UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E
HISPANO-AMERICANA

FERNANDA NEVES LOBO CALDEIRA

**Corpo, fragmento e movimento em *Historia de una mujer que caminó
por la vida con zapatos de diseñador*, de Margo Glantz**

Versão original

São Paulo

2020

FERNANDA NEVES LOBO CALDEIRA

**Corpo, fragmento e movimento em *Historia de una mujer que caminó
por la vida con zapatos de diseñador*, de Margo Glantz**
(versão original)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Literatura Hispano-americana.

Orientadora: Adriana Kanzepolsky

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C799c Caldeira, Fernanda Lobo
Corpo, fragmento e movimento em Historia de una
mujer que caminó por la vida con zapatos de
diseñador, de Margo Glantz / Fernanda Lobo Caldeira
; orientador Adriana Kanzepolsky. - São Paulo, 2020.
117 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Literatura Hispano-americana. 2. Literatura
Mexicana. 3. Linguagem. 4. Viagens. 5. Corpo . I.
Kanzepolsky, Adriana, orient. II. Título.

RESUMO

LOBO, Fernanda N., Corpo, fragmento e movimento em *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, de Margo Glantz. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

O presente trabalho propõe uma leitura do livro da escritora mexicana Margo Glantz, *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, publicado em 2005. O texto, de difícil classificação no que toca ao gênero discursivo, reúne características de categorias textuais diversas, entre as quais se destacam a autobiografia, a autoficção e o ensaio. As fronteiras de gênero textual, de voz enunciativa e, mesmo, as fronteiras identitárias são imprecisas.

Neste livro, reunião de relatos e fragmentos, a personagem principal, Nora García, é uma intelectual que narra episódios em uma primeira pessoa instável. Proponho que três elementos podem ser destacados de maneira transversal na busca de sentido destes relatos: o corpo, a fragmentação e o movimento. Assim, no primeiro momento, analiso as estratégias de representação do corpo, que não pode contornar o fato de ser um corpo feminino e, ato contínuo, de produzir um texto a partir dessa sensibilidade. No segundo momento, com base principalmente na obra crítica de Margo Glantz, investigo o papel da fragmentação do texto e do corpo feminino, que ela considera mutilado (literária e socialmente). No terceiro momento, observo o papel das viagens e do deslocamento de Nora García de maneira geral, bem como suas relações com a fragmentação do texto e do corpo analisadas anteriormente. Tomo, portanto, conceitos de corpo, fragmentação e deslocamento para analisar como, na falta de pertencimento subjetivo e formal, Margo Glantz constrói abrigos efêmeros de corpo e de palavras.

Palavras-chave: Margo Glantz, corpo, fragmento, deslocamento, ficção contemporânea.

ABSTRACT

LOBO, Fernanda N., Body, fragment and movement in *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, by Margo Glantz. Masters dissertation presented to the Faculty of Philosophy, Literature and Human Sciences, São Paulo University (USP), 2020.

This present work proposes a reading of *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, a book by the mexican writer, Margo Glantz, published in 2005. Its text, which is difficult to classify in terms of discourse genres, brings and binds together aspects of a number of categories, such as autobiography, autofiction and essay. The boundaries of the discourse genres, enunciative voices and even identity boundaries are imprecise. In this book, a gathering of accounts and fragments, the main character, Nora García, is an intellectual who narrates episodes in an unstable first person. I propose that three elements can be highlighted transversely in the search for meaning of these accounts: the body, the fragmentation and the movement. Therefore, initially, I analyze the strategies of body representation, that cannot circumvent the fact that it is a female body and whilst producing a text that stems from this sensibility. Secondly, based mainly on Margo Glantz's critical work, I investigate the role of fragmentation of the text and the female body, which the author considers mutilated (literary and socially). I, therefore, take concepts of body, fragmentation and displacement to analyze how, in the absence of subjective and formal belonging, Margo Glantz builds ephemeral shelters of body and words.

Key-words: Margo Glantz; body; fragmentation; displacement, contemporary fiction.

RESUMEN

LOBO, Fernanda N., *Cuerpo, fragmento y movimiento en Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, de Margo Glantz. Disertación presentada a la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, de la Universidad de São Paulo, 2020.

