azul, apenas llovió. Fue entonces cuando 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 (2003, p.103-104).

A tragédia desencadeia na narradora uma desorientação física, sentida no corpo, que ao mesmo tempo dá lugar à recordação, ao sonho e à imaginação. O capítulo segue descrevendo mais ou menos o que acabamos de ler ao longo do livro:

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, recuerdos de niñez, de adolescencia. Sueños (o recuerdos) de tonos de voz, de expresiones enterradas en mi memoria, de imágenes sueltas, desconectadas, en general felices, a pesar del ruido de helicópteros que también contribuía a que se me mezclaran las dos ciudades (2003, p.104).

E termina com uma sobreposição de imagens e tempos – o vento fresco que entra pela janela de sua casa em Nova York, o latido de um cão que se ouve ao longe e que é o mesmo latido que ouvia de tarde na casa de Olivos, de um cão que sentia frio – que a faz, enfim, retornar para o início do relato, para a casa dos pais.

[...] Ahora es abril pero a veces creo que estamos en septiembre. Sé que estamos por entrar en verano pero hay días en que algo me dice que está por llegar el invierno, con sus lluvias y su humedad, casi lo presiento en el viento fresco que a veces sopla por la tarde. Y también lo presiento en el ladrido desolado de un perro que me llega desde el fondo de manzana, que es el de aquel perro de la casa de fondo, en Olivos, que ladraba de tarde cuando tenía frío. Estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres. No, no me he ido. Está refrescando, mejor que entre (2003, p.104-105).

Nota-se, assim, que o relato obedece a uma estrutura circular que começa e termina no mesmo ponto, percorrendo o caminho de sonhos e recordações que leva de um a outro, com os relatos de infância concentrados nas três primeiras partes.

A sobreposição de tempos e imagens que vemos neste último capítulo – um acontecimento presente, que remete ao passado, e que, por sua vez, pode também retornar ao presente e modificá-lo – é um recurso bastante utilizado no texto, ligado ao modo como Molloy trabalha a matéria da memória e, também, a uma concepção de escrita, como nos lembra Paloma Vidal, no ensaio “Molloy, sempre tão literária”, ao assinalar: “[...] não seria, neste caso também, um procedimento ligado a uma concepção de escrita? Escrever é retornar, revisitar, reescrever” (2016, p.203).³⁰

Vimos que em *Cuadernos de infancia* outras características básicas dos relatos autobiográficos hispano-americanos são distorcidas, como, por exemplo, a alusão aos nomes de família e à genealogia, recurso empregado inicialmente por intelectuais do século XIX como forma de construir uma linhagem histórica e política e, assim, legitimar-se publicamente, mas que seguiu sendo muito utilizado, mesmo já bem entrado o século XX, chegando até Borges, como mostra a escritora em *Acto de presencia*.

No texto de Lange, os nomes dos familiares são modificados e trocados ao longo do livro e a genealogia, como vimos, resume-se a um passatempo. Como a narradora de *Cuadernos...*, a de *Varia imaginación* subverte também, por meio da brincadeira, esse aspecto tão caro às autobiografias. No capítulo “Pariente”, a narradora adulta revela o prazer de acessar buscadores eletrônicos na internet. “A menudo recurro a los buscadores electrónicos,

³⁰ Voltaremos a comentar sobre a concepção de escrita de Sylvia Molloy no segundo capítulo.

menos para informarme que para encontrar algún detalle interesante, algún chisme” (Molloy, 2003, p.35).

Esse comentário imediatamente remete à lembrança do passado, quando a menina abria o guia telefônico com o mesmo objetivo: buscar os sobrenomes da família para ver quem mais os usava na cidade, buscar também os sobrenomes de outras meninas do colégio, especialmente aquelas que invejava e de quem não era amiga, para descobrir onde moravam, como se chamavam seus pais, saber seus números de telefone.

No movimento circular que já mencionamos, o tempo do relato³¹ vai do presente ao passado e, por fim, volta ao presente: “Cuando descubrí la posibilidad de usar los buscadores electrónicos recuperé aquella curiosidad, el placer vicario de espiar al otro” (2003, p.36). A narradora conta, então, o que encontrou em suas buscas na internet:

Bajo el apellido paterno encontré algunos atletas, el nombre de un college en el estado de Nueva York, y me encontré a mí misma. Bajo el materno, encontré referencias francesas. Había varias entradas sobre funcionarios, médicos, glorias locales del sur de Francia, país de donde habían partido mis abuelos cuando emigraron a la Argentina (Molloy, 2003, p.36, grifo nosso).

Tendo desarmado por completo qualquer sentido tradicional de linhagem e genealogia, a narradora de *Varia imaginación* diverte-se com as informações que encontra sobre pessoas que usam os mesmos sobrenomes que ela: gente comum, desconhecida, que exerce diferentes atividades, em diferentes lugares. É, então, em meio a essas pessoas opacas, inapreensíveis, resumidas a um nome em um buscador, que a narradora encontra a si mesma, como mais uma entre tantas pessoas comuns.

Mais adiante neste relato, ela conta que, numa dessas buscas, chegou a uma lista, publicada por uma organização de parentes de pessoas desaparecidas durante a última ditadura argentina, que relacionava sequestradores, torturadores e cúmplices do regime, e ali reconheceu o nome de um primo. A descoberta a inquieta e a leva de novo a recordar o passado, a lembrar as poucas vezes em que teve contato com aquele primo. Mas, ao se sentir julgada por um interlocutor a quem havia contado o ocorrido, sente-se culpada e, em consequência, recusa esse parentesco, impõe distância e diferença.

³¹ No artigo “Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad”, Nora Domínguez chama atenção para o modo como *Varia imaginación* “escribe el pasado como iluminación, lo hace vívido, muestra las líneas que desde él se tienden hasta el hoy del recuerdo.” (2012, p.75). Assim, podemos afirmar que, de modo geral, o tempo presente predomina em *Varia imaginación*, iluminando o passado e tecendo pontes entre as várias fases da vida da narradora.

He vuelto varias veces a esa entrada en el buscador, como queriendo arrancarle más datos, alguna explicación. Hace poco, no sé qué me llevó a comentarle a alguien mi descubrimiento. Me miró azorado y me sentí contaminada, culpable. Intenté poner distancia: No me trato con él, dije, pero no sé si me creyó (Molloy, 2003, p.38, grifo nosso).

Mas podemos também encarar a questão da linhagem e da genealogia em *Varia imaginación* sob um outro aspecto, caro ao texto de Molloy: a língua. De família inglesa por parte de pai e francesa por parte de mãe, a narradora dedica muitos de seus relatos a investigar a própria condição multilíngue e, nesse exercício, termina por construir uma genealogia linguística.

É assim que ficamos sabendo, no capítulo “Saber de madre”, que a mãe da narradora foi criada monolíngue porque os avós maternos trocaram a língua francesa pela espanhola após o nascimento do terceiro filho – ela era a oitava. E que a menina, então, resolve, por conta própria, ainda criança, aprender a língua para compensar essa falta: “Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre, tuviera dos lenguas. Ser monolingüe parecía pobreza” (Molloy, 2003, p.27).

A escrita dessa genealogia continua mais adiante, no capítulo “Gramática”: “Mi francés iba a ser lengua nativa, como si no hubiera hiato entre mis abuelos y yo, tan nativa como mi inglés que no se había salteado ninguna generación” (2003, p.77). E complementa, entre parênteses: “(el español parecía no tener genealogía: simplemente estaba)” (2003, p.77). O assunto aparece também no capítulo “Novela familiar”:

Mi abuela, la madre de mi padre, murió cuando yo tenía cuatro años: recuerdo haberla ido a visitar poco antes de su muerte, recuerdo haberle hablado, no sé en qué idioma. Este recuerdo, este no saber en qué idioma le hablé, no me deja. 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 (Molloy, 2003, p.75-76).

Percebe-se aí como este não saber em que idioma falou com a avó paterna a inquieta. Do mesmo modo que também a inquieta o abandono da língua francesa pelos avós maternos. Na entrevista que concedeu à revista *Nueve Perros*, em 2001, a questão também se coloca: “Siempre me intrigó esa pérdida. Mis abuelos, que habían pasado a hablar español con los hijos, ¿seguirían hablando su francés en privado, cuando se contaban cosas, cuando hacían el amor?” (Molloy, 2001, p.1-2).

Ao contrário das genealogias a que os escritores decimonônicos recorriam para construir uma linhagem que lhes conferisse importância histórica e política, a genealogia linguística de Molloy está ligada a questões que dizem respeito ao estar no mundo e ao fazer literário do escritor que carrega essa condição, tema que ocupa suas reflexões não somente em *Varia imaginación*, mas em outros relatos, especialmente *Vivir entre lenguas* (2015a),³² seu penúltimo livro. Está também ligada à dimensão do afeto e da intimidade.

A escrita da genealogia linguística é, portanto, uma maneira de indagar sobre o bilinguismo em si, de refletir sobre de que modo essa condição ao mesmo tempo cria aberturas e promove fraturas na escrita, e, também, de experimentar, a partir dela, com a criação literária. E é, ainda, uma maneira de indagar sobre si mesma.

Essenciais para compreender *Varia imaginación* à luz de *Acto de presencia* são também as cenas de leitura e as citações. Vimos que, nas traduções desviadas, nas citações incorretas e mal atribuídas e na apropriação da fala alheia, a escritora-crítica encontra um dos gestos fundantes da literatura hispano-americana.

Em seu relato autobiográfico, uma passagem, em especial, chama a atenção por retomar essa ideia e, simultaneamente, configurar uma homenagem. Trata-se do capítulo “Misiones”, no qual a narradora relata uma viagem em família para essa região do país. Já no final do capítulo, lemos o seguinte:

Llegamos a las otras ruinas de tarde, nos costó encontrarlas porque estaban dentro de lo que ahora es un presidio. Sólo vimos los restos de la iglesia central, quedaba muy poco más. Aunque sí, había un cementerio muy posterior a los jesuitas, con unas veinte o treinta tumbas carcomidas por la humedad. Todas las lápidas estaban en alemán, en letra gótica. La más reciente era de 1911. Pensé que en una tumba así estaría enterrado el Doctor Else pero no dije nada. No sabe quién es Doctor Else, mejor me callo.

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.” (2003, p.49, grifos nossos).

A narradora inclui uma citação no final do seu relato e, à maneira de Sarmiento, não indica a fonte. Logo antes, faz menção a um personagem – Doctor Else – sem fornecer nenhuma outra informação que ajude a identificá-lo, e ainda desdenha do leitor. Vale lembrar, com Paloma Vidal, o modo como Molloy lê esse tipo de apropriação nos escritores que analisa em *Acto de presencia*: “[...] o que interessa a Molloy é que se trata, no caso desses

³² Abordaremos com mais profundidade, no segundo capítulo, a questão do multilinguismo e o entrelugar do sujeito da enunciação em relação às diversas línguas nos textos de Molloy.

escritores latino-americanos, de ‘ler mal’, de uma apropriação ‘indevida’, que por sua vez serve ao propósito de criar uma escrita própria [...]” (Vidal, 2016, p.205).

Enfim, as referências à citação sem atribuição que ela insere no relato dizem respeito ao escritor Horacio Quiroga: Doctor Else é personagem do conto *Los destiladores de naranja* e a frase entre aspas foi retirada de *A la deriva*. Obviamente, no texto de Molloy não se trata de citação incorreta, nem de tradução malfeita, já que o fragmento citado foi originalmente escrito em língua espanhola. Trata-se, mais propriamente, de emulação do gesto fundacional sarmientino de apropriar-se da fala alheia indevidamente – no caso dela, isso se dá pela não atribuição da fonte – com o objetivo de recriá-la na própria escrita.

O título do capítulo, “Misiones”, e o primeiro parágrafo, que narra o momento da visita da narradora e de sua família à casa do escritor (sem explicitá-lo), reforçam e confirmam a referência a Quiroga, que pode ser lida também como homenagem ao escritor, que viveu nessa região do país, dentro do jogo mais amplo de citações que Molloy insere no texto.

Há muitos outros exemplos de alusões e referências curiosas, algumas difíceis de decifrar, como no final do capítulo “Costa Atlântica”: “También volví a Punta Magotes, pero estaba todo tan cambiado que no reconocí nada. No encontré el hotel donde paraba Edda Mussolini. Alguien dijo en chiste sería el Hotel Sasso y tuve que pedir que me aclarara la referencia” (Molloy, 2003, p.19). A explicação não vem, claro, e isso parece ampliar a sensação de desorientação que não é só da narradora, mas também do leitor, sensação que, por sua vez, reforça o caráter não referencial do relato.

Em outro capítulo, a narradora viaja com a amiga Miriam (uma das poucas personagens nomeadas em todo o livro) ao México e elas visitam a casa onde viveu, exilado, León Trotsky. Uma moça as acompanha como guia na casa que agora é um museu e, enquanto a visita avança, vai preparando o suspense necessário para relatar o episódio do assassinato do revolucionário russo, no intuito de obter a máxima atenção das turistas.

Entonces la muchacha floreció. Nos explicó prolijamente dónde estaba sentado Trotsky, dónde, detrás de él, estaba de pie Mercader, “el traidor de la humanidad”, y cómo había sido el golpe fatal. Nos dijo que Trotsky había gritado; que desde el cuarto vecino había acudido Natalia Sedova, su mujer, para auxiliarlo; que Trotsky había alcanzado a decirle, antes de que lo llevaran al hospital donde murió (y aquí la muchacha ahuecaba la voz): “Esta vez lo han logrado, Natalia, pero seguirá viviendo nuestra causa que es la causa de todos los pueblos”, etc., etc. Me encantó ese dudoso parlamento final enunciado con tanto sentimiento, parlamento para el cual Trotsky habría necesitado mucho más aliento del que sin duda disponía después de la

certera puñalada de Mercader. Dimos una propina a la muchacha (Molloy, 2003, p.41-42, grifo nosso).

Nota-se que a narradora deixa-se levar pela história contada pela guia do museu, que atribui a Trotsky uma frase bastante inverossímil, bem ao modo dos relatos monumentais e edificantes que costumam narrar momentos considerados críticos, heroicos ou trágicos, especialmente quando envolvem personagens públicos.

A narradora se diverte: “Me encantó ese dudoso parlamento”. É como se escutássemos nesta frase a escritora dizer *pouco importa que não seja verdade, o que vale é a encenação, a fabulação, a ficção, a ocasião para a literatura*. Tanto a citação não atribuída a Quiroga como a falsa citação atribuída a Trotsky são exemplos do modo como Molloy concebe a escrita e a literatura: como recriação, releitura, reescrita.

As cenas de leitura são frequentes em *Varia imaginación* e, geralmente, estão ligadas a um objetivo de aprendizagem ou, simplesmente, ao puro deleite. Não há, aqui, evocação da cena de leitura na infância como forma de inserção numa tradição cultural, conferindo à figura do adulto autoridade intelectual, como encontramos nos relatos de Sarmiento, por exemplo, nem há tampouco uma figura como a da menina Victoria Ocampo a posar com o livro, fingindo que sabe ler.

No relato autobiográfico de Molloy, a leitura está inicialmente inserida no cotidiano da vida escolar ou familiar e, mais tarde, como elemento cultural identificado com a atividade prazerosa e desinteressada. Assim, a aprendizagem das literaturas espanhola e inglesa aparece como atividade escolar, associada às vezes a jogos de memorização. Nas viagens em família, a narradora menina faz questão de levar seus livros: “Mi padre se ocupaba de hacer la valija de la ropa y aceptaba con resignación mi manía infantil. Una vez que quise llevar todo un estante de mi biblioteca me paró en seco” (2003, p.43).

O prazer da leitura também aparece associado à literatura francesa, acompanhando a aprendizagem da própria sexualidade: “Descubrí otras ventajas de la literatura más tarde, a través del francés. Los parlamentos de Racine, también aprendidos de memoria, fueron vehículo de mis amores no correspondidos de adolescente, consuelo de los engaños que sufrí de adulta. [...]” (Molloy, 2003, p.80).

Em vários capítulos, porém, a cena de leitura serve de gancho para a evocação do passado que, não raro, retorna modificado ao presente, convertendo-se, então, em metáfora do próprio fazer literário: leitura, releitura, reescrita, escrita de si.

Assim, despida de qualquer pose, a narradora adulta revela que tem se interessado por leituras de viagem à Patagônia: “Cedo a una moda de lectura, lo sé.” (2003, p.59). Mas a leitura de viagem aparentemente desinteressada abre passo à recordação da primeira viagem do pai à Patagônia e de uma história triste que ele lhe contara ao retornar, sobre a morte de ovelhas. Essa recordação atualiza a inquietação diante do relato do pai: até hoje ela não compreende por que ele havia lhe contado aquela história “sabiendo que me gustaban los animales, sabiendo que me impresionaría” (2003, p.60).

Algo semelhante ocorre no capítulo “Vichy”, em que a leitura do livro *Algeria Hotel*, de Adam Nossiter, desencadeia recordações da primeira viagem da narradora à França. Paloma Vidal comenta os efeitos desse procedimento narrativo:

Neste caso, é muito interessante a série de sobreposições que pode nos fazer pensar num modo contemporâneo daquela ‘distorção criadora’ de que se falava no início de *Vale o escrito* [tradução brasileira de *Acto de presencia*]: a partir da leitura de uma narrativa jornalística de um norte-americano, voltamos à lembrança de uma viagem a uma cidade europeia, cuja motivação é, por sua vez, literária [...] e se reescreve agora como ironia que deixa em evidência as distorções implicadas no gesto autobiográfico de se voltar para o passado para reconstruí-lo a partir dos seus restos (Vidal, 2016, p.204).

Vidal chama a atenção para o modo como Molloy se apropria de uma tradição da literatura autobiográfica hispano-americana, cujos mecanismos desvenda em *Acto de presencia*, e a reescreve no corpo de *Varia imaginación*.

Assim, ao recordar, à luz da leitura do livro de Nossiter, a viagem feita à cidade de Vichy, na França, ainda na juventude, no final dos anos 1950, a narradora adulta se dá conta de questões que naquele tempo não alcançava: talvez as famílias burguesas que a receberam como ilustre visitante tivessem relações com o governo de Vichy, um dos braços da ocupação nazista na França durante a Segunda Guerra Mundial. “Sólo ahora, cuarenta años después, al leer *Algeria Hotel*, me doy cuenta de que los buenos burgueses que me acogieron sin duda habían pasado la guerra en Vichy [...]” (Molloy, 2003, p.57).

Antes da leitura do livro de Nossiter, o que restava na lembrança da narradora da viagem à Vichy eram uma anedota envolvendo a viúva de um escritor e o gosto de um legume exótico. “Desponta aqui toda a capacidade profanatória destes textos, herdada de uma tradição que interessa especialmente a Molloy” (Vidal, 2016, p.204).

Notamos, assim, que *Varia imaginación* funciona, no conjunto da escrita de Sylvia Molloy, como um sopro novo, que abre espaço à experimentação para que ela se exercite com

as reflexões sobre a escrita autobiográfica que já havia desenvolvido em *Acto de presencia* doze anos antes. Ou, ainda, como um vasto campo onde se colhem respostas a perguntas lançadas há mais de vinte anos, desde *En breve cárcel*.

2 Entre línguas, entre mundos

A ideia tão repetida de que em Portugal se fala a língua de Camões, na Espanha, a de Cervantes, e na Inglaterra, a de Shakespeare, sustenta o mito da figura do escritor como gênio da língua, aquele que encarna uma língua materna que é indissociável da ideia de nação. Em seu conhecido ensaio “Extraterritorial”, George Steiner (2009) mostra que esta visão – originada do historicismo romântico – é até hoje muito comum. E que por esta razão pode ainda parecer estranha a ideia de um escritor que não se sinta confortável na língua em que escreve, “que se sienta marginado o dudosamente situado en la frontera” – ideia que ele resume muito bem com a imagem do escritor “linguísticamente ‘sin casa’” (2009, p.16). Esta é a situação de muitos dos escritores que se expressam em mais de uma língua.

De acordo com Steiner (2009), durante muito tempo, a condição bilíngue foi a regra entre os escritores europeus.

El bilingüismo, en el sentido de la capacidad de expresarse con fluidez en la propia lengua y en latín o en francés, era la regla más que la excepción en las *élites* europeas hasta fines del siglo XVII. En efecto, muy frecuentemente el escritor se sentía más a gusto en latín que en su propia lengua [...] (2009, p.16).

Mas a noção moderna de escritor bilíngue ou multilíngue vai além da capacidade de expressar-se com fluidez em mais de uma língua. Tem a ver, de acordo com Steiner (2009), com transformações profundas na sensibilidade e no *status* pessoal. O primeiro representante dessas mudanças seria o poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856) – nascido judeu, mas educado como cristão, viajou bastante pela Europa e se estabeleceu em Paris; a facilidade para expressar-se em francês e em alemão teria conferido à sua poesia, segundo o escritor e crítico, um tom particular.

Entre os exemplos mencionados por Steiner estão também Oscar Wilde – ele indaga se o bilinguismo do escritor, dividido entre o irlandês e o inglês, poderia ser representação de sua homossexualidade, “el símbolo lingüístico de los nuevos derechos de experimentación e inestabilidad que Wilde reclamaba para la vida del artista” (2009, p.18) – e Jorge Luis Borges, que, embora tenha escrito quase que apenas em espanhol,³³ faz sentir sob esta língua o peso

³³ Sabemos que “Um ensaio autobiográfico” foi ditado originalmente em inglês a seu colaborador Norman Thomas di Giovanni, em 1970, e foi primeiro lido em uma conferência na Universidade de Oklahoma, nos Estados Unidos. No mesmo ano, o texto foi publicado na revista *The New Yorker*, com o título “Autobiographical Notes”. Na Argentina, apareceu traduzido pela primeira vez em 1974, no jornal *La Opinión*. No site de *The New Yorker* está disponível a reprodução da edição de 1970:

das outras que domina, como o alemão e o francês, e, especialmente, o inglês. Mas o caso mais exemplar, para Steiner, é o do russo Vladimir Nabokov: “Un gran escritor a quien las revoluciones sociales y las guerras expulsan de lengua en lengua, es un símbolo cabal de la era del refugiado” (2009, p.25-26).

Essa ideia do escritor “lingüísticamente ‘sin casa’” pode ser pensada também a partir da noção de *literatura desterritorializada*, definida por Silvia Cattoni como “una práctica inscripta fuera del territorio de origen, en la que se nombran otros lugares y en muchos casos hasta se apela a otra lengua, diferente a la propia” (2012, p.2). Cattoni vincula esta noção a uma segunda, a de *mudança de língua*, para analisar a produção de escritores como o argentino J. Rodolfo Wilcock, que, tendo emigrado para a Itália aos 35 anos, abandona a escrita em espanhol e passa a escrever apenas em italiano.

En el fenómeno del cambio de lengua están presentes los aspectos más radicales del exilio geográfico: el exilio de la palabra y su análisis supone considerar junto a los estilos lingüísticos propios, los motivos del desplazamiento, los nuevos contextos de alteridad generados y los propósitos que cada escritor tiene para adoptar una lengua ajena (Cattoni, 2012, p.3).

Caso semelhante é o do escritor Fabio Morábito. Nascido na cidade de Alexandria, no Egito, de pais italianos, passa a infância em Milão, na Itália, e logo, aos 14 anos, muda-se com a família para a Cidade do México, fato decisivo que, mais tarde, o leva a adotar o espanhol como língua literária, e não o italiano. Para Gina Saraceni, esses múltiplos deslocamentos e o pertencimento a várias línguas e culturas conformam a identidade biográfica e literária de Morábito. Ela encontra na poesia do escritor “una constante reflexión sobre el desarraigo de la lengua madre y la ‘naturalidad’ de la lengua de adopción, asimilada como una segunda piel [...]” (Saraceni, 2008, p.115).

Mas o que acontece quando a “mudança de língua” é constitutiva do sujeito, quando a passagem de uma língua a outra ocorre internamente, ou seja, quando já se “nasce” em mais de uma língua? Enfim, o que ocorre quando, desde sempre, o sujeito se sente linguisticamente cindido, dividido em mais de uma língua? Este é precisamente o caso de Sylvia Molloy. Como vimos, além do espanhol nativo, desde muito pequena ela falou o inglês herdado da família paterna e, junto com a irmã, frequentou uma escola bilíngue onde este idioma tinha predominância sobre o espanhol. Sabemos, inclusive, que ela foi alfabetizada primeiro em inglês. Além disso, por volta dos 8 anos, e por iniciativa própria, quis aprender francês, como

forma de compensar uma falta – o monolinguismo da mãe,³⁴ que não havia herdado o idioma da família.

No caso da escritora argentina, a essa situação de bilinguismo, ou de um multilinguismo adquirido ainda muito cedo, acrescenta-se o contexto da mudança de país. Como mencionamos no início deste trabalho, em 1958, ainda muito jovem, Molloy muda-se para Paris, onde cursa a graduação em Letras e, depois de um breve retorno à Argentina, realiza também o doutorado, antes de partir para os Estados Unidos, onde faz carreira acadêmica e onde vive até hoje. Em meio a esses múltiplos deslocamentos, que ela tenha escrito sua tese em francês,³⁵ seu primeiro livro de crítica, em inglês,³⁶ e seu primeiro romance, em espanhol,³⁷ pode fazer parecer que cada idioma encontrou pacificamente seu lugar de repouso. Engano. Se a situação multilíngue por si só já pressupõe, internamente ao sujeito, uma instabilidade constante, uma sensação de estranheza e de deslocamento permanente, a condição de estrangeira parece tornar ainda mais complexa a questão.

Assim como o problema da escrita autobiográfica, o bilinguismo (ou multilinguismo), a mudança de língua, o deslocamento geográfico, a escrita desterritorializada,³⁸ a condição de estrangeiro, a (im)possibilidade de retorno, entre outras questões relacionadas à extraterritorialidade de que fala Steiner, têm sido também, e simultaneamente, objeto de reflexão crítica e de criação literária para a escritora.

Neste capítulo, procuramos analisar de que modo ela aborda estes temas em um conjunto de ensaios e, ainda, verificar como estas questões são desenvolvidas em seus relatos

³⁴ Pensamos aqui no conhecido ensaio de Jacques Derrida, “El monolinguismo del otro”. Neste texto, ele reflete sobre sua condição de judeu-franco-magrebino nascido na Argélia e sua relação com o francês, língua que para ele é, simultaneamente, interdita (por ser língua do colonizador e opressor) e interdutora (pelas limitações impostas a toda língua não francesa da Argélia). Como se trata de um texto autobiográfico, está sempre presente a interrogação sobre a identidade nestas condições: “¿En qué lengua escribir memorias, cuando no hubo lengua materna autorizada? ¿Cómo decir un ‘yo me acuerdo’ que valga cuando hay que inventar la lengua y el **yo[je]**, inventarlos **al mismo tiempo**, más allá de ese despliegue, ese desencadenamiento de la amnesia que desató la **doble interdicción**?” (Derrida, 1997, s/p).

³⁵ Cf. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, 1972.

³⁶ Cf. *At Face Value. Autobiographical Writing in Latin America*, 1991.

³⁷ Cf. *En breve cárcel*, 1981.

³⁸ Em *O mito da desterritorialização* (2016), Rogério Haesbaert discute o conceito de desterritorialização e, em seu lugar, propõe o de *multiterritorialização*. Para o geógrafo, a desterritorialização seria um mito porque é impossível ao ser humano viver sem território – assim, a perda de um território, sua destruição, pressupõe sempre sua reconstrução em novas bases. “O grande dilema deste início de milênio, parece-nos, não é o fenômeno da desterritorialização, [...] mas o da multiterritorialização, a exacerbação dessa possibilidade, que sempre existiu, mas nunca nos níveis contemporâneos, de experimentar diferentes territórios ao mesmo tempo, reconstruindo constantemente o nosso” (Haesbaert, 2016, p.17). Embora compreendamos a perspectiva de análise proposta pelo pesquisador, optamos por utilizar neste trabalho a noção de desterritorialização, por considerar que, em literatura, a noção de território perpassa os limites físicos da geografia, devendo ser pensada além, nos limites (ou, mais bem, na ausência deles) do simbólico e do imaginário. Porque a literatura nos oferece essa possibilidade é que podemos conceber a ideia do escritor linguisticamente sem casa, ou de um lar portátil, ou de um sujeito situado em um entrelugar.

autobiográficos. Embora outros textos tenham nos servido de apoio, entre os relatos privilegiamos a análise de *Vivir entre lenguas* (2015a) e de *Varia imaginación* (2003), além de “El París de Molloy” e do conjunto intitulado “Bilingualism, Writing, and The Feeling of Not Quite Being There”, incluído no livro *Lives in Translation – Bilingual Writers on Identity and Creativity* (2003), organizado por Isabelle de Courtivron. Entre os textos críticos, selecionamos alguns entre os que se voltam mais diretamente aos temas que nos interessam neste capítulo: “Argentinos en el espejo: una reflexión sobre Borges” (1999b), “A modo de introducción. Back home: un posible comienzo” (2006), “Afterword: The Buenos Aires Affair” (2007) e “Literatura, una patria sin fronteras” (2013).

2.1 Mais de uma língua. Traduzir-se, reescrever-se, ensaiar, fabular

“¿No es el lenguaje, de por sí, una forma de migración?”, é uma das perguntas que nos lança Fabio Morábito (2014, p.73) em seu relato “La soledad lingüística”, do livro *El idioma materno*. Neste texto, o escritor indaga sobre a possibilidade de que em todo o mundo existisse apenas um único idioma. Admitindo tal hipótese, ele nos desafia a imaginar que, ainda assim, ainda que todos os habitantes do planeta falassem o mesmo e único idioma, haveria a intuição da diversidade linguística. Isso porque o simples fato de escolher determinadas palavras e não outras para expressar o que se deseja já indica que existem modos diferentes de dizer a mesma coisa. “He ahí la importancia del malentendido. Todo malentendido es el germen de otro idioma” (2014, p.74).

A conclusão a que chega o escritor é que, em qualquer hipótese, não é possível que alguém fale um só idioma exclusivamente – as incompreensões e mal-entendidos seriam prova da diversidade idiomática. “Siempre que hablamos, hablamos sobre un trasfondo, conocido o meramente intuido, de una diversidad de lenguas. Sólo podemos hablar porque nuestro idioma no está solo” (Morábito, 2014, p.74, grifo nosso). Esta última frase, em destaque, é uma das epígrafes com que Sylvia Molloy abre seu livro de relatos autobiográficos *Vivir entre lenguas* (2015a).

Neste livro, a escritora apresenta 34 relatos breves que, como o título já anuncia, têm por tema o bilinguismo. Os relatos não são apresentados em ordem cronológica, nem constituem uma narrativa linear, são fragmentos dispostos de forma aparentemente aleatória. Aparentemente porque um exame mais atento faz ver que há, sim, certa organização em sua disposição. Os primeiros seis capítulos remetem à infância; um outro bloco, de três capítulos,

apresenta relatos relacionados à situação linguística de trabalhadores imigrantes; logo, uma sequência de outros três capítulos tem por eixo o uso de nomes próprios e sobrenomes em contextos bilíngues; ainda, um conjunto de oito capítulos reúne comentários e anedotas que envolvem escritores bilíngues. Os três últimos, por sua vez, têm em comum o tema da tradução.

Embora seja um livro de relatos autobiográficos em moldes muito semelhantes a *Varia imaginación*, em *Vivir entre lenguas*, como veremos, o tom ensaístico se sobressai. Se fosse um ensaio, pensando com César Aira – mais especificamente, no já mencionado “El ensayo y su tema” (2001) – poderia se chamar “Eu e o multilinguismo”. Algumas perguntas guiam os textos, ainda que não estejam explicitamente formuladas: O que é ser bilíngue? De que modo se é bilíngue em diferentes contextos socioeconômicos e culturais? O que é ser um escritor bilíngue? Ao final, após explorar o tema em seus 34 relatos, a narradora, longe de alcançar resposta para as questões que se coloca, lança uma pergunta – “Después de todo, ¿en qué lengua soy?” (Molloy, 2015a, p.76). Como num ensaio, o tema não se encerra, não se esgota, segue ressoando.³⁹

A relação do livro com o ensaio é tão estreita que um de seus capítulos repete um trecho de “A modo de introducción. *Back home*: un posible comienzo”, texto que abre o livro *Poéticas de la distancia* (2006), organizado por Sylvia Molloy e por Mariano Siskind. Em *Vivir entre lenguas*, no primeiro parágrafo do capítulo “Frontera”, a narradora retoma a ideia apresentada na epígrafe, a partir da citação de Morábito, exatamente com as mesmas palavras que já haviam sido usadas em “A modo de introducción”:

Ser bilingüe es hablar sabiendo que lo que se dice está siempre siendo dicho en otro lado, en muchos lados. Esta conciencia de la inherente rareza de toda comunicación, este saber que lo que se dice es desde siempre ajeno, que el hablar siempre implica insuficiencia y sobre todo doblez (siempre hay otra manera de decirlo), es característico de cualquier lenguaje pero, en la ansiedad de establecer contacto, lo olvidamos” (Molloy, 2015a, p.68/ Molloy, 2006, p.19).

Ainda no mesmo capítulo, ela comenta a descoberta, em um livro do escritor francês Valéry Larbaud, de uma recomendação sobre a escrita literária que lhe marcou:

³⁹ É notável como a pergunta com a qual Sylvia Molloy encerra *Vivir entre lenguas* se assemelha à pergunta que abre o capítulo “Identikit”, de *Desarticulaciones* (2010), livro também difícil de classificar quanto à forma. Neste capítulo, a narradora se indaga: “Cómo dice yo el que no recuerda, cuál es el lugar de su enunciación cuando se ha destejido la memoria?” (2010, p.19). Ainda que se refira à amiga que sofre de Alzheimer, trata-se igualmente de uma interrogação sobre a identidade, pensada em seu vínculo com a linguagem. Ambas colocam a reflexão autobiográfica sobre um eu que sabe que se constrói no discurso.

Recuerdo también que hace mucho, antes de mi primera salida de la Argentina, encontré en un texto de Valery Larbaud, escritor olvidable y olvidado pero notable traductor, una frase memorable. En una lista de recomendaciones literarias anotaba Larbaud como mandato para todo escritor: “Donner un air étranger à ce qu’on écrit”. El consejo me pareció brillante, porque transformaba lo que yo percibía como falla en ventaja, a veces incómoda, pero ventaja al fin. Me daba permiso, también, de escribir “en traducción” y así lo hice. Y así lo sigo haciendo (Molloy, 2015a, p.69, grifos nossos).

Essas mesmas palavras já apareciam também no texto “A modo de introducción”, com uma diferença mínima na frase final, como se pode notar: “Me daba permiso, también, de escribir ‘en traducción’, como Edgardo Cozarinsky su primer libro, y como lo hice yo en un primer intento de escritura en español” (Molloy, 2006, p.20, grifo nosso).

O relato sobre a descoberta da “recomendação” de Valery Larbaud se repete, ainda, em outros textos, como no artigo “Literatura, una patria sin fronteras”, publicado em 2013 no jornal *La Nación*. Neste caso, a história é contada de modo um pouco diferente: “Cuando leí la frase [de Larbaud], allá por los años sesenta del siglo pasado, durante un primer viaje fuera de la Argentina a Francia, me pareció brillante: transformaba lo que yo percibía como falla en ventaja, a veces incómoda, pero ventaja al fin. Tomé el consejo literalmente” (2013, p.2, grifo nosso).

Além de revelar uma sequência de repetições (2006, 2013, 2015a) das mesmas palavras em alguns trechos – o que remete a uma particular concepção de literatura que tem a reescrita como uma de suas características –, outra questão chama a atenção nos segmentos citados: afinal, a frase de Larbaud foi encontrada em que contexto? Antes da primeira viagem, como afirma em *Vivir entre lenguas*, ou durante, como menciona no artigo de 2013? Parece que aqui nos deparamos com mais um exemplo de como opera a memória no processo da recordação e na elaboração da ficção. Uma memória que, longe de atestar ou recuperar um fato tal como ocorreu no passado, enseja a elaboração de variedades distintas de uma mesma recordação. Afinal, pouco importa se se trata de criação literária ou de reflexão crítica – o passado tal como ocorreu, de todo modo, é irrecuperável, e a memória é tão somente veículo para recriá-lo.

O tema da escrita em tradução continua em *Vivir entre lenguas* no capítulo “Afterthought”, que, aliás, aparece em inglês, com este mesmo título, no conjunto de relatos “Bilingualism...”, incluído no livro *Lives in Translation*, organizado por Isabelle de Courtivron e publicado em 2003. Neste capítulo, a narradora explica de que modo seguiu literalmente o conselho de Valery Larbaud de conferir “um ar estrangeiro” à escrita. Diante da

dificuldade para começar a escrever algo novo, ela busca superar o bloqueio recorrendo ao artifício de se imaginar em um idioma diferente do que será utilizado no texto. Assim, sabendo que se trata de uma escrita provisória, consegue fazê-lo. Depois de um tempo, interrompe-a e começa a traduzir o texto para o idioma no qual de fato deseja escrevê-lo. “Este laborioso ejercicio de traducción me permite la entrada en una escritura que al comienzo me apabullaba. Tal como lo veo he practicado un acto de contaminación saludable” (Molloy, 2015a, p.70).⁴⁰

Além do tom ensaístico, como se pode ver, as repetições e reescritas são muito presentes em *Vivir entre lenguas*. O segundo capítulo, “Novela familiar” – no qual a narradora descreve a genealogia linguística de sua família e não consegue recordar, com segurança, se chegou ou não a falar em inglês com a avó paterna antes de que esta falecesse –, é uma repetição integral do capítulo de mesmo título que aparece em *Varia imaginación*. Já o capítulo “Pérdida” recupera, no primeiro parágrafo, trecho de uma entrevista concedida por escrito por Sylvia Molloy, em 2001, à revista *Nueve Perros*. Assim inicia o capítulo:

“Perder” una lengua, quedarse deslenguado.⁴¹ En la familia de mi madre eran once hermanos. Los tres mayores hablaron de chicos el francés de sus padres, que me imagino espeso, meridional; luego la familia se volvió monolingüe. Los padres, mis abuelos, ¿seguirían hablando su francés en privado, cuando se contaban cosas, cuando hacían el amor? Nadie puede contestar esa pregunta. Es como si el francés, en esa familia, se hubiera escondido en el clóset. Pienso: si yo hubiera tenido hijos, ¿en qué idioma les hubiera hablado? ¿Cuál habría reprimido? (Molloy, 2015a, p.14).

Note-se como é semelhante a versão que consta na revista, publicada 14 anos antes:

En la familia de mi madre eran once hermanos. Los tres mayores hablaron de chicos el francés de sus padres, luego la familia se volvió monolingüe y el francés se perdió. Siempre me intrigó esa pérdida. Mis abuelos, que habían pasado a hablar español con los hijos, ¿seguirían hablando su francés en privado, cuando se contaban cosas, cuando hacían el amor? Nadie puede contestar esa pregunta. Es como si el francés, en esa familia, hubiera quedado relegado al clóset (Molloy, 2001, p.2).

⁴⁰ Em “Bilingualism...”, lemos: “The practice of translation, forced as it is in this case, eases my entrance into the writing I initially feared. As I see, it is an exercise in contamination – a most salutary one.” (Molloy, 2003, p.77).

⁴¹ Embora aqui não mencione explicitamente Elias Canetti, a frase que abre este capítulo é claramente uma referência ao relato do sonho com que o escritor começa seu livro autobiográfico *A língua absolvida*. Em um cenário tomado pela cor vermelha, o menino Canetti é ameaçado por um homem, dia após dia, de ter a língua cortada a canivete. Assim como Molloy “perde” o francês da família materna, durante muito tempo, o alemão, língua da intimidade dos pais, foi vetado a Canetti, que só pôde aprendê-lo depois da morte do pai. Mais adiante, em *Vivir entre lenguas*, Sylvia Molloy comenta o caso deste escritor no capítulo “La lengua del padre” (2015a, p.66-67). Cf. CANETTI, Elias. *A língua absolvida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Ainda no capítulo “Pérdida”, o segundo parágrafo é, aparentemente, uma versão em espanhol de um trecho do relato “Mes apprentissages”, escrito em inglês,⁴² que compõe o conjunto “Bilingualism...”. Os dois textos podem ser lidos a seguir:

French was the language of my mother’s family, yet she herself did not speak it. I wanted to recover it for her sake, didn’t want my father to be bilingual and not my mother. So a French teacher was found, an old friend of one of my mother’s aunts who came to us every Saturday and quite despaired when, not knowing a word in French, my sister and I resolutely frenchified its Spanish equivalent. Madame Suzanne, as she was called, wore turbants, and had us listen to Charles Trenet. When I hear “Ménilmontant” I inevitably recall my parents’ dining room, Madame Suzanne, my sister, and me around the Victrola, my mother hovering in the adjoining living room as if she wanted to join us. When I hear “Ménilmontant” it makes me a little sad, then it irritates me: Once heard, I cannot get it out of my head (Molloy, 2003, p.71).