El presente trabajo propone una lectura del libro de la escritora mexicana, Margo Glantz, *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, publicado en el 2005. El texto, difícil de clasificar con respecto al género discursivo, ensambla rasgos de categorías textuales diversas, entre las cuales se destacan la autobiografía, la autoficción y el ensayo. Las fronteras entre géneros textuales, entre voces enunciativas y aún las fronteras identitarias son inexactas. En este libro, compilación de relatos y fragmentos, la personaje principal, Nora García, es una intelectual que narra episodios en una primera persona inestable. Propongo que tres elementos se destacan de forma transversal en la búsqueda de sentido de estos relatos: el cuerpo, la fragmentación y el movimiento. De este modo, en el primer momento, analizo las estrategias de representación del cuerpo, que no puede eludir el hecho de ser un cuerpo femenino y, acto seguido, de producir un texto desde tal sensibilidad. En el segundo momento, basada principalmente en la obra crítica de Margo Glantz, investigo el rol de la fragmentación del texto y del cuerpo femenino, que la escritora considera mutilado (literaria y socialmente). En el tercer momento, observo el rol de los viajes y del desplazamiento de Nora García de modo general, como también sus relaciones con la fragmentación del texto y del cuerpo analizadas anteriormente. Por lo tanto, tomo los conceptos relacionados al cuerpo, a la fragmentación y al desplazamiento para analizar como, en la falta de pertenencia subjetiva y formal, Margo Glantz construye refugios efímeros de cuerpo y de palabras.

Palabras-clave: Margo Glantz, cuerpo, fragmento, desplazamiento, ficción contemporánea.

Dedico este trabalho às professoras e aos professores.

Agradecimentos

Tive muita sorte em ter como orientadora Adriana Kanzepolsky, a quem agradeço pelas críticas, pelas perguntas sensíveis, por me apontar caminhos, mas me deixar caminhar. Pelo entusiasmo contagiante, pela inteligência e pelo exemplo de paixão ao ofício, que sempre levarei comigo. Meus mais sinceros agradecimentos pela dedicação e seriedade.

A Tania Santos, que limpou a minha casa quando eu não pude fazê-lo. A Renata Zancan, minha psicanalista. A Maíra Lacerda, minha professora de yoga.

A Paloma Vidal e a Cristina Burneo Salazar, pelas leituras e pelas contribuições ao trabalho no exame de qualificação. A Pablo Gasparini e a Laura Hosiasson, pelos cursos que ministraram e dos quais tive o prazer de participar na pós-graduação.

A Blanca Treviño, que me recebeu como orientanda na Cidade do México, por ocasião do semestre cursado na UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) com apoio da Red de Macro Universidades Públicas del Caribe y América Latina.

Agradeço a minha mãe, Maria Antonieta, meu bem maior. A meu pai, Antonio Augusto. A minha avó, Izoldina Neves, que vive outra vida em mim. A meu avô Felismino Lobo (*in memorian*), que me contou histórias de estradas e fronteiras. A Jorge Augusto Lobo, meu doce irmão, meu companheiro que viu comigo as sombras e as estrelas. A Arthur Lobo, meu irmão. A querida tia Adalgisa e a tio Dirceu Júnior (*in memorian*).

A minha afilhada amada, Naiá Guirra, que me carregou sem cerimônia pro seu mundo de criança.

A Raquel Luanda, que me ensina, me acolhe, me questiona, me acorda, me acompanha. A Pepe Tonin, que escreve comigo uma bonita história de fraternidade. A Lucas Fernando, por tanto amor, tanta serenidade, obrigada. A Hélio Menezes, olhos de lince, que enxerga e sacode o mundo, abre caminhos, me incentiva, me enche de amor e de discernimento. A Carlos Queiroz, por tanta identificação, tanta doação, tanto compartilhar, tanto riso, tanta vida. A Luísa Portela, minha amiga, tão sedimentada em minha vida, que é parte de mim. Ao querido Drão, que esteve ao meu lado neste trabalho e em tantas partes da minha vida, do grão ao pão. A Priscilla Campos, minha dupla, minha querida amiga, que leu, incentivou e topou o desafio de uma amizade de trabalho e de vida. A Janaina Tokitaka, pelo amor compartilhado desde o dia um. A Thiago Carvalho, por sempre lembrar que é tudo nosso e nada deles. A Isabel Meunier, por participar e fazer brilhar. A Camila Morsch, pelas conversas, pela inspiração, pelo apoio e pela companhia. A Laura de Las Casas, pelas canções, conversas, carnavais e chororôs todos. A Mayara Vincenzi, por termos construído uma história de parceria, pela liberdade com que me brinda. A Mayra Leite, a melhor contadora de histórias desse mundo. Meus amigos-amores-família, tudo foi feito por vocês.