Porque el francés era el idioma que mi madre había perdido quise, desde muy temprano, recuperarlo en su nombre. No quería que mi padre fuera bilingüe y mi madre no. De muy chica pedí aprenderlo y contrataron una maestra, una vieja amiga de una tía de mi madre, para que nos enseñara a mi hermana y a mí. Madame Suzanne, como la llamábamos, usaba turbante y nos hacía escuchar a Charles Trenet. Aún hoy, si escucho *Ménilmontant*, inevitablemente vuelvo al comedor de la casa de mis padres, a Madame Suzanne, mi hermana y yo inclinadas sobre una victrola, y a mi madre que nos mira desde el otro cuarto, como si quisiera unirse a nosotros y no se atreviera (Molloy, 2015a, p.14-15).

Mesmo considerando as pequenas diferenças, é evidente que se trata do mesmo relato. Pela data das publicações, podemos pensar que o texto em inglês, de 2003, é o original, e que a versão em espanhol, de 2015, é a tradução. O que seria, no mínimo, curioso, pois sabemos que a língua de criação literária da escritora é o espanhol.

Cabe aqui uma consideração sobre o livro organizado por Isabelle de Courtivron, professora do Massachusetts Institute of Technology – MIT, onde também coordena um programa de estudos literários bilíngues, de acordo com informações fornecidas na própria publicação. *Lives in Translation* reúne textos de escritores bilíngues, que escrevem de fora de seus países, sobre, justamente, o bilinguismo, o deslocamento geográfico e a escrita nestas condições (portanto, no que diz respeito ao tema, tem relação direta com *Vivir entre lenguas*), e está publicado pela Palgrave MacMillan, editora acadêmica de alcance internacional, com atuação nos Estados Unidos, no Reino Unido e em outros países.

⁴² Tanto no conjunto de relatos “Bilingualism...” como em *Vivir entre lenguas*, Sylvia Molloy intitula diversos relatos com um idioma diferente do utilizado no texto. Assim, em “Bilingualism...”, cujos relatos são todos em inglês, encontramos, por exemplo, os seguintes títulos: “Savoir Faire”, “J’ecris Ma Lecture”, “El Cielo de Paris” e “Faux Pas”. Já em *Vivir entre lenguas*, escrito em espanhol, encontramos títulos como “J’ecris ma lecture”, “Pictures of home” e “Afterthought”.

Quando descobri esta publicação em pesquisas realizadas na internet, tinha certeza de que se tratava de um livro de ensaios. Não o tendo encontrado no Brasil por nenhum meio, consegui comprá-lo de uma livraria nos Estados Unidos e, meses depois, ao recebê-lo, qual não foi minha surpresa ao abrir a página do texto de Sylvia Molloy e encontrar não um ensaio, mas um conjunto de relatos breves, autobiográficos, no mesmo formato de *Varia imaginación*, publicado, aliás, no mesmo ano. Percorri, então, os textos dos demais escritores e de fato me deparei com ensaios. Li também a “Introduction” assinada por Courtivron, e ela menciona ali claramente o caráter ensaístico do livro, como se pode verificar nestes trechos:

“Are there disadvantages to being a traveler between languages, a double, triple or even quadruple agent crossing frontiers of identity?” George Steiner asks in *Errata: An Examined Life*. The writers in this collection respond to this question in multiple ways. As their essays demonstrate, none eschews issues of identity, of existential anguish, of difficult choices, and of the tortured search for self and place. But none regrets the emotional and literary enrichment that being bilingual has brought them (Courtivron, 2003, p.2, grifo nosso).⁴³

While exile is ‘hot’, and it is chic these days to celebrate our multilingual, multicultural and mobile world, the essays in this volume remind us that this condition is less romantic than its academic version would have us believe (Courtivron, 2003, p.3, grifo nosso).⁴⁴

A surpresa experimentada ao me deparar com o texto de Molloy neste livro se deu tanto por ter encontrado um conjunto de relatos autobiográficos no lugar do esperado ensaio, como pelo fato de estes relatos estarem em inglês (sem que exista um original correspondente em espanhol), quando tudo que conhecia até então da escritora nos gêneros de criação com que ela trabalha está em espanhol.⁴⁵

Dos dez relatos que compõem “Bilingualism...”, em ao menos quatro identifica-se uma relação textual direta com os de *Vivir entre lenguas*: nestes aparentemente encontramos traduções ou versões, totais ou parciais, daqueles, caso do capítulo “Pérdida” com relação a

⁴³ Em tradução nossa: “Há desvantagens em ser um viajante entre línguas, um agente, duplo, triplo, ou mesmo quádruplo, cruzando fronteiras de identidade?”, pergunta George Steiner em *Errata: An Examined Life*. Os escritores nesta coletânea respondem essa pergunta de várias formas. Como seus ensaios demonstram, nenhum deles se esquivava de questões referentes à identidade, à angústia existencial, a escolhas difíceis, e à busca atormentada pelo eu e por um lugar. Mas nenhum se arrepende do enriquecimento emocional e literário que ser bilíngue lhes proporciona”.

⁴⁴ Em tradução nossa: “Embora o exílio seja ‘atraente’, e atualmente seja elegante celebrar nosso mundo multilíngue, multicultural e móvel, os ensaios neste volume nos lembram que essa condição é menos romântica do que sua versão acadêmica faria crer”.

⁴⁵ Penso aqui no estranhamento experimentado pela própria Sylvia Molloy quando realizava sua tese de doutorado sobre a recepção da literatura latino-americana na França, narrado em um dos capítulos do seu mais recente livro, *Citas de lectura*: “Leía a escritores latino-americanos, algunos conocidos, otros muchos que nunca había leído, en francés y desde Francia. La experiencia fue curiosa” (Molloy, 2017, p.36).

“Mes apprentissages”, como vimos. Não identificamos relações deste tipo com *Varia imaginación*. Chegamos a pensar que parte dos relatos de “Bilingualism...” pudesse ser, inusitadamente, traduções publicadas antes dos originais, que apareceriam mais de dez anos depois em *Vivir entre lenguas*.

Também chegamos a considerar que os relatos apresentados no livro de ensaios pudessem ser traduções de “sobras” de *Varia imaginación*, ou mesmo do romance *El común olvido* (2002a),⁴⁶ publicado um ano antes. A própria Sylvia Molloy afirma que o seu primeiro livro de relatos autobiográficos é bastante devedor desse romance, como se pode ver nesta entrevista concedida para a Revista Ñ, do jornal *Clarín*:

Empecé con este libro [*Varia imaginación*] cuando terminé la novela [*El común olvido*], para aprovechar el ímpetu que tenía. A medida que escribía la novela me iba dando cuenta de que había fragmentos narrativos – recuerdos, historias escuchadas a otros, ficciones – nacidos a su sombra, que fueron componiendo un todo independiente (Molloy, 2003, s/p).

Embora seja curioso que o texto em inglês apareça primeiro, em 2003, e que o texto em espanhol, de 2015, seja sua tradução ou versão, já que este é, em geral, o idioma de criação literária da escritora, tivemos a oportunidade de confirmá-lo quando de sua presença no Brasil, em 2018.⁴⁷ Assim, de acordo com ela, alguns relatos e trechos de *Vivir entre lenguas* de fato são traduções – ou variações, adaptações, novas versões – de textos publicados originalmente em inglês em “Bilingualism...”. O que faz bastante sentido se lembrarmos que *Lives in Translation* foi publicado nos Estados Unidos, no contexto acadêmico, em um volume que tem por propósito apresentar um conjunto de ensaios sobre um tema comum.⁴⁸

⁴⁶ Embora não seja objeto deste trabalho, cabe comentar um pouco sobre este segundo romance de Sylvia Molloy. *El común olvido* (2002a) conta a história de Daniel, um argentino que vive em Nova York e, depois de muitos anos longe, retorna a Buenos Aires, após a morte da mãe, que com ele morava nos Estados Unidos. Daniel busca recuperar um passado, reconstruí-lo a partir de memórias próprias e de terceiros, e, assim, encontrar uma identidade que sente fraturada – pela distância geográfica, pela vivência bilíngue, pela sexualidade não normativa. No início do segundo capítulo, o narrador afirma: “Mentiría si dijese que me siento norteamericano. Mentiría si dijese que me siento argentino” (2002a, p.18). Trata-se, assim, de mais um livro no qual Sylvia Molloy trabalha temas comuns ao conjunto de sua escrita, indagando-se, mais uma vez, por um eu que sabe que se constrói na letra do texto.

⁴⁷ Sylvia Molloy esteve em São Paulo, nos dias 12 e 13 de novembro de 2018, para o lançamento de *Viver entre línguas* (Ed. Relicário), no Instituto Cervantes de São Paulo, e para realizar uma palestra na USP, com o tema “Desde lejos: la escritura a la intemperie”, a convite da disciplina de Literatura Hispano-Americana da área de Língua espanhola e Literaturas espanhola e hispano-americana da FFLCH. Na ocasião, tivemos a oportunidade de esclarecer a dúvida sobre a origem destes textos.

⁴⁸ Isso mostra que o espanhol é de fato a língua predominante em seus textos de criação, mas não a única, como se poderia pensar. Já com relação aos textos críticos, é difícil afirmar que há uma língua de escrita predominante, uma vez que facilmente encontramos livros, ensaios e textos originalmente escritos tanto em inglês (*At Face Value*, por exemplo) como em espanhol (por ex., *Las letras de Borges*; *Poses de fin de siglo*).

Estas questões que envolvem a origem dos curiosos relatos em inglês de “Bilingualism...” e sua relação com os relatos de *Vivir entre lenguas*, bem como o fato de a escritora-crítica ter escolhido publicar um conjunto de relatos autobiográficos num livro de ensaios, são muito reveladoras do projeto intelectual de Sylvia Molloy e de sua poética.

No fim das contas, não importa tanto esclarecer qual texto veio primeiro e qual veio depois, qual é o original e qual é a tradução, que trechos foram ou não foram reescritos. Na verdade, o importante aqui é que tais procedimentos nos permitem reconhecer os movimentos de uma escritura que se baseia num processo permanente de leitura, releitura, escrita e reescrita que não sabemos onde começa, nem onde termina, uma escritura em tradução, que se volta sobre si mesma o tempo inteiro, inclusive sem distinguir claramente entre gêneros textuais. Trata-se, portanto, da conformação de uma poética e de um modo particular de conceber a literatura, a partir da ideia de que os textos circulam permanentemente, de que não há originais, de que toda escrita é, na verdade, reescrita.

Essa concepção de literatura Sylvia Molloy já apresenta claramente em *Acto de presencia* (1996). “Previsiblemente, Borges ofrece un comienzo” (1996, p.25): assim ela inicia o primeiro capítulo, que trata da figura do leitor com o livro na mão. Nele a ensaísta *re*-conta a história do relato de Borges “El evangelio según Marcos”, esclarecendo que não o faz somente pelo *placer de repetir* um conto inesquecível, mas porque este relato carrega a representação da cena de leitura na América hispânica e, ao mesmo tempo, da prática narrativa de Borges. “Si todos los cuentos de Borges [...] repiten sin cansancio que la literatura – toda literatura – es relectura, ejercicio abierto de repetición de un solo texto, perpetuamente diferente, ‘El evangelio según Marcos’ va más lejos” (Molloy, 1996, p.26, grifo nosso). Para ela, este relato parece ressaltar um aspecto muito importante da literatura hispano-americana, “su capacidad de distorsión creadora” (1996, p.26, grifo nosso).

É inevitável, aqui, lembrar o ensaio de Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, no qual ele defende um olhar crítico para a produção literária latino-americana, que não seja baseado no estudo das fontes e influências europeias, mas que se volte à análise do modo como o escritor latino-americano se apropria da tradição literária ocidental não para reproduzir ou imitar um modelo, mas para recriá-lo, distorcê-lo, “fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível” (Santiago, 2013, ed. digital).

Sylvia Molloy não apenas exercita esse olhar para a literatura latino-americana como crítica, mas também, como não poderia deixar de ser, o incorpora ao seu próprio fazer literário. Em entrevista concedida em 2017 ao jornal *Página 12*, ela novamente recorre a

Borges para afirmar sua concepção de literatura e, ainda, o modo como concebe a crítica e a ficção:

[...] yo empezaba a tantear la escritura y me daba cuenta de que era otro el Borges que me interesaba: no el que entra en diálogo con la literatura francesa, sino el Borges que entraba en diálogo conmigo. A partir de ese momento, cuando empiezo yo misma a escribir, me doy cuenta de aspectos básicos de Borges que marcan mi escritura: la idea de traslado de textos, la idea de que la literatura es algo que se repite y que recontamos y que la literatura refiere. Otra cosa importante que me enseñó Borges es que la crítica y la ficción no son ejercicios diferentes (Molloy, 2017, s/p, grifo nosso).

A partir do que já comentamos, fica evidente a relação, em vários níveis, entre os relatos autobiográficos reunidos em *Vivir entre lenguas* e o gênero ensaio crítico. Não apenas pelas relações que esses textos estabelecem com outros declaradamente ensaísticos – como é o caso de “A modo de introducción”, o já mencionado texto que abre *Poéticas de la distancia*, e do também já referido artigo publicado em *La Nación* –, ou com os relatos em inglês publicados no livro de ensaios *Lives in Translation*, mas pela própria tessitura de muitos destes textos.

Comparando *Vivir entre lenguas* com *Varia imaginación*, vemos que neste há um predomínio evidente de relatos de casos, situações e anedotas fabulados a partir do material da memória, enquanto naquele nem sempre isso acontece. O diálogo entre os dois livros ocorre principalmente a partir dos relatos que se voltam mais para o período da infância, que em *Vivir entre lenguas* estão mais presentes nos seis primeiros capítulos.

Ali encontramos o mesmo tom de escritura de *Varia imaginación*, o mesmo recurso à memória como impulso para a fabulação do passado e a criação literária. Também se verifica o mesmo jogo de temporalidades que ora traz para o presente a menina que a narradora foi, com seu ponto de vista, ora recorre à mulher adulta que, no tempo atual, recorda o passado, às vezes a partir de algum detalhe que estabelece a conexão entre os dois tempos. Para além destas semelhanças, também chama a atenção a existência de certa continuidade entre alguns capítulos dos dois livros.

Por exemplo, em *Varia imaginación*, no capítulo “Gramática”, no qual a narradora traça a genealogia dos seus três idiomas, ela termina o primeiro parágrafo afirmando:

De chica exigí aprender francés, el idioma de la familia de mi madre, aunque mi madre no lo hablaba. Sus padres lo habían ido dejando, poco a poco, a medida que nacían más hijos. Lo habían hablado con los hijos mayores, ahora lo hablaban sólo entre ellos. Mi madre nació, podría decirse, monolingüe (Molloy, 2003, p.77, grifo nosso).

Já no terceiro capítulo de *Vivir entre lenguas*, intitulado “Aprendizajes”, o monolingüismo da mãe é relativizado no último parágrafo:

Pero digo mal en llamarla monolingüe. El bilingüismo que hubiera podido ser suyo, el que le robaron los padres, subsistía, como resto, en algunas conversaciones caseras. Así tanto ella como mi tía usaban constantemente palabras francesas cuando hablaban de moda y de costura, palabras que conservo hasta hoy aunque no siempre sé a qué se refieren (Molloy, 2015a, p.13, grifos nossos).

E aqui, inevitavelmente, voltamos num impulso a *Varia imaginación*, mais especificamente, ao capítulo “Homenaje”, que parece dar sequência ao trecho que acabamos de citar ao elencar as tais palavras que a narradora de *Vivir entre lenguas* conserva até hoje:

Plumetí, broderie, tafeta, falla, gro, sarga, piqué, paño lenci, casimir, fil a fil, brin, organza, organdi, 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, ñandutí.

[...]

Canesú, rangland, manga japonesa, canotier, talle princesa, traje trotteur, pollera plissée, pollera tablada, pollera plato, pollera tubo, un tablón, una bocamanga, un pespunte, un añadido, una pinza, una presilla, un hilván, las hombreras, ribetear, enhebrar, una pestaña, vainilla, punto yerba, un festón. La sisa, la hechura.

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 (Molloy, 2003, p.21-22).

Como se pode notar, há neste capítulo de *Varia imaginación* a recuperação tanto de uma língua do passado, como de uma língua afetiva, a língua falada pela mãe e pela tia. Trata-se, aí, de um “viver entre línguas” no tempo, entre a língua do presente, deslocada, fisicamente distante da terra natal, e a língua do passado, à qual se recorre por meio da memória e cuja proximidade se dá no plano afetivo. Se *Varia imaginación* recupera esse estado da língua por meio da fabulação apoiada na memória, *Vivir entre lenguas* refere-se a ele mais ao modo da reflexão crítica.

Assim, como já mencionamos, nos relatos de *Vivir entre lenguas* o que de fato sobressai são as reflexões sobre temas específicos relacionados ao assunto geral do livro. É o caso, por exemplo, do capítulo “Punto de apoyo”, no qual a narradora se entrega à reflexão

sobre o que é e como é ser bilíngue: “¿Por qué hablo de bilingüismo, de mi bilingüismo, desde un solo idioma, y por qué he elegido hacerlo desde el español?” (Molloy, 2015a, p.23, grifo nosso), pergunta-se, logo no início do texto, e, em seguida, se questiona se o verbo “escolher” é adequado. Ela então admite que sempre se é bilíngue a partir de uma língua, queira-se ou não.

Hay (es necesario encontrar) un punto de apoyo y desde ese punto se establece la relación con la otra lengua como ausencia, más bien como sombra, como objeto de deseo lingüístico. A pesar de que tiene dos lenguas, el bilingüe habla como si siempre le faltara algo, en permanente estado de necesidad. (Esta última frase la traduzco del francés: *état de besoin*. La expresión describe, entre otras cosas, el estado del adicto que necesita otra dosis, otro *fix*). A pesar de que tiene dos lenguas, el bilingüe habla siempre alterado, alterado como se usaba el término por los años cuarenta para indicar que alguien no tiene completo control de sus reacciones, “habla o se ríe como una alterada”. El bilingüe nunca se desaltera, valga el galicismo. *Désalterer*: calmar la sed.

Siempre se escribe desde una ausencia: la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición. Ese otro idioma en que el escritor no piensa, dice Roa Bastos, lo piensa a él. Lo que al comienzo parece imposición - ¿por qué habría que elegir? – pronto se vuelve ventaja. La ausencia de lo que se ha postergado continúa a obrar, oscuramente, como un tácito *autrement dit* que complica lo escrito en el idioma elegido y lo percude. O mejor, lo infecta, como dice Jacques Hassoum, usando el término como se usa en pintura cuando un color se insinúa en el otro: “Nous sommes tous des ‘infectés’ de la langue”.

And yet, and yet. Esa contaminación también se da en los hábitos de lectura más comunes del bilingüe, con efectos desconcertantes (Molloy, 2015a, p.23-24).

O tema da escolha da língua de escrita aparece também no artigo “Literatura, una patria sin fronteras”:

Me costaba escribir en castellano; al mudar de país quería encontrar cabida en una nueva realidad y, sobre todo, en un nuevo idioma, el francés, que hablaba fluidamente pero en el cual, podría decirse, no había vivido. Durante un brevísimo momento pensé que adoptaría esa nueva lengua y la haría de veras mía al escribir. No lo logré y durante un tiempo quedé suspendida entre lenguas, con la sensación de que no escribiría nunca en ninguna (Molloy, 2013, p.2).

A notável relação entre estes dois textos – o relato autobiográfico e o artigo para o jornal –, como entre os demais que já analisamos, revela que não são somente certos relatos autobiográficos que assumem um tom marcadamente ensaístico. Também os artigos e ensaios críticos carregam consigo a marca do relato autobiográfico. Se pensarmos na relação entre

Varia imaginación e *Acto de presencia*, que analisamos no primeiro capítulo, notamos que ocorre o diálogo entre os dois textos, mas em outro nível – ali ainda é possível distinguir com clareza as diferenças entre os dois registros. No caso de *Vivir entre lenguas*, em muitos dos seus relatos essa distinção desaparece completamente: são textos que poderiam ser encontrados – e com frequência o são, como aqui comprovamos, muitas vezes com as mesmas palavras ou com pequenas variações –, em coletâneas de ensaios, artigos de jornal e, até mesmo, em entrevistas.

Voltando à citação do capítulo “Punto de apoyo”, percebe-se que a narradora, ao mesmo tempo em que desenvolve suas reflexões, também as exercita – ou as coloca em funcionamento – na própria letra do texto. Assim, se o espanhol é o idioma a partir do qual ela é bilíngue, o inglês e o francês nos quais não pensa continuam pensando-a. Para explicar em espanhol o significado da expressão francesa “état de besoin”, termina recorrendo também ao inglês – “otro *fix*” –, revelando, assim, como são produtivos cada um de seus idiomas, ainda que apenas um seja seu ponto de apoio.

Ao longo de todo o capítulo – que, aliás, aparece parcialmente repetido em inglês no relato “Alteration”, de “Bilingualism...” –, encontramos exemplos deste tipo, uma forma talvez de representar a “alteração” da narradora, seu “estado de necessidade”, a “contaminação” de sua escrita e de sua leitura. Segundo Gina Saraceni (2012), no artigo “Fronteras de la lengua madre”, esse estado de alteração é o que define a língua materna do sujeito multilíngue, é onde

varias fuerzas se disputan el poder de nombrar y de hacer sonar la memoria desde una pertenencia lingüística específica; es un entre-lugar donde nada se pacifica ni apacigua sino más bien donde cada fuerza se abre paso y se enuncia justo allí donde se rompe y se lesiona (Saraceni, 2012, p.23).

Nos relatos de Sylvia Molloy, com frequência identificamos esse estado de alteração que faz com que o inglês e o francês irrompam em meio ao texto em espanhol, “contaminando-o”. Em *Vivir entre lenguas*, essa “contaminação” aparece marcada pelo uso do itálico, aparentemente como recurso pedagógico, de modo a ressaltar o tema do livro. Em *Varia imaginación*, porém, isso não ocorre: a passagem de um idioma a outro se dá de forma imediata, sem nenhuma marca textual que os distinga. O efeito que se busca, neste caso, é mostrar que todas essas línguas habitam o sujeito multilíngue, nenhuma delas é, para a narradora, língua estrangeira, ou, pensando de outra perspectiva, todas o são em alguma medida.

Ainda no capítulo “Punto de apoyo”, encontramos outro exemplo de como essa mistura de línguas acontece nos relatos. No parágrafo final, repete-se uma anedota que aparece em vários outros textos, como no romance *El común olvido* e no artigo “Literatura, una patria sin fronteras”. A narradora conta que, quando viaja pelo interior dos Estados Unidos e se depara com cartazes que dizem “Hay”, sempre os lê primeiro em espanhol – “¿Qué es lo que hay?” –, e logo em seguida, percebe que “lo que hay es *hay*, es decir, heno” (Molloy, 2015a, p.25).

No “Presidential Address 2001” (2002b), discurso que proferiu na convenção da Modern Language Association, em 2001, em New Orleans, a escritora comentou sobre essa mistura de línguas – esse *switcheo*, como costuma dizer – e o modo de representá-la. Na ocasião, ela afirmava que, naquela cidade, tão linguisticamente diversa, sentia-se tentada a discursar *switcheando*. Começaria com ““Señoras and messieurs, dear amigos and chers colegas””, sem marcar em itálico nenhuma palavra – “(for who is to say, after all, where lies the foreign)”, afinal, quem poderia dizer qual das línguas é estrangeira, pergunta-se, entre parênteses –, conferindo-lhes, assim, o mesmo peso e permitindo que se misturem entre si (Molloy, 2002b, p.407). Mas, em seguida, esclarecia:

It is not my purpose to offer this interlingual mix to you prescriptively, though, and I will not continue the rest of my address in this vein, not so much to spare you linguistic discomfort or jarring cacophony (these are not necessarily bad things) as to ask you to consider this mix reflexively, as a call for attention and, even, as critical tool (Molloy, 2002b, p.407).⁴⁹

O tema do *switcheo* aparece com frequência em *Vivir entre lenguas*. Já em *Varia imaginación*, não aparece diretamente, mas, como já vimos, está presente a todo momento na própria letra dos relatos, como acontece, aliás, em qualquer texto da escritora, independentemente do gênero. Em *Vivir entre lenguas*, no capítulo “Territorio”, por exemplo, a narradora conta sobre a divisão de tempo e espaço entre os dois idiomas da escola bilíngue que frequenta com a irmã na infância. Trata-se de uma divisão marcada pela hierarquia, de modo que o inglês tem predominância sobre o espanhol.

Assim, falar espanhol no turno da manhã, reservado ao inglês, é falta grave que pode inclusive ser punida com expulsão. Mas se alguém falar inglês no turno da tarde, não há problema. Os pais da narradora aprovam esse sistema pedagógico e repreendem as filhas se,

⁴⁹ Em tradução nossa: “Não é minha intenção oferecer-lhes essa mistura de línguas de forma prescritiva, e não continuarei o resto do meu discurso desse modo, mas não tanto para lhes poupar o desconforto linguístico ou a cacofonia dissonante (isso não é necessariamente ruim), e sim para lhes pedir que considerem essa mistura reflexivamente, como uma chamada de atenção e, até mesmo, como ferramenta crítica”.

em casa, elas misturam os dois idiomas em suas conversações. “La casa reproduce las divisiones en la novela familiar: español con la madre, inglés con el padre. Mezcla (cuando no te oyen), entre hermanas, como una suerte de lengua privada” (Molloy, 2015a, p.19).

Assumindo em seguida a perspectiva da adulta, a narradora conta que certa vez reconheceu a mistura de línguas entre duas senhoras que compravam echarpes em uma loja de Buenos Aires: “*Esta le va a quedar bien, don’t you think, pero no quiero gastar tanto, it’s quite expensive, che*. The switching is effortless: tendrá sus reglas pero yo, como hablante, no las conozco: switcheo, no analizo” (Molloy, 2015a, p.19-20). Talvez a única regra, que a própria narradora reconhece, seja o funcionamento de um dos idiomas como ponto de apoio, como vimos.

Que o sujeito multilíngue seja permanentemente surpreendido pelas línguas que carrega, como se fosse tomado por espasmos involuntários, nos leva a pensar no que diz Jacques Derrida quando afirma que “la lengua no pertenece” (2001). Claro está que ele quer demarcar, em primeiro lugar, que as línguas não pertencem a países, nem a nações, nem a qualquer comunidade específica, apesar dos tantos esforços desses agentes no sentido de capturá-las. Mas tampouco a língua pertence aos sujeitos que a falam, e isso, inclusive, independe da condição bilíngue, como esclarece o próprio Derrida (2001, ed. digital): “Aun cuando no se tiene más que una lengua materna y uno está enraizado en su lugar de nacimiento y en su lengua, aun en ese caso, la lengua no pertenece. No dejarse apropiar hace a la esencia de la lengua. La lengua es eso mismo que no se deja poseer [...]”.

Trata-se de uma afirmação de certo modo similar à de Charles Melman, na perspectiva psicanalítica, quando afirma que “saber uma língua é muito diferente de conhecê-la. Saber uma língua quer dizer ser falado por ela, que o que ela fala em você se enuncia por sua boca [...]” (1992, p.15). E completa: “A língua que se sabe é dita ‘língua materna’” (1992, p.16). A língua materna, portanto, não nos pertence, nem sequer a falamos. Pertencemos a ela, somos falados por ela. Ou *elas*, no caso do escritor multilíngue.

Numa perspectiva bem distinta, mas em sentido parecido, a filósofa francesa Barbara Cassin, no livro *Más de una lengua*, voltado para o público juvenil, afirma que a língua materna “es la lengua de la mamá, puede ser también la del papá y no es necesario que ambas sean iguales. Es la lengua que hablamos, en la que nos bañamos al nacer, la lengua que nos rodea en casa, en familia” (Cassin, 2014, p.10-11). Essa definição faz pensar na resposta dada

por Sylvia Molloy, em debate na USP, após apresentação de uma palestra,⁵⁰ ao ser indagada sobre o significado de língua materna: “Es una pregunta compleja”, afirma de início. E prossegue:

Si yo tuviera que decir cuál es mi lengua materna, evidentemente, autobiográficamente, mi lengua materna fue la primera lengua que hablé, que fue el castellano. El inglés vino a los tres años. O sea que por tres años fui monolingüe. Pero fui hija de una madre a quien habían robado la lengua materna, porque mi madre era hija de franceses, evidentemente su madre le habló francés muy de chica y luego le dejó de hablar el francés. O sea que yo [...] nací perdida de una lengua que fue el francés. [...] Es difícil... La idea de la lengua materna es la idea, simplificando, de la lengua que se habla en casa, pero cuando se hablan diversas lenguas en casa y cuando incluso la madre cambia de lengua para cada hijo, cómo definirlo... no sé, ideas... Resueltamente, mi lengua materna es el castellano, sí, pero es mucho más complicado que eso (Molloy, 2018, comunicação verbal, grifos nossos).

Nota-se como a escritora resalta várias vezes a dificuldade de responder a questão, tendo já anunciado de início que a pergunta sobre a definição de língua materna é complexa. Ao tentar simplificar a resposta, pensando em sua situação particular, ela reconhece que o espanhol é sua língua materna – a língua que mais tarde escolheu como “punto de apoyo” para as demais (ou terá sido a língua que se escolheu para lhe servir como ponto de apoio?). De todo modo, as pausas, os silêncios, as vacilações na resposta indicam que poderia ter sido diferente, que, em absoluto, não se pode considerar como algo natural que o espanhol seja sua língua materna. Afinal, em outros contextos de vida (e se sua mãe tivesse herdado o francês da família? E se o inglês tivesse se tornado sua língua literária depois de tantos anos vivendo nos Estados Unidos?), ainda que a complexidade da questão certamente se mantivesse, talvez sua resposta sobre a língua materna fosse outra.⁵¹

Em entrevista ao jornal *La Nación*, em 2016, o entrevistador pergunta a Sylvia Molloy se existe resposta para a pergunta com a qual encerra *Vivir entre lenguas* – “Después de todo, en qué lengua soy?”. Não há resposta possível, ela afirma. E completa:

⁵⁰ Trata-se da palestra apresentada no prédio de Letras da USP, em novembro de 2018, conforme já mencionamos em nota anterior. Estivemos presentes na ocasião e, assim, pudemos gravar o áudio do debate. Alguns trechos foram suprimidos da transcrição porque não foi possível compreendê-los satisfatoriamente.

⁵¹ Na mesma ocasião, Sylvia Molloy se refere também a Elias Canetti: “en el caso de Elias Canetti, es difícil decir cuál es la lengua materna, porque la madre va cambiando de lengua para hablarle al hijo...” (2018, comunicação verbal). Em *Vivir entre lenguas*, no capítulo “La lengua del padre”, ela comenta o caso do escritor a partir do sonho narrado no início de sua autobiografia *A língua absolvida*, conforme mencionamos em nota anterior. “[...] ya de muy joven Elias Canetti tiene múltiples lenguas: búlgaro para el afuera, ladino para lo familiar, inglés (cuando la familia se muda a Londres) con el padre, alemán, más adelante, con la madre. O no tiene ninguna.” (Molloy, 2015a, p.66). O ladino e o búlgaro da infância, com o tempo, perdem força diante do alemão, língua paterna que só pôde aprender depois da morte do pai e que se tornou não apenas língua da intimidade com a mãe, mas também de escrita e de recordação (2015a, p.67).

Lo más que puedo decir es que no “soy” en este idioma o aquel, sino en el cruce mismo de mis idiomas, sitio imperceptible y precario donde una lengua desemboca en la otra y luego vuelve “en sí” contaminada por el desliz. [...] Es en ese precario cruce lingüístico donde me siento por fin en casa: es decir, donde soy (Molloy, 2016, p.7).

Como comentamos anteriormente, se a condição multilíngue já pressupõe certo estranhamento interno ao sujeito, que vive permanentemente num vaivém linguístico, o deslocamento geográfico complica ainda mais essa situação. No caso do escritor, muitas vezes ocorre também o abandono da língua materna e a adoção de uma nova língua de escritura, a que é falada no novo país. No entanto, segundo Molloy,

[...] no es necesario cambiar de lengua para experimentar lo extraño. La misma lengua que uno trajo, la casera, por así llamarla, al trasplantarse se desfamiliariza, se vuelve otra, es y no es la lengua de ese homeland que se dejó atrás. Y si el traslado altera la lengua también la imaginación pierde asidero, literalmente se aliena. En el mejor de los casos uno siente que participa en dos mundos, el que dejó y el que habita. En el peor – acaso el más frecuente – siente que no participa en ninguno. El sentimiento libera y a la vez pesa (Molloy, 2013, p.3).

O que determina, afinal, que alguém seja considerado um escritor nacional? Um dos efeitos dessa literatura desterritorializada é justamente colocar em questão as relações entre língua, nacionalidade e escritura. Para Silvia Cattoni, este contexto permite compreender a literatura “como sistema transcultural, una de las posibilidades de integración, una forma posible de representación que opera como integrador de lo diverso en el seno mismo de las sociedades plurales” (Cattoni, 2012, p.2). Assim, a desterritorialização permite que emergja “un nuevo modelo de conciencia transnacional”, abrindo espaço para que se questione “el paradigma de comunidad uniforme” (2012, p.2).

Pensando ainda nos efeitos dessa desterritorialização, encontramos em Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2017) a ideia de *literatura menor*. Eles propõem que essa literatura é marcada por três características, sendo a primeira delas a desterritorialização da língua. As demais seriam “a ligação do individual no imediato-político” e “o agenciamento coletivo da enunciação” (2017, p.39). O adjetivo *menor*, neste caso, qualificaria não determinadas literaturas em relação a outras, mas “as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)” (Deleuze; Guatarri, 2017, p.39).

A experiência da desterritorialização é marcante na literatura de Sylvia Molloy e pode ser pensada tanto a partir da perspectiva de pluralidade e diversidade que coloca em xeque noções de comunidade e identidade homogeneizadoras, como também enquanto elemento que

participa da conformação desta chamada literatura menor, uma vez que seus textos convocam um olhar estranhado para o estabelecido, o canônico, o fixo, propondo modos de ler – e escrever – que lancem luz sobre o que é instável, incerto, precário.

2.2 “Mi casa no es mi casa”

Entre as representações da desterritorialização nos textos de Sylvia Molloy, encontramos, por exemplo, a elaboração do retorno à casa da infância, à cidade natal, ao país de origem. Perguntar-se sobre a possibilidade desse retorno é perguntar-se sobre si,⁵² sobre quem se chegou a ser após ter deixado o lugar onde nasceu, sobre quem se teria sido se não houvesse ido embora. Sobre quem se é, enfim. É também questionar-se sobre a própria nacionalidade e os elementos que a constituem, bem como sobre a condição de estrangeira assumida no país de adoção.

Essas elaborações e questionamentos são frequentes entre escritores e intelectuais que vivem tal situação, e são diversas as respostas – ou os caminhos – que cada um encontra. Em *O homem desenraizado*, por exemplo, Tzvetan Todorov (1999) narra a primeira vez que voltou a Sófia, sua cidade natal, depois de ter se mudado para Paris, onde vivia há dezoito anos. Convidado para participar de um congresso, deparou-se com as primeiras dificuldades ao começar a traduzir para o búlgaro a apresentação que havia escrito em francês. No processo de tradução, viu-se confrontado com a questão do nacionalismo e, então, deu-se conta de que os intelectuais búlgaros, a quem se destinavam suas palavras, não seriam capazes de compreendê-lo como gostaria.

Ele havia percebido, naquele momento, que a renúncia aos valores nacionalistas que evocava em seu discurso, ideia tão facilmente aceita em Paris, não encontraria lugar no contexto búlgaro daquela época, quando o país ainda vivia sob o regime totalitário comunista, e os valores nacionais eram mobilizados, conforme esclarece, como resistência à oficialidade. O que fazer, então? Diante da impossibilidade de se desvincular fosse de sua origem búlgara, fosse da cultura francesa adquirida, o silêncio foi o recurso encontrado nesta e em outras situações semelhantes.

⁵² No ensaio “Dislocación e intempérie: el viaje de vuelta”, Sylvia Molloy analisa algumas narrativas sobre retorno e, especialmente, a figura daquele que retorna. Cf. MOLLOY, Sylvia. “Dislocación e intempérie: el viaje de vuelta”. *Revista Caracol*, n.10, jul.-dez. 2015b, p.21-35.

Assim, para Todorov, a ocasião do retorno a Sófia significou um confronto com a própria identidade. Durante os dez dias que passou na cidade, sentiu-se reintegrado à sua personalidade búlgara, mas, ao mesmo tempo, não pôde renunciar à sua identidade francesa. Aquele retorno o levou a encontrar em si um sujeito duplo, cindido, que, embora se sentisse plenamente adaptado ao país e à língua de adoção – pode-se dizer que se sentia verdadeiramente cidadão francês –, não podia se desfazer da origem, do passado e da língua búlgara.

A descoberta dessa dupla vinculação o obrigou a reconhecer um fato: ele era um imigrante na França, “não seria jamais um francês, ao menos como os outros” (Todorov, 1999, p.25). Ele passa, então, a compreender sua própria experiência como um processo de transculturação, como “a aquisição de um novo código sem que o antigo tenha se perdido” (1999, p.26). E, enfim, assume o entrelugar de sua identidade: “[...] vivo em um espaço singular, ao mesmo tempo por fora e por dentro: estrangeiro ‘na minha própria casa’ (em Sófia), em casa ‘no estrangeiro’ (em Paris)” (1999, p.26).

Esse processo de transculturação teria por resultado o *desenraizamento*. Para Todorov, se conseguir superar as dificuldades da adaptação ao seu novo lugar, o “homem desenraizado” pode, por meio dessa experiência, aprender “a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza” e, ainda, descobrir a curiosidade e aprender a tolerância (1999, p.27).

Sua presença entre os “autóctones” exerce por sua vez um efeito desenraizador: confundindo com seus hábitos, desconcertando com seu comportamento e seus julgamentos, pode ajudar alguns a engajar-se nesta mesma visão de desligamento com relação ao que vem naturalmente da interrogação e do espanto (Todorov, 1999, p.27).

Todorov reconhece, assim, a arbitrariedade da vinculação do sujeito com o seu local de nascimento. Desenraizar-se, para ele, é desnaturalizar o vínculo com a pátria, com os valores nacionais e, inclusive, com a língua. Depois de quase duas décadas vivendo na França, ao visitar sua cidade natal, ele descobre que a voz búlgara havia se convertido em língua estrangeira: “Eu sei integrar a voz búlgara (estrangeira!) no quadro francês, não o contrário; o lugar da minha presente identidade é Paris, não Sófia” (Todorov, 1999, p.23).

O “homem desenraizado” de Todorov corresponde, em alguma medida, ao sujeito *desplazado* de que fala Sergio Chejfec (2011). No ensaio “Retorno sin reparación”, o escritor, que, por vontade própria, deixou a Argentina em 1990 para viver na Venezuela, primeiro, e, depois, nos Estados Unidos, onde se encontra até hoje, escolhe definir-se como *desplazado*, em contraposição a noções como as de exilado, desterrado e emigrado (Chejfec, 2011).

La idea de desplazamiento es menos abrupta que la de separación o grieta contenida en las palabras más habituales para definir el trance. Además tiene para mí otra ventaja: desplazamiento no hace hincapié, como los otros casos, en la idea de lo nacional vinculado a lo territorial, ni a una profecía inversa, el regreso, que permita la reparación instantánea de la anomalía (Chejfec, 2011, p.8).

Assim, Chejfec encontra na ideia de *desplazamiento* a possibilidade de distinguir sua condição daquelas que são marcadas pela força e pela violência – como ocorre com exilados políticos, refugiados de guerra ou, ainda, com imigrantes que buscam condições econômicas de sobrevivência. E, assim como Todorov ao se descobrir “desenraizado”, esta noção lhe permite desnaturalizar a relação entre nacionalidade e território e, ainda, desfazer pretensões de um possível retorno reparador: “[...] quien ha decidido adelgazar o amenazar su identidad hasta el punto de irse, no puede esperar recuperarla tal como la dejó. Más allá de que efectivamente la haya perdido, el quiebre, la separación, fue el bautizo hacia lo nuevo” (Chejfec, 2011, p.11).

Desterritorialização, desenraizamento, deslocamento, todas essas noções são produtivas para compreender a escrita de Sylvia Molloy. No artigo “Literatura, una patria sin fronteras” (2013), ela propõe a ideia de *escritura del afuera* como alternativa à de *escritura del exilio*, preservando, desse modo, a noção de movimento que a carga dramática da palavra exílio não permite perceber. Assim, é na ideia de deslocamento, mobilidade, traslado que a escritora encontra a possibilidade de imaginar tanto um *afuera* como um *adentro* ao qual, em tese, pode retornar.

Lo que me interesa principalmente es la escritura que resulta del traslado, la escritura como traslado, como traducción; la escritura desde un lugar que no es del todo propio y sin duda no lo será nunca, un lugar donde subsiste siempre un resto de extranjería y de extrañeza [...] (Molloy, 2013, p.2).

A reflexão sobre essa escritura como traslado, deslocamento, tradução, como algo que se dá em trânsito – ou *a la intemperie*, como ela se refere tantas vezes –, aparece tanto nos ensaios como em seus textos de criação. No texto “A modo de Introducción...” (2006), por exemplo, ela recoloca a pergunta – insistente – sobre a condição de possibilidade de sua escrita caso não houvesse deixado a Argentina: “[...] ¿hubiera escrito? 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” (Molloy, 2006, p.18).

Essa ideia já aparecia em seu primeiro romance, *En breve cárcel* (1981), cuja personagem, como vimos, estando em outro país, se enfrenta com os dilemas da escrita autobiográfica: “Volvió a esta ciudad para escribir, pero no para escribir lo que está escribiendo. Pensó que lejos – ¿lejos de dónde? Se aleja de todos sus lugares – escribiría” (Molloy, 2011, p.68).

Portanto, o deslocamento é condição de existência para a escrita de Sylvia Molloy, não só por ser um de seus temas, mas também porque a constitui em sua forma, que remete sempre a uma posição instável, seja com relação à língua, ao tempo ou ao espaço.

O texto “A modo de introducción” traz ainda outra pergunta que aparece com frequência nas reflexões da escritora, mesmo já passadas tantas décadas desde que deixou a Argentina:

A las preguntas de si pienso volver o [...] de por qué no vuelvo [...], digo que elaboro ficciones personales de regreso, ficciones que incluso se transforman en novelas. Esas ficciones dependen fuertemente del lugar, tanto geográfico como psíquico, desde donde se elaboran (Molloy, 2006, p.20, grifo nosso).

As duas perguntas colocadas neste texto são, evidentemente, complementares. Não apenas ela não haveria escrito se não tivesse ido viver em outro país, como esse fato é também determinante para a forma da sua escrita.⁵³ Quando afirma que suas ficções pessoais de retorno se transformam em romances, pensamos imediatamente em *El común olvido* (2002a), que tematiza de fato essa questão. Mas podemos também tomar *Varia imaginación* (2003) como um livro exemplar no que diz respeito a essa elaboração, embora não se trate exatamente de um romance. Fundamentalmente, dois de seus capítulos são cruciais nesta construção: o primeiro, “Casa tomada”, e o último, “Atmosféricas”.

No primeiro, como já vimos, a narradora entra numa contenda com um amigo argentino que também vive em Nova York sobre a situação atual da casa em que ela havia vivido na infância. Diante das irredutíveis percepções divergentes de cada um – ele acha que a casa foi completamente modificada ou, até mesmo, demolida e reconstruída, enquanto, para ela, apenas pequenas modificações foram feitas –, ela desiste do embate e se convence de que talvez ambos tenham razão.

⁵³ Podemos separar em duas partes o que ela chama de *ficciones personales de regreso* para entender melhor o que essa expressão condensa. *Ficciones personales* resume de certo modo sua maneira de conceber a autobiografia, e *ficciones de regreso* remete à possibilidade, por ela encontrada, de voltar ao país de origem, à cidade natal, à casa da infância, enfim, ao seu *adentro*, por meio da criação literária.

Não é com tranquilidade, porém, que a narradora encara essa discussão. Aquela dúvida, em um momento da vida em que afirma se sentir vulnerável, é motivo de angústia. Mas somente no último capítulo é que compreendemos a razão do seu desassossego diante da possibilidade de que a casa não mais exista tal como havia sido. Em “Atmosféricas”, como também já comentamos, ela conta como se sentiu frágil após os ataques de 11 de setembro de 2001 em Nova York, situação que a levou a sonhar constantemente com Buenos Aires, com os parentes já mortos, com a casa da infância. Conformando uma espécie de moldura de todo o livro, estes dois capítulos elaboram o retorno a essa casa – um retorno calcado na memória, mas possível apenas por meio da fabulação.

Com isso queremos dizer que *Varia imaginación* é, em si, elaboração desse retorno. Mesmo que os demais capítulos não tragam explicitamente a imagem da casa da infância, todos eles remetem de algum modo a esse passado, ainda quando tomam por ponto de partida acontecimentos presentes. Em grande parte, também, prevalece a perspectiva infantil da menina. Portanto, podemos considerar que todo o livro é elaboração desse retorno às origens, à terra natal. É, assim, mais uma das ficções pessoais de retorno de Molloy. A própria escritora o menciona no final de seu texto introdutório em *Poéticas de la distancia*: “Creo que fue a partir de esa experiencia [el 11/09] que empecé a escribir, de manera sostenida, los relatos más o menos autobiográficos de *Varia imaginación*. Esa es, por ahora, mi manera de volver” (2006, p.21).

O país ao qual a escritora volta em suas ficções pessoais de retorno é um lugar absolutamente particular, elaborado com base na memória, a partir de recordações imprecisas compostas por fragmentos de vida, retalhos de tempo, imagens borrosas, vozes outras, silêncios. Não há desejo de representação de um “ser argentino”. O que não significa que ela não reclame para si essa nacionalidade. No artigo “Yo, ¿escritora argentina?”, escrito em 2012 para a *Revista Ñ*, do jornal *Clarín*, na ocasião do lançamento da mais recente edição de *En breve cárcel* (2011), Sylvia Molloy relata o incômodo que sentiu quando da publicação da primeira edição do livro, em 1981.

Além do fato de que o volume havia sido publicado por uma editora espanhola, como já mencionamos, ela conta que o livro encontrou escassa circulação nas livrarias argentinas e uma recepção crítica que ressaltava a posição distanciada da escritora, que vivia nos Estados Unidos há mais de dez anos, com relação ao país.

En las reseñas los diarios registraban esa lejanía, devolviéndome una imagen que, si no irreconocible, no era del todo la que yo, ingenuamente sin duda,

hubiera querido tener. Decían que yo era autora de libros de crítica, que enseñaba en una universidad norteamericana, que no vivía en la Argentina y que el libro había salido en España; estos elementos dispersos no configuraban del todo la imagen de “escritora argentina” (Molloy, 2012c, p.1).

Para a escritora, *En breve cárcel*, contrariando sua vontade, não chegou a ser considerado plenamente um romance argentino (Molloy, 2012c). Essa falta talvez só tenha sido reparada muito recentemente, com a publicação do livro pelo Fondo de Cultura Económica, em 2011, na Serie de Recienvenido, organizada por Ricardo Piglia. Por outro lado, ainda que reivindique para si a nacionalidade argentina, Sylvia Molloy reconhece as vantagens que a distância lhe confere, enquanto escritora, com relação a essa questão. Ela comenta a respeito no mencionado artigo para a *Revista Ñ*: “El estar afuera fue positivo: me permitió cultivar una suerte de escritura en tránsito, asentar una diferencia. El cuarto aislado de la protagonista de *En breve cárcel*, menos refugio que intemperie, era el lugar de mi escritura. Y hasta cierto punto lo sigue siendo” (Molloy, 2012c, p.2).⁵⁴

Assim, o lugar de sua escrita é um quarto emprestado ou alugado em terra estrangeira, lugar que é próprio enquanto está sendo ocupado, mas que, ao mesmo tempo, não é, porque não lhe pertence verdadeiramente, lugar, portanto, de passagem, permanentemente provisório, ainda quando se passe nele quase toda a vida, pois há sempre outro lugar que o precede, ao qual talvez se possa retornar, o lugar de origem.

Em “Literatura, una patria sin fronteras” (2013), Molloy comenta que quem vive fora não escapa de ser questionado sobre sua origem – é o que acontece, por exemplo, com qualquer imigrante ao passar por uma fronteira. De maneira mais ampla, isso indicaria a necessidade de localização do outro em um contexto.⁵⁵ Mas, no caso do escritor, a pergunta sobre a origem indicaria também a expectativa de que este represente seu país. “La ventaja para ese escritor que no para el inmigrante que quiere cruzar la frontera es que puede no darse por aludido, puede elegir no representar y seguir cultivando la escritura del afuera. Es lo que he elegido hacer yo: Yo, argentina”⁵⁶ (Molloy, 2013, p.5).

⁵⁴ É inevitável pensar aqui em *Um teto todo seu* [*A Room of One's Own*], de Virginia Woolf (1929). Neste ensaio ficcionalizado, baseado em palestras que ela havia proferido no ano anterior, a escritora inglesa se debruça sobre o tema “mulheres e ficção” e conclui que, para ter a possibilidade de escrever bem e cada vez melhor, as mulheres precisam de “um teto todo seu e quinhentas libras por ano”, enfim, precisam de um espaço próprio, de tempo, dinheiro e ócio. Cf. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

⁵⁵ Evidentemente, o pertencimento sem fissuras a um lugar parece ser impossível. Do mesmo modo, o ato mesmo de escrever, não importa a partir de onde, já pressupõe um deslocamento. No entanto, a situação do escritor que escreve de fora, na condição de estrangeiro, parece potencializar esse sentimento de não pertencer por completo, comum não apenas a todos os escritores, mas a qualquer ser humano.

⁵⁶ É importante aqui levar em consideração o significado da expressão “yo, argentino”, que por muito tempo foi usada para declarar que a pessoa não se sente responsável, que “lava as mãos”, enfim, que não se compromete.

Portanto, como escritora argentina, ela encontra no distanciamento geográfico a possibilidade de elaborar sua relação com a pátria e a nacionalidade de modo muito mais livre, talvez, do que se vivesse em seu país. Como afirma no ensaio “Afterword: The Buenos Aires Affair” – cujo título toma emprestado do romance de Manuel Puig –, depois de décadas vivendo fora, sua cidade natal, Buenos Aires, se transformou em um “depósito de invenções literárias [a reservoir of literary invention]” (2007, p.353).

Assumir o lugar de origem como um depósito de invenções literárias significa que a relação com este lugar está fundamentalmente vinculada à experiência individual. Penso, aqui, nas considerações sobre a pátria feitas por Juan José Saer, para quem “lo nacional es la infancia” (Saer, 1986, p.12). Isso nos ajuda a compreender *Varia imaginación* como representação do retorno à origem e, ao mesmo tempo, como relato autobiográfico de infância, calcado na fabulação do passado a partir da memória, conforme vimos no primeiro capítulo. Para Saer, a relação com o lugar de nascimento não se estabelece como valor natural, geograficamente determinado e previamente dado de modo imperativo.

Lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad: de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo donde quiera que vayan. La lengua le da a esa patria su sabor particular.

Por lo tanto, la patria pertenece a la esfera privada. Los que la invocan como un imperativo abstracto incurren, como en tantas ocasiones, en un abuso de confianza (Saer, 1986, p.10).

Saer atribui à língua fator importante na constituição da identidade, mas insiste em que a relação do sujeito com a nacionalidade é um fato privado, construído a partir da experiência individual. Isso nos ajuda, por exemplo, a entender o caso de Todorov: o retorno a Sófia revelou-lhe que a língua e a cultura búlgara ainda o constituíam, mas numa relação tensa com a língua e a cultura francesas, que já ocupavam lugar predominante. O búlgaro, àquela altura, já se havia convertido em língua estrangeira.

Também podemos pensar a Buenos Aires de Molloy convertida em “depósito de invenções literárias” a partir da ideia de nação como *comunidade imaginada*, conforme

Ao recuperar essa expressão, hoje em desuso, Sylvia Molloy parece jogar com a ambiguidade do seu significado – reivindica para si a nacionalidade, por um lado, mas, por outro, se reserva o direito de não representar a nação – e, ao mesmo tempo, recupera um estado da língua que remete a uma época em que ela viveu no país, ou seja, expressa, desse modo, seu pertencimento à nação a partir dos usos da língua. Sobre as origens da expressão, confira o verbete “Yo, argentino” na *Wikipedia*: <https://es.wikipedia.org/wiki/Yo,_argentino>. Acesso em: 27/12/2018.

propõe Benedict Anderson (2008). O mesmo vale para pensar *Varia imaginación* como representação do retorno à casa da infância, ao país de origem.

Segundo Anderson, a ideia de nação começa a se forjar a partir do surgimento da prensa tipográfica, que não apenas permitiu uma maior reprodução e disseminação da letra impressa, como possibilitou a formação de leitores que, pela primeira vez, se reconheciam como comunidade linguística localizada em um espaço delimitado. “Esses companheiros de leitura, aos quais estavam ligados através da letra impressa, constituíram, na sua invisibilidade visível, secular e particular, o embrião da comunidade nacionalmente imaginada” (Anderson, 2008, p.80).⁵⁷

É essa imaginação que permite a Molloy, estando fora de seu país, inventar uma origem à qual retornar. E, ainda, armar-se uma biblioteca, um arquivo literário que, embora seja pessoal, é compartilhado com uma comunidade, comunidade esta que seus próprios textos convocam. Na ocasião do lançamento de *Citas de lectura* (2017) em Buenos Aires, Tamara Kamenszain ressaltou que o fato de Sylvia Molloy ter realizado grande parte de suas leituras fora do país parece havê-la deixado mais livre, “infantil casi”, com relação ao desgaste intelectual experimentado pelos que lá vivem. Por um lado, afirma, esse fato é libertador, mas, por outro, “al mismo tiempo la obliga continuamente a encontrar modos de seducirnos, porque somos suyos, somos su familia lectora, mientras ella también nos pertenece, aunque viva lejos.” (Kamenszain, 2017, comunicação verbal, grifo nosso).

Assim, essa “familia lectora” faz parte da comunidade que Molloy imagina de fora, seja a partir da memória, em recordações e sonhos, como em *Varia imaginación*, seja por meio do seu depósito de invenções literárias, que, de certo modo, ela abre ao leitor neste seu último livro. Obviamente, em *Citas de lectura* não encontramos alusões apenas a escritores argentinos, mas é evidente a maior presença destes. Ainda sobre este livro, Tamara Kamenszain afirma:

Citas de lectura se lo dedica al lector con el libro en la mano. Y déjenme creer que ese particular lector puede ser perfectamente cualquiera de nosotros, sus compatriotas, los que desde acá leemos de un modo determinado, mientras ella, con calidez, [...], sin ostentación alguna, nos

⁵⁷ De acordo com Anderson (2008), produtos como o jornal diário e o romance, que ganham impulso com a invenção da prensa tipográfica, são propulsores dessa nova forma de imaginar o mundo, baseada também em uma nova forma de conceber o tempo. No romance, por exemplo, agentes que não necessariamente se conhecem executam suas ações ao mesmo tempo, no relógio e no calendário. Ele defende que a estrutura do romance e do jornal – que traz, na mesma página, notícias de eventos ocorridos simultaneamente em lugares os mais diversos, envolvendo sujeitos que não têm entre si nenhuma relação – seria análoga à ideia de nação: “Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles” (Anderson, 2008, p.56-7).

lleva de su mano a desubicarnos, nos devuelve en un espejo invertido a nuestro Sarmiento otro, a nuestro otro Borges (Kamenszain, 2017, comunicação verbal, grifo nosso).

Note-se como a declaração de Kamenszain ressalta o sentido de comunidade que o texto de Sylvia Molloy convoca, mas, ao mesmo tempo, reconhece que a escritora também solicita uma desnaturalização dessa noção, afinal, trata-se de um algo “imaginado”.

Voltando a Benedict Anderson (2008), sua definição de nação nos ajuda a perceber como, em grande medida, a literatura do século XIX na América Latina está voltada à construção e consolidação dos projetos nacionais das recém-fundadas repúblicas americanas. E, embora o lugar do escritor na sociedade de nosso tempo não seja mais o mesmo, interesses diversos – de instituições como o Estado e o mercado, por exemplo – atuam de modo a limitar os alcances da literatura, construindo e impondo não apenas leituras, mas também modos de ler.

No ensaio “Argentinos en el espejo: una reflexión sobre Borges” (1999b), Sylvia Molloy se propõe, justamente, a “desleer” Borges. Partindo da consideração de que leituras repetitivas e limitadoras de seus textos o teriam condenado a uma espécie de “museo textual” (1999b, p.85), ela realiza uma reflexão sobre a relação do escritor com a ideia de nação e nacionalidade.

Para Molloy, ao retornar da Europa, onde viveu com a família durante 7 anos, Borges busca, desde o início, ser reconhecido como escritor argentino. Ela compara essa atitude com a dos escritores do século XIX: “El texto de Borges entabla con su lector una relación no tan diferente de la que los textos de los héroes civiles entablan con los suyos. Se trata de textos que interpelan a una comunidad, que reclaman su reconocimiento” (1999b, p.88).

Obviamente, a escritora-crítica ressalva o fato de que a relação que Borges estabelece com a pátria é de outra ordem. Sua relação com a nacionalidade não se dá em termos de identidade pessoal, como ocorria com os escritores decimonônicos, que se pensavam como a própria pátria. Mas ela nota que é com espírito semelhante que ele se apresenta como escritor nacional, filho da nação argentina. “En sólo diez años de producción local, el texto de Borges, con el sostenido esfuerzo de su autor, se ha afiliado definitivamente [...] a la nación. Es allí – en la nación y desde la nación – donde se lo lee [...]” (Molloy, 1999b, p.88).

Molloy visita, então, os procedimentos através dos quais o próprio Borges se constrói como escritor nacional, desde seus primeiros escritos, armando linhagens e articulando filiações que atendem a um projeto autocentralizador. É em *Evaristo Carriego*, texto de 1930, que ela encontra a “teoría de la nacionalidad” de Borges. Uma teoria que, no entanto, deixa

insatisfeita parte dos críticos, que muitas vezes se decepcionam em suas expectativas no que concerne ao “nacional” na produção do escritor (Molloy, 1999b, p.89).

Evaristo Carriego es la historia de un devenir argentino para siempre desplazado y postergado [...], un devenir que tolera esporádicos reconocimientos, lo que Borges llama ‘momentáneas identidades’ (*Carriego* 48) pero no identificaciones estables en el sentido de programáticas (1999b, p.89).

Para Molloy, a insatisfação faz parte da reflexão borgeana sobre a nacionalidade. Portanto, embora Borges se construa desde sempre como escritor argentino, embora participe ativamente da elaboração de sua própria figura como monumento da cultura nacional, o nacional em Borges não deve ser pensado a partir de parâmetros de fixidez e estabilidade.

Em entrevista ao jornal *Página 12*, em 2017, a escritora-crítica conta que o primeiro momento de sua leitura de Borges foi marcado por um ponto de vista mais acadêmico, pois se deu na França, durante a realização do doutorado. Ela estudava a recepção dos escritores latino-americanos naquele país e, no decorrer da pesquisa, dava-se conta de que sempre existe a expectativa, no país estrangeiro, de que o texto traduzido corresponda à imagem que se tem do lugar de origem do escritor. Com Borges isso não funcionava: “Borges rompía todos los moldes y no coincidía con lo que se esperaba de América Latina” (Molloy, 2017, s/p).

Portanto, o que Molloy propõe é justamente uma leitura desestabilizadora da questão da nacionalidade em seus textos:

Si su reflexión convoca pedagógicamente a un nosotros, ese nosotros tan dispuesto a seguirlo y, más tarde, a desagraciarlo, si solicita un reconocimiento nacional, también coarta ese reconocimiento: mal que le pese a [el crítico] Bernárdez, el texto borgeano, sobre todo *Evaristo Carriego*, no es como una vieja casa criolla donde todos nos sentimos cómodos, es más bien un salir de esa casa en pos de una identidad (nacional, personal) para siempre inasible y a la vez siempre presente [...]. La nacionalidad, como proyecto identitario, se desfamiliariza. Literalmente, aquí no hay casa, y el nosotros es evanescente: la patria se vuelve *uncanny*, siniestra (Molloy, 1999b, p.89-90).

Portanto, para ela, não há em Borges um projeto coerente de identidade nacional, essa identidade é cambiante, está sempre em movimento, jamais se completa.

Cabe aqui ressaltar que Sylvia Molloy escreve este ensaio meses depois da feira do livro de Buenos Aires de 1999, ano do centenário de Jorge Luis Borges, e recorda um episódio ocorrido no evento, envolvendo um autor espanhol que teria feito declarações

desmerecedoras do escritor. Diante do ocorrido, outros participantes argentinos teriam reagido, convocando um sentido de unidade nacional em defesa da figura de Borges.

Neste episódio, chama-lhe a atenção a existência de um “nosotros” a partir do qual se pensa o escritor argentino, um “nosotros” que não é admirativo somente, é também “solidario y nacional” (Molloy, 1999b, p.86). Esse foi o ponto de partida, no ensaio “Argentinos en el espejo”, para a reflexão sobre a ideia de nação e nacionalidade em Borges.

Em sua proposta de “desleitura”, Molloy insiste, por fim, em que essas questões sejam tomadas no texto de Borges a partir de uma perspectiva aberta, deslocada, transitória. Assim, se o escritor sugere em seu livro que o poeta Evaristo Carriego talvez perca disperso no destino dos argentinos, essa permanência deve ser entendida como impermanente, instável, momentânea.⁵⁸

Yo no sé si Carriego perdura disperso en “nuestro” o en “mi” destino pero acepto la idea de una nacionalidad dislocada y a destiempo, cuya artificialidad impulsa a repensar la afiliación de otro modo: de modo, como dice Borges del libro entero, “menos documental que imaginativo” (*Carriego* 10) (Molloy, 1999b, p.90).

Ela não apenas aceita a ideia de “una nacionalidad dislocada y a destiempo”, tal como identifica em Borges, como também a exercita em sua própria escrita, seja nos ensaios críticos, seja nos textos de criação. Assim, é também de modo imaginativo que a escritora constrói sua filiação ao lugar de origem. A pátria de Molloy são as fragmentárias e imprecisas recordações familiares de *Varia imaginación*, é a língua espanhola que lhe serve de ponto de apoio ao seu multilinguismo em *Vivir entre lenguas*, sempre em tensão com suas demais línguas, são os livros e a comunidade literária que reúne para si a partir das leituras que apresenta em *Citas de lectura*.

É importante ressaltar que sua proposta de “desleitura” do texto borgeano é muito anterior ao ensaio “Argentinos en el espejo” e se refere a toda a obra do escritor e não a um aspecto específico, como a nacionalidade. Em *Las letras de Borges*, seu primeiro livro de ensaios, de 1979, a crítica já chama a atenção para a domesticação a que teriam sido submetidos os textos de Borges: “El texto borgeano es uno más en una serie cuyo potencial de inquietud – mejor: cuya provocación intelectual – ha sido prostituido y debilitado por una

⁵⁸ É possível pensar que, depois de Borges, *Evaristo Carriego* talvez perca mais no destino dos argentinos que o próprio poeta Evaristo Carriego.

lectura eliminativa” (Molloy, 1999a, p.15).⁵⁹ E propõe um modo de leitura que promova uma aproximação a essa inquietude: “Para aproximarme a la inquietud, a lo *uncanny* en el texto borgeano, elijo el vaivén. Mejor valdría decir: la convicción, explícita, dentro de ese texto, de la no fijeza, con su previsible rastro o añoranza de fijeza” (1999a, p.15).

Esse vaivém diz respeito não apenas ao que cada texto apresenta individualmente, mas, principalmente, ao que significam em seu conjunto. A crítica defende que toda a obra de Borges deve ser compreendida nessa perspectiva. Propõe, assim, que não se faça distinção entre a ficção do escritor e seus demais textos, prévios e posteriores. Melhor dizendo, propõe que se leia a ficção borgeana a partir desses outros textos, integrando-os.

Si las ficciones extrañan, es porque extraña todo el texto de Borges: la inquietud manifiesta en los relatos, por su básico desasosiego textual, habrá de remitir al resto de la obra, igualmente desasosegante y menos fácil de clasificar. Sin distinciones de género, se presenta un texto difícil de parcelar, en ‘peligrosa armonía’ (Molloy, 1999a, p.17).

Nestes ensaios sobre Borges, fica evidente que a escritora nele encontra um mestre. No conjunto de seus textos, identificamos outros, certamente. Mas “as letras de Borges” talvez sejam o princípio – em sentido amplo, ou seja, tanto por estar no início, como por constituir as bases éticas – da escritura de Molloy. De modo geral, como vimos, ela encontra em Borges sua concepção de literatura.⁶⁰

O que ela afirma na “Introducción” de seu livro de ensaios, em 1979, sobre “a letra” do escritor nos ajuda hoje a pensar o conjunto da sua própria escrita, como aqui nos propomos neste trabalho.

Si vale la pena indagar, una vez más, en el texto borgeano – el texto entero – es porque mantiene una perpetua y honesta disquisición sobre la letra (la letra suya, la letra del otro). Letra que pregunta, que contesta, que vuelve a preguntar, sin llegar nunca a la respuesta fija, letra que sabe que es tautológica, que es finta, que acaso añada vanamente ‘una cosa más’, que no por eso abandona la busca: busca del otro que ya está escrito (Molloy, 1999a, p.17).

⁵⁹ Utilizamos aqui a segunda edição do livro: *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999a.

⁶⁰ Em seu último livro, *Citas de lectura* (2017), Molloy volta a comentar sua relação com Borges. Em pelo menos dois capítulos – “Dar una mano” e “Borges, *encore*” – ela se refere ao modo como o escritor impactou sua maneira de pensar a literatura, tornando-se seu “maestro de desasosiego, de marginalidad, de oblicuidades, de *traslados* [...]” (2017, p.63).

Assim como a de Borges, a letra de Sylvia Molloy inquieta porque insistentemente pergunta e torna a perguntar, volta-se sobre si mesma, escreve-se e reescreve-se. Nesse movimento de indagar-se a si, abre-se para o outro. O eu dessa escrita só existe em relação ao outro, afinal, o lugar de onde parte é sempre marginal, instável, provisório, precário.

Seja no que diz respeito à terra natal, ao tempo, à língua ou ao corpo, todas as relações que o texto de Molloy estabelece pressupõem a existência do outro: assim, a reivindicação de uma identidade argentina só existe em função do reconhecimento da própria condição de estrangeira; o passado, ao ser recordado, só existe na recriação do seu registro presente; a língua espanhola só é ponto de apoio porque outras línguas com ela estabelecem tensões, construindo perspectivas de mundo mais amplas; o corpo se expressa e se explicita em relação às incompreensões e silêncios normatizadores que procuram limitá-lo.

Assim, a partir dessa reflexão sobre a nacionalidade em Borges, podemos compreender também como a escritora trata a questão do estrangeiro em seus textos. O estrangeiro em Molloy pode ser entendido de dois modos: um, mais amplo, como tudo aquilo que é estranho, marginal, periférico, descentrado, deslocado. Essa perspectiva perpassa toda a sua escrita. Está no modo descanonizante como lê Borges; no interesse em estudar o gênero autobiográfico e, mais do que isso, no modo como o compreende; no seu entendimento sobre o tempo e a memória; na posição que assume com relação à língua; na atenção que dedica a detalhes que passam despercebidos a tantos e aos quais confere centralidade – as tentativas de domesticação do corpo e da voz feminina, as omissões e mal-entendidos com relação a corpos outros.

Mas o estrangeiro com frequência aparece também de modo literal nos textos de Sylvia Molloy. Sem dúvida, esta é uma figura fundamental para entender sua escrita. Podemos considerar que, desde muito cedo, a “extranjería” é experimentada pela escritora. O fato de que, desde criança, ela tenha falado em casa duas línguas, tendo também recebido educação escolar bilíngue, leva a acreditar que já na infância a experiência do estrangeiro se faz presente em sua vida.

O estranhamento desde sempre experimentado no âmbito da linguagem cobra nova força com o deslocamento geográfico. Ao deixar a terra natal para viver em outros países – primeiro, a França, depois, os Estados Unidos –, mesmo que sejam países onde são faladas línguas que domina, uma nova condição inevitavelmente se lhe é imposta: a de estrangeira. Assim como o bilinguismo, a vida fora da terra natal também coloca para um escritor o que Molloy chama, no artigo “Literatura, una patria sin fronteras”, de “doble mirada” (2013, p.2).

É a partir, justamente, dessa “doble mirada”, que Juan José Saer (1986) compreende a figura do estrangeiro. Para o romancista, fora do ambiente familiar, do já conhecido, o sujeito passa por um processo que lhe exige o aprendizado de um mundo novo. Nessa “especie de purgatorio”, é levado a relativizar o que já conhece a partir do que está sendo aprendido, e isso seria positivo. “El extranjero es un nuevo avatar del principio de realidad. Por lo tanto, su experiencia puede ser valiosa para un escritor. En nuestra época, todo lo que contribuye a disipar ilusiones es de gran utilidad” (Saer, 1986, p.12).

Saer se refere às ilusões de existência de um mundo fechado, coerente, que pode ser apreendido em sua totalidade. Inevitavelmente, o estrangeiro se “desilude” com seu mundo de origem, no sentido de que é levado a se confrontar com outro mundo, outros modos de vida, outras culturas, outras línguas. Para Molloy, a escrita de quem vive essa experiência está marcada por essa “doble mirada”.

El remanido consejo – hay que escribir sobre lo que se conoce – sólo funciona a medias. Lo que se conoce bien está lejos o ha quedado atrás; lo que se conoce menos bien es lo que se tiene delante, la realidad de un lugar otro, donde se habla un idioma otro: no un homeland sino, para usar otra expresión en inglés (porque el mezclar lenguas es característica de quien escribe afuera) un home away from home, una casa fuera de casa; en suma, un lugar provisorio, aun cuando llegue a ser permanente (Molloy, 2013, p.2).

No capítulo “Pictures of home”, de *Vivir entre lenguas*, a escritora comenta uma reportagem sobre uma pesquisa que investigou a relação entre língua e imigração, concluindo que a fluência no idioma estrangeiro requer a imersão total na nova língua e, inclusive, o completo esquecimento das relações com o lugar de origem. Diante dessa conclusão, a narradora se pergunta: “¿Pero cuándo ese *home* se lleva consigo? ¿O cuándo esa extranjería es parte de uno mismo?” (Molloy, 2015a, p.33).

Note-se que se fazem presentes, ao mesmo tempo, tanto a relação com a casa, a nação, o lugar de origem, como o sentimento de ser estrangeira. Mas, assim como esse *home* portátil pode ser levado para qualquer parte, ser estrangeira não é uma condição pontual, vivida apenas quando se está fora do próprio país. Ser estrangeira é algo que constitui o sujeito, não importa onde esteja.

No capítulo “Habla casera”, de *Vivir entre lenguas*, Molloy conta que, depois de muitos anos hospedando-se em hotéis sempre que visitava Buenos Aires, decidiu comprar um apartamento na cidade. Mas, ainda que seja um lugar de passagem, onde se hospeda algumas

semanas por ano, isso lhe possibilitou readquirir hábitos linguísticos já esquecidos, ligados ao cotidiano da casa.

Es como jugar a la casa, después de más de cuarenta años de no tenerla, hacer listas de lo que hay que comprar en el almacén, deleitarme ante las nuevas marcas que ofrece el supermercado, ya no La Martona sino La Serenísima, o el Cif en vez de Puloil, y sobre todo no dejar que me agarren desprevenida, que descubran que mi casa no es mi casa (2015a, p.46-7).

Neste fragmento, chama a atenção, de um lado, a afirmação de que ela teria perdido a casa há mais de quarenta anos, ou seja, quando deixou a Argentina para viver em outro país. Ela não passou a ter uma outra casa, simplesmente deixou de ter casa. Por outro lado, o fato de comprar uma nova casa no próprio país não devolve a casa perdida. Podemos entender, desse modo, que “mi casa no es mi casa” nem no lugar de origem nem no país de adoção. Uma vez que é deixada para trás, não há mais casa possível, a casa está pairando entre os dois países, as duas línguas. Ou está nas anedotas, relatos e romances que a escritora nos oferece. Este estar ‘entre’ é o lugar do estrangeiro. Não se deixar “agarrar desprevenida” no próprio país é não deixar que descubram sua “extranjería”.

Em “Tocata e fuga para o estrangeiro”, Julia Kristeva constrói uma imagem que ilustra muito bem essa posição intermediária:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória emergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais (Kristeva, 1994, p.15, grifo nosso).

Podemos considerar, aqui, que “a origem perdida, o enraizamento impossível” é outro modo de dizer “mi casa no es mi casa”. As imagens do trem em marcha e do avião em pleno ar ilustram bem o espaço do estrangeiro, este sujeito que já não está mais aqui, mas jamais estará plenamente lá.⁶¹

No ensaio “Afterword: The Buenos Aires Affair”,⁶² Molloy relata algumas situações que a colocam explicitamente no lugar de estrangeira em seu próprio país. Ela conta, por

⁶¹ Cabe pensar aqui no início de *Cuadernos de infancia...*, a autobiografia de Norah Lange que comentamos no primeiro capítulo, a partir da análise de *Acto de presencia* (1996). Como vimos, Molloy chama a atenção para o fato de que a escritora começa seu livro a partir não de um lugar de origem estável, mas do deslocamento, a viagem de carro da família, que se mudava de Buenos Aires para Mendoza. Como mais uma vez se pode notar, este é um tema que desde cedo ocupa as reflexões de Sylvia Molloy.

⁶² Este foi um dos textos trabalhados pela escritora na oficina “En una fábrica de hogares. Lenguas, ciudades y culturas a la distancia”, promovida pela Maestría en Literaturas de América Latina da Universidad Nacional de

exemplo, que no final de 2001, quando a Argentina viveu um colapso econômico, as ruas da cidade se encheram de mendigos e, com frequência, ela ouvia de taxistas, vendedores e até mesmo de familiares que toda aquela gente eram bolivianos ou paraguaios. E quando protestava contra o comentário xenofóbico, ou qualquer outra questão que contrariasse o consenso, ouvia de volta um “‘you don’t live in this city’ [*você não vive nessa cidade*]” (Molloy, 2007, p.355).

This is a hard phrase to hear, one that forecloses discussion instead of encouraging it, leaving me with my “But even if I did live here...” stuck in my throat. Those are the truly uncanny moments, in which my alien status is made so clear to me that I am indeed convinced: I have lost my right of place (Molloy, 2007, p.355, grifo nosso).⁶³

Quando se refere ao seu “alien status”, a escritora recorre a uma palavra ambígua, que em inglês pode significar tanto “estrangeiro” como “extraterrestre, alienígena”. A ambiguidade é oportuna, pois a figura do alienígena traduz muito bem a condição do estrangeiro. Afinal, o estrangeiro, como o alienígena, não é de parte alguma, nem daqui, nem de lá. “Deslocados” no espaço – tanto no que diz respeito à movimentação física, como com relação ao sentimento de ser impróprio, incongruente, incompatível – ambos, de fato, perderam seu “direito a um lugar”.

Neste mesmo ensaio, Sylvia Molloy menciona também um outro aspecto que marca a experiência do estrangeiro: a possibilidade de perceber detalhes que já foram naturalizados por quem vive na cidade. Na época da última ditadura militar argentina, por exemplo, isso lhe pareceu evidente. Seus amigos haviam aprendido a aceitar ou ignorar, talvez por necessidade, violências cotidianas que a escandalizavam: “State terror had led to a naturalization of violence that shocked the alien that I was” (2007, p.355).⁶⁴

Ela então relata um episódio em que foi abordada pela polícia nas ruas de Buenos Aires, à noite. Queriam saber o que uma mulher fazia sozinha fora de casa tão tarde e lhe solicitaram o documento de identidade, que ela havia esquecido no apartamento de sua mãe.

San Martín (Unsam) e pelo Programa Lectura Mundi, da mesma instituição, no dia 7 de novembro de 2017, na Biblioteca do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), e da qual tive a oportunidade de participar. Na ocasião, foi utilizada uma versão traduzida ao espanhol pelos alunos do mestrado, publicada na revista *Transas*: <<http://www.revistatransas.com/2017/11/03/epilogo-the-buenos-aires-affair/>>. Optei, porém, pela utilização neste trabalho do texto original em inglês, uma vez que na tradução, como se poderá notar, perderam-se algumas questões importantes para a reflexão que aqui apresentamos.

⁶³ Em tradução nossa: “Essa é uma frase difícil de se escutar, que encerra a discussão em vez de encorajá-la, deixando-me apenas com o meu “Mas mesmo se eu vivesse aqui...” preso em minha garganta. Esses são os momentos verdadeiramente *uncanny*, nos quais meu status de estrangeira torna-se tão claro para mim que, de fato, me convence: eu perdi meu direito de lugar”.

⁶⁴ Em tradução nossa: “O terror estatal havia levado a uma naturalização da violência que chocou a estrangeira que eu era”.

O tempo que ela precisou para esclarecer a situação foi vivido com temor. No dia seguinte, ainda assustada, ao contar o ocorrido a amigos, em vez de ser confortada, foi repreendida: ““Who would think of leaving the house without an identity card?”” was all I got back” (2007, p.355).⁶⁵

Também neste ensaio, Molloy conta sobre o impacto que lhe causaram, já no fim da ditadura, as silhuetas de papel espalhadas pelos muros de Buenos Aires, acompanhadas de nomes de pessoas e datas de desaparecimento, que ela pôde ver de dentro do táxi, ao sair do aeroporto.

The visual impact of these paper ghosts was enormous – I couldn’t stop talking about it, couldn’t help looking at them up close, checking names and dates, afraid I might happen on a name I knew. People in Buenos Aires seemed less traumatized by this display than I was. For them it had been an everyday experience; for me it was a blatant reminder of what I had been spared (2007, p.356).⁶⁶

O impacto relatado pela escritora-crítica só é possível porque ela se depara com a realidade argentina com o olhar do estrangeiro de que fala Saer (1986), mas, neste caso, aparentemente ocorre uma inversão: aqui é a terra natal que é vista com olhar estranhado, não a terra estrangeira. O que importa na experiência do estrangeiro, porém, é a sua condição, o novo olhar que é levado a adotar diante do mundo, seja qualquer novo mundo, seja o já conhecido. Estes relatos mostram como a própria cidade se converte, de algum modo, em terra estrangeira para Molloy.

No conjunto de relatos “El París de Molloy”, publicado no livro *[Escribir] París* (2014), encontramos histórias que remetem à descoberta da condição de estrangeira pela jovem Molloy, então estudante argentina de graduação na Sorbonne, vivendo pela primeira vez a experiência de deixar a terra natal. Por exemplo, no capítulo “París 1958”, que abre o livro, a narradora conta que procurava alojamento em um serviço social voltado para estudantes. Ao percorrer os avisos, encontrava às vezes as iniciais “FMS”, sem saber o que significavam. Até que decidiu perguntar a uma funcionária.

⁶⁵ Em tradução nossa: “Quem pensaria em sair de casa sem uma carteira de identidade?, foi tudo o que obtive”.

⁶⁶ Em tradução nossa: “O impacto visual desses fantasmas de papel era imenso - eu não conseguia parar de falar disso, não conseguia deixar de olhá-los de perto, conferindo nomes e datas, com medo de cruzar com um nome que eu conhecesse. As pessoas em Buenos Aires pareciam menos traumatizadas por essa exposição do que eu. Para eles, era uma experiência diária; para mim, era um lembrete flagrante daquilo de que eu havia sido poupada”.

Por fin pregunté a una empleada qué querían decir esas letras. “France métropolitaine seulement”, me contestó con toda naturalidad y me di cuenta de que para las personas que alquilaban estos cuartos yo, que también venía de otra orilla, era tan indeseable como un argelino (Molloy, 2014, p.19).

Talvez esta tenha sido também a primeira vez que Sylvia Molloy se deu conta de que existem diferentes classes de estrangeiros, às quais o Estado e a sociedade dedicam tratamentos distintos. Mas, naqueles primeiros anos em Paris, a preocupação da jovem estudante argentina era ser e parecer francesa, e ela se esforçou para isso. Não quis, por exemplo, se matricular em cursos de “civilização francesa” voltados a estrangeiros. “No eran para mí, lo supe de entrada. Yo quería ser estudiante francesa, no extranjera, y me inscribí en una licenciatura de letras modernas junto con cientos de estudiantes *de veras* franceses [...]” (Molloy, 2014, p.27).

No entanto, situações triviais denunciavam sua “extranjería”, como o simples fato de agradecer o elogio recebido por uma roupa que usava: “Una vez una francesa me alabó algo que acababa de estrenar y le dije *merci*. Cómo se ve que no es francesa, me dijo, una francesa no diría nunca *merci*, diría *Vous trouvez?*” (2014, p.33).⁶⁷

A distinção entre classes de estrangeiros, que antes comentávamos, aparece com mais clareza em alguns relatos de *Vivir entre lenguas*. Neste livro, encontramos também histórias de como a condição estrangeira afeta o sujeito com relação à língua. No capítulo “Acento”, por exemplo, a narradora ressalta as diferenças existentes entre os sotaques. Falar com sotaque sempre denuncia o estrangeiro – “*no se es de aquí*” –, mas há sotaques prestigiosos e outros, nem tanto (Molloy, 2015a, p.61).

[...] a los pocos meses de estar en Estados Unidos, con mi inglés angloargentino y mi vocabulario un tanto anticuado, no me ubicaron al borde del Támesis sino bastante más lejos: “Are you from India?”, preguntaron. Por alguna razón me mortificó la referencia colonial, acaso porque sentí que me disminuía. No era del todo la *English girl* que creía, en parte, ser (Molloy, 2015a, p.61).

A razão pela qual a narradora se sente mortificada por ser identificada como indiana, e não como inglesa, não é exatamente o desprestígio do sotaque da Índia diante do britânico. Esse desprestígio é, na verdade, consequência das diferenças sociais entre os dois países. O

⁶⁷ Como em outros de seus textos, a escritora recorre aqui à representação dos usos da língua. Em *Desarticulaciones* (2010), por exemplo, a narradora está a todo momento atenta a certo estado da língua que ainda resiste na amiga que sofre de Alzheimer e ao qual se apegua, pois é por meio da língua que compartilha com a amiga noções de pertencimento a um lugar, a um tempo, a uma comunidade. Curiosamente, no trecho citado de *Vivir entre lenguas*, este recurso aparece não para marcar o pertencimento a um lugar e uma época, mas, ao contrário, para sublinhar o não pertencimento ou, pelo menos, um pertencimento frágil.

inglês do império é o inglês padrão, o da colônia é a variação contaminada, impura, indesejada.⁶⁸ Apesar da origem inglesa da família paterna, como latino-americana, Molloy conhece essas diferenças.⁶⁹

Aliás, podemos aqui pensar nos preconceitos de sua avó paterna com relação a sua mãe, a quem a senhora considerava uma “Argentine girl”. No já comentado capítulo “Novela familiar”, que faz parte tanto de *Varia imaginación* como de *Vivir entre lenguas*, lemos: “[...] creo que no le gustaba demasiado que mi padre hubiera casado con una Argentine girl aunque el hecho de que mi padre fuera a su vez un Argentine boy no se le pasaba por la cabeza. El inmigrante y el hijo del inmigrante se piensan en términos de lengua, son su lengua” (2003, p.75 / 2015a, p.10).

Embora no trecho que acabamos de citar a escritora utilize a palavra “imigrante” como sinônima de “estrangeiro”, cabe aqui considerar uma distinção entre estas categorias. Pensando com Abdelmalek Sayad, o imigrante designa uma figura de estatuto econômico, social e cultural diferente do estrangeiro. Conforme Sayad (1998):

O imigrante é essencialmente uma força de trabalho, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito. Em virtude desse princípio, um trabalhador imigrante [...], mesmo se nasce para a vida (e para a imigração) na imigração, mesmo se é chamado a trabalhar (como imigrante) durante toda a sua vida no país, mesmo se está destinado a morrer (na imigração), como imigrante, continua sendo um trabalhador definido e tratado como provisório, ou seja, revogável a qualquer momento (Sayad, 1998, p.54-55).

Portanto, a razão de ser do imigrante é exclusivamente o trabalho. A situação de alguém como Sylvia Molloy é fundamentalmente outra. Embora tenha se mudado para os Estados Unidos em função de sua carreira acadêmica e, como estrangeira, se encontre sempre,

⁶⁸ É interessante aqui pensar também nos dois capítulos de *Vivir entre lenguas* dedicados a Guillermo Enrique Hudson – ou William Henry Hudson –, filho de norte-americanos, nascido em Buenos Aires, onde viveu até os 33 anos até se mudar para Londres, onde se tornou “el escritor inglés que había elegido ser” (Molloy, 2015a, p.55). No capítulo “Mansiones verdes y tierras purpúreas”, Molloy se pergunta: “¿Hablaría con acento? ¿En Español? ¿En inglés? En la conversación intercalaba el uso de la lengua nativa, dice un crítico, o sea, como muchos de nosotros, *switcheaba*. Pero ¿cuál era esa lengua nativa?” (2015a, p.53). E, no capítulo “Para no perder el hilo”, comenta: “Pienso que me habría gustado ver aquellos borradores de Hudson, ver su *adulterated English*, marcado por ese vaivén lingüístico del que es presa el escritor bilingüe” (2015a, p.58).

⁶⁹ No livro *Cartas extraordinarias*, María Negroni fabula uma correspondência de Rudyard Kipling para sua irmã Trix, na qual o escritor se queixa de desânimo e refere os preconceitos sofridos ao longo da vida por haver nascido na Índia: “El problema, hermana, es justamente ése: nunca se nos perdonará la India, no se nos perdonará su efecto disonante. [...] Hay que pagar por eso. Ciertamente la mirada sesgada de los extranjeros amenaza siempre” (Negroni, 2013, p.97). Na carta, o Kipling de María Negroni também comenta como, já vivendo em Londres, tentava ocultar o sotaque indiano. Chama a atenção, no texto, que, embora Kipling fosse filho de pais ingleses e cidadão britânico, o fato de haver nascido na Índia e de ali ter vivido parte da infância é determinante em sua vida. A condição estrangeira – que ele certamente experimentou tanto na Índia como no Reino Unido – parece havê-lo acompanhado sempre. Cf. NEGRONI, María. *Cartas extraordinarias*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013, p.95-99.

também, nesse lugar permanentemente provisório, as condições de que disfruta são bem diferentes daquelas às quais são submetidos os trabalhadores imigrantes que chegam a outro país em busca de sobrevivência ou de melhores condições de vida.

É como filha da classe média argentina e como intelectual formada na França que Molloy se estabelece como professora universitária nos Estados Unidos. Certamente ali buscava, sim, melhores oportunidades de emprego e, talvez, também, oportunidades culturais e sociais. Mas nenhuma situação de extrema necessidade jamais a aprisionou ao país de adoção. Inclusive, a pergunta sobre um possível retorno se faz presente desde o princípio porque essa opção, compreendida de modo pragmático, sempre esteve colocada de fato. Viver em outro país, para ela, sempre foi uma escolha.

Como vimos, em seus textos, a escritora não se ocupa em demarcar com clareza essa distinção e, às vezes, os termos ‘estrangeiro’ e ‘imigrante’ parecem ser usados como sinônimos. No entanto, uma análise mais atenta dos relatos de *Vivir entre lenguas* mostra que essa diferenciação em geral está presente, embora nem sempre de modo explícito. Por exemplo, no capítulo “Vuelo directo”, ela conta que a mãe de George Steiner, de acordo com o escritor, começava as frases com um idioma e terminava em outro, fazendo que os idiomas “voassem” por toda a casa.

Este vuelo lingüístico que Steiner presenta como siendo un ir y venir totalmente natural, el vuelo lingüístico directo, sin escalas, típico de la clase ilustrada, no siempre es tan cómodo para otros: así los trabajosos desplazamientos lingüísticos de los menos afortunados, los que viven entre un idioma postergado y otro idioma que no dominan del todo. Para ese pobre de la lengua no hay vuelo directo: hay incómodas, desconcertantes (y a menudo humillantes) escalas. Vacíos del decir (Molloy, 2015a, p.56, grifos nossos).

Não há neste fragmento distinção explícita entre ‘imigrante’ e ‘estrangeiro’. Molloy constrói essa diferenciação com termos como ‘clase ilustrada’, ‘los menos afortunados’ e ‘pobre de la lengua’. Mas aqui podemos considerar que ‘clase ilustrada’ corresponde também, em geral, às classes economicamente favorecidas, e que os ‘menos afortunados’ e ‘pobres de la lengua’, em geral, também, correspondem aos integrantes das classes mais baixas.

Outras passagens do livro contribuem para sustentar essa ideia. Por exemplo, no capítulo “Derroches bilíngues”, a narradora conta sobre a satisfação que sentiu em se comunicar com uma amiga francesa por telefone, abandonando-se ao prazer da língua, “como un nuevo rico que descubre su inesperada – o en mi caso postergada – riqueza: mucho despliegue de *quand même*, de *tout compte fait*, de *par surcroît*” (2015a, p.44). Só que

naquele dia, enquanto falava com a amiga no quarto, um trabalhador polaco fazia serviços de reparos em sua casa e havia escutado a conversa, admirando-se do plurilinguismo de sua cliente.

Él es polaco, le cuesta hablar en inglés, nos comunicamos a veces por gestos. Al irse señaló por la ventana y dijo con amplia sonrisa algo que sonaba como una combinación de *deers* y *bears* y que no entendí. Después de varias repeticiones y cierta mortificación de ambas partes me di cuenta de que no estaba hablando de venados ni de osos, estaba intentando decir *pájaros* en inglés. Era su intento de hablar la otra lengua como la había hablado yo por teléfono, lujosamente [...], y yo, todavía enajenada por mi coqueteo lingüístico y mi performance en francés, no había entendido. Me sentí culpable (2015a, p.44-45).

Novamente, o texto não faz distinções explícitas, mas este fragmento deixa claro que estamos diante de uma mulher *extrangeira* e de um trabalhador *imigrante*. A fluência na língua estrangeira é descrita como luxo, riqueza. O trabalhador tenta suprir suas dificuldades linguísticas por meio de gestos e repetições. A situação se complica tanto – é possível até pensar que se torna humilhante – a ponto de levar a narradora a se sentir culpada: cabe pensar se a culpa seria apenas pela incompreensão linguística ou também pelo abismo social que os separa.

Além deste relato que acabamos de comentar, mais ou menos na metade do livro, um bloco de três capítulos em sequência aborda diretamente a situação do trabalhador imigrante. Em “Libertades”, a narradora conta que uma funcionária do consulado do Peru em Nova York “se queja de esta inmigración [de vendedores indígenas], acaso por su indeseada visibilidad, pero sobre todo, por razones lingüísticas” (2015a, p.34, grifo nosso). O problema era o fato de que estes trabalhadores ambulantes, que ocupavam as feiras de rua de Nova York, passavam diretamente do quéchua ao inglês, para incômodo da funcionária, que seguramente não falava quéchua.

O capítulo seguinte, “Cruces bilingües”, conta sobre os esforços do ditador da República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo, para “limpiar el país de indeseables” (2015a, p.35, grifo nosso), leia-se, de imigrantes haitianos que cruzavam a fronteira em busca de melhores oportunidades. A estratégia adotada era linguística: solicitava-se ao suposto haitiano que falasse uma palavra como “*perejil*”. Se a pronunciasse com o ‘r’ francês, sua entrada era negada e, muitas vezes, o matavam. “Dicen que así murieron entre quince y veinte mil personas, entra ellas también dominicanos que, si bien pronunciaban bien la palabra, tenían la piel oscura” (Molloy, 2015a, p.35).

No terceiro capítulo deste bloco, intitulado “Bilingüismo inmigrante”, a narradora comenta sobre o trabalhador salvadorenho José Ramírez Salguero, que não tem residência oficial nos Estados Unidos, mas é “algo así como un huésped legal” e, também, é “algo bilingüe” (2015a, p.37). José Ramírez tem uma empresa de construção junto com seus irmãos mais novos e com outros trabalhadores salvadorenhos.

Si José es algo bilingüe, sus hermanos y compañeros lo son menos. Eso ha dado origen a un idioma intermedio, donde la sintaxis es española pero el vocabulario técnico, sobre todo el que se refiere a materiales de construcción desconocidos en El Salvador, es en inglés o algo que se le asemeja. Así conviven el martillo y el taladro con la *shirra*, que pronto aprendí era el *sheetrock* [...] (Molloy, 2015a, p.37-38).

Nos dois primeiros capítulos, chama a atenção a associação entre a figura do imigrante e o “indeseable”.⁷⁰ Assim, é indesejável a presença do trabalhador indígena peruano, falante de quéchua, vendendo seu artesanato nas ruas de Nova York; como era indesejável a presença de trabalhadores haitianos na República Dominicana do final dos anos 1930. Conforme Sayad, o imigrante só é desejável “no modo do provisório e com a condição de que se conforme ao que se espera dele; ele só está aqui e só tem sua razão de ser pelo trabalho e no trabalho; porque se precisa dele, enquanto se precisa dele, para aquilo que se precisa dele e lá onde se precisa dele” (Sayad, 1998, p.55).

O caráter provisório do imigrante fica evidente também no capítulo “Bilingüismo inmigrante”. José Ramírez é “algo” bilingüe e, principalmente, é “algo assim” como um hóspede legal, ou seja, alguém que tem permissão para trabalhar por um período de tempo, voltar para o seu país, depois ir de novo aos Estados Unidos para trabalhar... enfim, José é, literalmente, um trabalhador provisório.

Nos dois últimos capítulos, chama também a atenção a relação precária que o imigrante estabelece com a sua segunda língua.⁷¹ Para os haitianos, que falam francês, a

⁷⁰ Cabe aqui pensar a segregação racial e a condição de estrangeiro conforme propõe Caterina Koltai (1998), a partir da ideia de inveja do gozo do outro, um gozo indesejável. “Para o racista é impossível reconhecer outras formas de gozo que não a própria; ele pretende possuir todo o gozo e reconhecer que todo o gozo não lhe pertence. Nesse sentido podemos dizer que o racismo é ódio do gozo do outro. Tentar se libertar do gozo do outro é uma tentativa mortífera, em que o estrangeiro aparece como representante do gozo e tem, portanto, de ser destruído. [...] Imputa-se sempre ao outro um gozo excessivo, acusando-o de querer estragar nosso modo de vida. O que nos incomoda no outro estrangeiro é justamente seu modo particular de organizar seu gozo e, mais precisamente, o excesso que é o seu” (Koltai, 1998, p.109-110).

⁷¹ Deleuze e Guatarri (2017) identificam no que eles chamam de *literatura menor* a possibilidade de fazer ressoar a questão, de subvertê-la por meio da linguagem. “Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a sua? Ou então não conhecem mesmo mais a sua, ou não ainda, e conhecem mal a língua maior de que são forçados a se servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também para nós todos: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor,

difficuldade de pronunciar certas palavras em espanhol se converte em sentença de morte. Para os trabalhadores salvadorenhos que residem nos Estados Unidos, a necessidade de comunicação para o trabalho dá origem a um idioma intermediário, que mistura a sintaxe da língua de origem com um vocabulário adaptado da língua de adoção. Para estes trabalhadores, não há “vuelo directo” algum na passagem de uma língua para a outra, como acontecia com a mãe de Steiner. O domínio da segunda língua é uma imposição que se busca cumprir a duras penas.

Por fim, no capítulo “Libertades”, uma feliz ironia se apresenta: é a funcionária consular que lhe falta o quéchua, idioma sem prestígio, mas sem o qual ela não consegue, ou, pelo menos, sente dificuldade de exercer controle sobre a população imigrante de seu país.

Esse conjunto de capítulos nos quais a figura do imigrante aparece de modo claramente distinto da figura do estrangeiro – ainda que isso não esteja explicitamente formulado – merece destaque porque dá mostra, uma vez mais, do olhar sensível de Sylvia Molloy para o diferente à sua volta, confirma seu interesse pelo que é marginal, periférico, precário, provisório.

Esse interesse é elaborado em sua escrita em vários níveis: claramente, está nos temas que escolhe abordar, no conjunto de leituras que nos oferece, nos autores que nos apresenta e no modo como os apresenta. Mas, fundamentalmente, está na forma da sua escrita, uma escrita que descarta qualquer possibilidade totalizadora e que, colecionando pedaços de vida, se forja a partir de uma múltipla “extranjería” – na língua, no espaço, no tempo, no corpo, e na letra mesma do texto, quando brinca com os gêneros, quando se traduz, se relê, se reescreve permanentemente – e que, por isso mesmo, talvez, alcance o leitor em sua intimidade mais profunda.

Penso aqui com Caterina Koltai, que, de uma perspectiva psicanalítica, nos recorda que “a lição de Freud é que o exílio é a estrutura do sujeito” (1998, p.111). Para ela, “um sujeito em análise se pergunta, antes de tudo, como viver com o outro, como viver no mundo, podendo, ao longo do processo, reconhecer o heterogêneo como possível, o próprio inconsciente sendo estrangeiro [...]” (Koltai, 1998, p.110-111). Voltando à literatura, penso também com Sergio Chejfec, para quem “todo adulto es un desplazado” (2011, p.11), afinal, o tempo o separa do que foi no passado, na infância, na juventude, e equivale a dizer, também, que todo adulto é um estrangeiro.

capaz de escavar a linguagem, e de fazê-la escoar seguindo uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nômade e o imigrante e o cigano de sua própria língua?” (Deleuze; Guatarri, 2017, p.40-41).

Partindo dessa compreensão de uma “extranjería” constitutiva do sujeito, a escrita de Sylvia Molloy – sejam os artigos e ensaios críticos, sejam os textos de criação – o tempo inteiro indaga sobre a identidade desse sujeito: o que é ser argentina quando se vive há décadas em outro país? O que é ser escritor hispano-americano? O que é ser bilíngue? O que é ser mulher escritora?

Ao indagar-se a si mesma e aos textos que lê, Sylvia Molloy nos convida com sua escrita a viajar em nossa própria estranheza, a nos mover nas distintas temporalidades que nos perpassam, a nos deslocar em direção ao outro, ainda que nunca tenhamos deixado nosso país, ainda que falemos tão somente uma única língua. Enfim, seus textos nos convidam a nos descentrar, a visitar o estrangeiro que nos habita, a nos perguntar, também, por nossa própria identidade.

Considerações finais

É difícil pensar em “conclusões” ou em considerações “finais” quando se está tomada pelos textos de Sylvia Molloy. Porque estes, como vimos, nos convocam sempre a uma abertura, jamais a um encerramento. São textos que se apresentam como um permanente ensaio de escritura, uma cena que está sempre em movimento, recomeçando, repetindo-se, recontando-se, traduzindo-se, sem chegar nunca a uma forma definitiva, sem alcançar jamais uma versão – ou um destino – final. São também textos que escrevem e reescrevem a vida de Sylvia Molloy, a partir de um eu forjado da tão escorregadia matéria da memória e que só existe no presente da enunciação, à medida que se escreve.

É desse modo, ensaiando a escrita e escrevendo a vida, que Molloy constrói seu projeto intelectual e literário. Que é, ao mesmo tempo, um projeto de vida. Para o leitor, é impossível distinguir nos seus textos de criação onde termina a ficção, onde começa a vida. Não porque estes dados estejam ali artificialmente cifrados. Mas porque, como vimos em *Acto de presencia*, para a crítica, a vida em si é uma espécie de construção narrativa, é sempre, necessariamente, relato (1996, p.16). Nesse sentido, o eu de seus textos é construído na atividade consciente e permanente da linguagem, existe tão somente no discurso.

Por sua vez, em seus textos críticos, encontramos sempre o desejo de desestabilizar leituras canônicas, rever leituras já estabelecidas, desvendar outras tantas relegadas ao esquecimento, por preconceitos de toda ordem, e, enfim, promover, desde as margens onde a escritora-crítica se posiciona, novas possibilidades de leitura. Com frequência, nesses textos, somos surpreendidos pela emergência do literário ou da anedota autobiográfica, que muitas vezes, aliás, aparecem logo no início, servindo de mote ou de apoio à reflexão crítica que em seguida se apresenta. Assim, como vimos, Molloy não respeita monumentos nem fronteiras de nenhum tipo, muito pelo contrário, brinca de fazê-los ruir. Lembremos que o mais monumental de seus mestres, Borges, é para ela mestre de marginalidade, instabilidade, precariedade, provisoriedade.

Nesse sentido, e marcada, como vimos, por fenômenos como a desterritorialização da língua e a condição de estrangeira, a escrita de Sylvia Molloy se constrói sempre em movimento: entre um “*afuera*” – Paris, Nova York... – e seu suposto “*adentro*” – Buenos Aires, destino de suas ficções pessoais de retorno; entre suas múltiplas línguas – o espanhol, o francês e o inglês –, que a todo momento exercem tensões umas nas outras; entre passado e presente, entre crítica e ficção. Nesses traslados diversos, ocupa sempre as margens e

fronteiras e, a partir dali, lê e se escreve como diferença. É a partir desse entrelugar de sua escrita – provisório, precário, instável – que, com insistência, ela pergunta sobre si, sobre a própria identidade e, ao mesmo tempo, no mesmo movimento, indaga sobre o outro.

Assim, ao se perguntar sobre sua condição de estrangeira, Molloy reconhece a existência, hierarquizada, de distintas classes de estrangeiros e, ainda, diferentes formas de pertencimento à nação; ao se interrogar sobre o passado no momento em que se sente fragilizada por uma tragédia no país onde vive, encontra o seu modo de retornar ao lugar de origem, de visitar a infância e, assim, de indagar sua relação com familiares já mortos; ainda, quando se pergunta por um eu fraturado por diversas línguas, está também atenta ao modo como outras pessoas bilíngues vivenciam a mesma condição.

Tamara Kamenszain (2017) define a escrita de Sylvia Molloy como *entrañable*, ou seja, íntima e afetuosa ao mesmo tempo. Se entendermos a intimidade como algo inacessível, que remete exclusivamente à interioridade, então isso poderia contradizer o que acabo de afirmar, levando a crer que tal forma de escrita jamais se abre ao outro, pois se encerra, hermeticamente, em si mesma. Mas não é desse modo que devemos compreender o que afirma a poeta argentina. A escrita de Molloy é, sim, íntima e afetuosa, mas a intimidade aqui deve ser compreendida como algo que se divide com o outro.⁷²

Como leitores, somos levados para muito perto de sua letra – para dentro do quarto alugado da escrita de *En breve cárcel*, por exemplo – e de repente nos vemos transformados em cúmplices, seja do eu que se figura diante de nós, seja das ideias que com inteligência e sensibilidade ela conosco compartilha. E é justamente por meio desse efeito de intimidade que sua escrita se abre em nossa direção e nos alcança.

Somos nós que somos convidados a visitar nossa própria *extranjería*, ainda que sejamos absolutamente monolíngues, ainda que nunca tenhamos saído do lugar onde nascemos. Somos nós que somos levados a pensar nosso modo de compreender a memória e de elaborar, no presente, o passado; somos nós que somos convidados a conversar com nossos próprios fantasmas. Afinal de contas, também somos nós, leitores, o outro dessa escrita.

Quando afirmei que é difícil concluir algo quando se trata da escrita de Sylvia Molloy, referia-me a essa abertura que seus textos promovem, em qualquer registro. Mas, neste momento, prestes a colocar o ponto final desta dissertação, me ocorrem algumas questões sobre as quais gostaria de ter trabalhado nesta pesquisa, mas que, por limitações pessoais, não foi possível. Penso, por exemplo, em *Varia imaginación*, este livrinho de pouco mais de 100

⁷² O filósofo francês François Jullien trata deste tema no livro *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*. Cf. JULLIEN, François. *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.

páginas que foi objeto do meu trabalho final de graduação e também desta pesquisa, e me dou conta de que cada leitura que dele faço é uma nova leitura, que seu potencial de se abrir para novos modos de ler parece ser infinito.

Por exemplo, *Varia imaginación* merece ser lido e analisado sob a perspectiva de gênero (desta vez, sexual, não textual) e em relação a vários ensaios críticos de Sylvia Molloy que lançam o olhar a partir do gênero para ler textos que dificilmente são pensados sob este aspecto – como é o caso de alguns relatos de Sarmiento, José Martí, Rubén Darío e Rodó, que ela analisa em *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, livro publicado em 2012 e que reúne textos escritos ao longo de vários anos sobre o tema.

Se nestes textos ela se ocupa em ler principalmente os silêncios, omissões e exclusões com relação a formas não normativas de exercício e expressão da sexualidade, em *Varia imaginación*, no capítulo que leva o mesmo título do livro, temos uma personagem-narradora que, despida de qualquer pose, revela para a mãe sua homossexualidade. Aliás, para além deste capítulo, a representação da relação entre mãe e filha, que perpassa boa parte do livro, poderia ser objeto de estudo a partir da categoria de análise do gênero.

Pensando nestas questões, concluo, finalmente, com a citação de uma anedota autobiográfica com a qual Sylvia Molloy abre seu “Prólogo” ao tomo I das obras completas de Norah Lange:

De Norah Lange tengo una única e inolvidable imagen de los años cincuenta. Adolescente, estoy con mi madre en la esquina de Suipacha y Paraguay, cuando vemos a una mujer cruzar la calle. Es intensamente pelirroja, está vestida toda de negro, lleva grandes anteojos de sol y empuña juguetonamente, como un dandy su bastón, un delgadísimo paraguas negro. “Ahí va Norah Lange”, dijo mi madre que la conocía porque era amiga de una de sus hermanas. Agrega, con tono de desaprobación: “Es una extravagante”. Y enseguida, en aparente contradicción, me dice: “Mirala bien”. Yo seguí su consejo, acaso profiláctico, acaso envidioso: miré, sin saber bien por qué, hasta que la perdí de vista. Podría haber dicho, como la narradora de *El cuarto de vidrio*, “Después, sólo necesité seguir mirando”. Años más tarde descubriría que el mirar es actividad primordial en Norah Lange. Y hasta el día de hoy, se puede decir que la sigo mirando (Molloy, 2006b, p.9).

A Sylvia adulta que narra esta anedota olha para a Sylvia adolescente que, ante a ambiguidade do conselho da mãe – carregado simultaneamente de reprovação e fascinação –, observa pela primeira vez Norah Lange e, atualizando no presente essa recordação do passado, revela que, até hoje, continua atenta à escritora vanguardista. Se é verdade que Borges é mestre incontestável de Molloy, como vimos neste trabalho, é também verdade que,

ao longo dos anos, a escritora aparentemente conseguiu dar conta da tarefa que se propôs, em um ensaio de 1985, de inventar para si precursoras mulheres, fabular-se uma linhagem de irmãs.⁷³

Podemos dizer, com segurança, que Norah Lange é uma das escritoras que ocupa lugar de destaque na linhagem feminina que Sylvia Molloy construiu para si. Há outras que facilmente poderíamos aqui mencionar, mas fiquemos com a imagem que ela nos oferece neste “Prólogo”: a Sylvia adolescente, curiosa, seguindo o conselho da mãe – “mirala bien” –, a observar Norah Lange, que atravessa a rua.

Espero que este trabalho possa inspirar novas possibilidades de leituras e estudos entre pesquisadoras e pesquisadores que já conhecem os textos de Sylvia Molloy. E, também, que possa despertar a curiosidade de leitores e leitoras, pesquisadores ou não, que ainda não tiveram a oportunidade de conhecer seus livros. “Mirenla bien”, é o que, por ora, resta dizer.

⁷³ “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. Si entre esas escrituras no figuran notablemente las de mujeres, queda para mí la tarea de descubrirlas *post facto*, de establecer lazos ignorados, de ligarme a una línea de voces que no por saltadas o marginadas no existen. Inventarme, sí, precursoras: las que hubiera querido que me marcaran y no escuché con atención; fabularme un linaje, descubrirme hermanas. Hacer que aquellas lecturas aisladas se organicen, irradien y toquen mi texto. [...] Es hora – o por lo menos lo es para mí – de reconocirme en una tradición que, sin que yo lo supiera del todo, me ha estado respaldando. No sólo eso; es hora de contribuir a convocarla en cada letra” (Molloy, 1985b, p.487-488). Cf. MOLLOY, Sylvia. “Sentido de ausencias”. *Revista Iberoamericana*, v.LI, n.132-133, jul-dez. 1985b, p.483-488.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. Em: *Notas de literatura I*, São Paulo: Ed. 34, 2003, p.15-45.

AIRA, César. “El ensayo y su tema”. Em: *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2001, p.9-15.

AGAMBEN, Giorgio. “Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência”. Em: *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p.19-78.

AMÍCOLA, José. “Introducción”. Em: *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

ARIÉS, Philippe. “O sentimento da infância”. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 2016.

ASEGUINOLAZA, Fernando C. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão autobiográfica”. Em: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998, p.183-191.

CANETTI, Elias. *A língua absolvida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CÁRCAMO, Silvia. “Infância e memória”. Em: GONZÁLEZ, Elena P.; COSER, Stelamaris. (Orgs.). *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Editora Letra 1, 2017.

CASSIN, Barbara. *Más de una lengua*. Buenos Aires: FCE, 2014.

CATTONI, Silvia. “Literatura desterritorializada: una nueva perspectiva en la narrativa italiana contemporánea”. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata, 7-9 de maio de 2012. Disponível em: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/29163>>. Acesso em: 25/02/2018.

CHEJFEC, Sergio. “Retorno sin reparación”. *Noaj Revista Literaria*, n.18-19, Ago. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DERRIDA, Jacques. “El monolingüismo del otro: o la prótesis de los orígenes”. *Derrida en Castellano*. Trad. Horacio Pons, 1997. Disponível em: <<https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/monolinguisimo.htm>>. Acesso em: 30/04/2016.

_____. “La lengua no pertenece”. Entrevista com Évelyne Grossman publicada em edição de *Europe* dedicada a Paul Celan (ano 79, n.861-862. jan.-fev. 2001), tradução ao espanhol de Ricardo Ibarlucía, publicada em *Diario de Poesía* (n.58, 2001). *Edição digital de Derrida en Castellano*. Disponível em: <<https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/celan.htm>>. Acesso em: 24/09/2018.

DOMÍNGUEZ, Nora. “Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad”. *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, dez. 2005.

ELTIT, Diamela. “Diamela Eltit presenta a Sylvia Molloy”. *Revista Dossie*, n.25, Facultad de Comunicación y Letras – Universidad Diego Portales, ano 9, 2014.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GONZÁLEZ ROUX, Maya. ensaio “Contra las ‘ideas recibidas’: *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* de Sylvia Molloy”. *Revista Katatay*, ano IX, n.11, 2013, p.119-127.

GUTIÉRREZ, Rafael. “Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea”. Em: *Revista Landa*, v.3, n.2, 2015, p.94-115.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

KANZEPOLSKY, Adriana. ““Su acumulación primitiva’: *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy”. Em: *Hispanamérica*. Revista de literatura, n.129, 2014, p.23-32.

KRISTEVA, Julia. “Tocata e fuga para o estrangeiro”. In: *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEJEUNE, Philippe (1975). “O pacto autobiográfico”. Em: *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.15-55.

_____. (1986). “O pacto autobiográfico (bis)”. Em: *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.56-80;

LINK, Daniel. “La infancia como falta”. Em: *Cuadernos Lírico*, n.11, 2014. Disponível em: <<http://lirico.revues.org/1798>>. Acesso em: 25/11/2016.

_____. “Infância”. Em: *Alea*. Estudos neolatinos, v.17, n.2. Rio de Janeiro: jul./dez. 2015, p.199-215. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/172-199>>. Acesso em: 25/11/2016.

KAMENSZAIN, Tamara. *Comunicação verbal*. Texto lido na apresentação do livro *Citas de lectura*, na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, em novembro de 2017.

MOLLOY, Sylvia. “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo. *Revista Filología*, Ano XX, n.2, 1985a, p.279-293.

_____. “Sentido de ausencias”. *Revista Iberoamericana*, v.LI, n.132-133, jul-dez. 1985b, p.483-488.

_____. “Part 2. Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration: Introduction”. Em: CASTRO-KLARÉN, Sara; MOLLOY, Sylvia; SARLO, Beatriz. (Eds.). *Women's Writing in Latin America*. An Anthology. Boulder/Oxford: Westview Presss, 1991, p.105.124.

_____. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. “Introduction”. Em: MOLLOY, Sylvia; IRWIN, Robert McKee (Eds.). *Hispanisms and Homosexualities*. Durham/London: Duke University Press, 1998. E-book.

_____. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1999a.

_____. “Argentinos en el espejo: una reflexión sobre Borges”. Em: ALTAMIRANO, Carlos (Ed.). *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Ariel, 1999b.

_____. Entrevista. “Sylvia Molloy: entre traslados y regresos”. *Nueve Perros*, Año 1, n.1, dez. 2001.

_____. *El común olvido*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2002a.

_____. “Presidential Address 2001: Crossings”. *PMLA*, v.117, n.3, maio 2002b, p.407-413.

_____. *Varia Imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

_____. “La narrativa autobiográfica”. Em: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (Eds.) *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Vol. II – El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006, p.460-466.

_____. “A modo de introducción. *Back home*: un posible comienzo”. Em: MOLLOY, Sylvia; SISKIND, Mariano (eds.). *Poéticas de la distancia*. Adentro y afuera de la literatura argentina. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

_____. “Prólogo”. Em: LANGE, Norah. *Obras completas*. Tomo 1. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006b.

_____. “Afterword: The Buenos Aires Affair”. *PMLA*, v.122, n.1, jan. 2007, p.352-356.

_____. *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

_____. *En breve cárcel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. *Poses de fin de siglo*. Desbordes del género en la modernidad. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012a.

_____. Entrevista. “Me sentiría defraudada si mi novela fuera reconocida sólo por las lesbianas”. *Clarín – Revista Ñ*, 18 nov. 2012b. Disponible em: <https://www.clarin.com/literatura/sentiria-defraudada-novela-reconocida-lesbianas-sylvia-molloy_0_HJCVeKaovml.html>. Acceso em: 5/6/2017.

_____. “Yo, ¿escritora argentina?”. *Clarín – Revista Ñ*, 24 fev. 2012c.

_____. “Literatura: una patria sin fronteras”. *La Nación*. Buenos Aires, 20 set. 2013. Disponible em: <<http://www.lanacion.com.ar/1621171-literatura-una-patria-sin-fronteras>>. Acceso em: 10/05/2016.

_____. “El París de Molloy”. Em: (2012) MOLLOY, Sylvia; VILA MATAS, Enrique. *[Escribir] París*. Santiago: Brutus Editoras, 2014.

_____. “Derecho de propiedad: escenas de la escritura autobiográfica”. Em: *Revista Dossier*, n.25, ano 9, 2014. Disponible em: <<http://www.revistadossier.cl/derecho-de-propiedad-escenas-de-la-escritura-autobiografica/>>. Acceso em: 7/6/2017.

_____. *Vivir entre lenguas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015a.

_____. “Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta”. *Revista Caracol*, n.10, jul.-dez. 2015b. Disponible em: <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/114538>>. Acceso em: 10/05/2016.

_____. Entrevista. “Sylvia Molloy: Crítica y narración son para mí proyectos paralelos en constante diálogo”. *La Nación*, 28 fev. 2016. Disponible em: <<http://http://www.lanacion.com.ar/1874372-sylvia-molloy-critica-y-narracion-son-para-mi-proyectos-paralelos-en-constante-dialogo>>. Acceso em: 10/05/2016.

_____. *Citas de lectura*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.

_____. “Epílogo: The Buenos Aires Affair”. *Revista Transas*, 2017. Disponível em: <<http://www.revistatransas.com/2017/11/03/epilogo-the-buenos-aires-affair/>>. Acesso em: 23/12/2018.

_____. “Desde lejos: la escritura a la intemperie”. *Comunicação verbal*. Palestra apresentada no prédio de Letras da USP, no dia 13 de novembro de 2018.

MONTAIGNE, Michel de. “El autor al lector”. Em: *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*. Edição on-line. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p.LXVI. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne-0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_82.html#I_3_>. Acesso em: 20/07/2017.

_____. “De los libros”. Em: *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*. Libro II, Capítulo X. Edição on-line. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p.348-360. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne-0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_84.html#I_83_>. Acesso em: 20/07/2017.

_____. “Del desmentir”. Em: *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*. Libro II, Capítulo XVIII. Edição on-line. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p.55-59. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne-0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_86.html#I_97_>.

NEGRONI, María. *Cartas extraordinarias*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013, p.96-99.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. “Notas sobre Facundo”. *Punto de Vista*, ano 3, n.8, mar.-jun. 1980, p.15-18.

_____. “Prefacio”. Em: MOLLOY, Sylvia. *En breve cárcel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

PREMAT, Julio. “Pasados, presentes, futuros de la infancia”. *Cuadernos Lírico*, n.11, 2014. Disponível em: <<http://lirico.revues.org/1736>>. Acesso em: 25/11/2016.

SAER, Juan José. In: GRAMUGLIO, María Teresa. *Juan José Saer por Juan José Saer*. “El lugar de Saer”. Buenos Aires, Editorial Celta, 1986.

SARACENI, Gina. Fronteras de la lengua madre. *Abehache*. Ano 2, n.2, 1º semestre, 2012.

SARLO, Beatriz. “Del otro lado del horizonte”. *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2001, p.16-31.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração: ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.

SCHÉRER, René. “A invenção da infância: entre as Luzes e o Iluminismo, a criança”. Em: *Infantis*. Charles Fourier e a infância para além das crianças. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. “Os críticos-escritores (Sartre, Blanchot, Barthes)”. Em: *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

VIDAL, Paloma. “Molloy, sempre tão literária”. *Revista Landa*, v.5, n.1, 2016, p.200-209. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol5n1/12.%20DOSSIER%201%20Paloma%20Vidal%20%20-%20Molloy%20sempre%20t%C3%A3o%20liter%C3%A1ria.pdf>>. Acesso em: 25/11/2016.

WEINBERG, Liliana. “El ensayo latinoamericano, entre la forma de la moral y la moral de la forma.” *Cuadernos del CILHA*, ano 8, n.9. Mendoza: 2007, p.110-130. Disponível em: <http://bdigital.uncu.edu.ar/1694>. Acesso em: 12/12/2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo : Tordesilhas, 2014.

Bibliografia mencionada de Sylvia Molloy

MOLLOY, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Publications de la Faculte des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Sorbonne, Serie Recherches - Tome 68. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

_____. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.

_____. “At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America”. *Dispositio*, v.9, n.24-26, 1984, p.1-18.

_____. *At Face Value*. Autobiographical Writing in Latin America. Nova York: Cambridge University Press, 1991.

_____. “Decadentismo e ideologia: Economias de desejo na América Hispânica finissecular”. Em: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flavio W. de (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. “The Politics of Posing”. Em: MOLLOY, Sylvia; IRWIN, Robert McKee (Eds.). *Hispanisms and Homosexualities*. Durham/London: Duke University Press, 1998. E-book.

_____. “Derecho de propiedad: escenas de la escritura autobiográfica” Em: *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n.69, 2005, p.11-22.

_____. “Derecho de propiedad: escenas de la escritura autobiográfica”. Em: *Letra internacional*, n.91, 2006, p.19-26.

_____. “Direito de propriedade: cenas da escritura autobiográfica”. Em: GALLE, Helmut. et al. (Orgs). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume/Fapesp/FFLCH USP, 2009, p.37-49.