A Ivie Macedo e José Henrique Bortoluci, pela amizade e apoio ao meu trabalho, muito obrigada! A Victor Lima, Juliana Sampaio, Mauricio Wood, Olívia Françoso, Baiano, Jimena Ríos, Mona Perlingeiro, Vinícius Soares, Daniela Guirra, Michelle Carneiro, Roberto Maranhão, Hayge Mercúrio, Caetano Bittencourt, Maira Rodrigues, Guilherme Veiga, Bia Ribeiro, Isabela Benassi e Tainá Mühringer. Obrigada, amigos, por me fazer menos estrangeira em casa e mais estrangeira nesse mundo (que temos visto escandalosamente tacanho).

Agradeço profundamente a quem me recebeu com tanto braço aberto na Cidade do México: Fernanda Barreto, Paula Daibert, Bruna Haddad e Larissa Neves. Obrigada por tudo o que construímos, por terem me encontrado, por serem quem são.

Aos meus amigos de departamento, Chayenne Mubarack, Pacelli Dias, Mariana Pires, Renata Raulino pelas tantas ajudas e pelo apoio. Que sorte ter tido vocês nessa jornada!

Aos meus felinos, que pisaram nas teclas do computador bagunçando tudo tantas vezes quantas foram necessárias, Mingau (*in memorian*), Jimena, Inácio e Barricada.

Esta dissertação se dedica, sobretudo, aos corpos que respiram apesar dos revólveres e a todos os mortos indóceis deste continente amefricano e ameríndio. Tudo é perigoso, nada é fantástico.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 Carne e escritura: um pacto	17
1.1 O corpo em <i>Historia de una mujer...</i>	20
1.2 Os pés com joanetes e a literatura minúscula.....	22
1.3 A pele escura, o sotaque.....	27
1.4 O ventre	31
1.5 O corpo selvagem	33
1.6 A boca, os dentes e a comida	39
1.7 Os seios e as máquinas	42
Capítulo 2 Pétales, pérolas, gotas, dentes, migalhas, retalhos, estilhaços	48
2.1 Corpo vivo, escombros do discurso	48
2.1.1 O gosto pela divisão.....	54
2.2 Das freiras crucificadas às donzelas em pedaços	61
2.3 (a vida)	63
2.4 restos	68
2.4.1 Corpo e casa, memória e utopia.....	71
2.5 O espaço do leitor.....	74
2.6 Autobiografia, corpo e fragmento	77
Capítulo 3 Viajar (e escrever) como único destino.....	79
3.1 Migração familiar: universo al revés.....	81
3.1.1 Sujeito menor	86
3.1.2 <i>Viajera profesional</i>	88
3.1.2 Caminhar, ler, ver e escrever: ensaiar	91
3.2 Estrangeira	98

3.2.1 Língua selvagem (<i>soy del Tercer Mundo all right</i>)	102
3.3 Cidade do México, <i>perros callejeros</i>	105
CONCLUSÃO	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

Introdução

Desviar é preciso

El pie desnudo es también en su carnalidad el detentor de una estética.

Margo Glantz

A vida humana comporta de fato a fúria de saber que se trata de um movimento de vai e vem da sujeira ao ideal e do ideal à sujeira, fazendo incidir essa raiva num órgão tão baixo quanto o pé.

Georges Bataille

Início a minha proposta de leitura de *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*¹, da escritora mexicana Margo Glantz, publicado em 2005, fazendo uma apresentação de aspectos básicos do livro, na forma de um resumo muito breve entremeado por comentários pessoais sobre o processo de pesquisa. Adianto que o aprendizado adquirido ao longo deste trabalho compõe-se principalmente do levantamento de dúvidas, que foram se desenhando e desmanchando durante a trajetória. Elas foram uma maneira de cercar questões sem necessariamente resolvê-las. As conclusões, em si, são raras e existem, como diz Roland Barthes, “quando existem, nas incisões, nas margens, de viés”, como quem caminha ao redor e dentro de uma grande cidade e não pode, de nenhum ponto de vista, apreender sua verdade. Como o leitor notará já a partir desta introdução, as afirmações facilmente se esgotam, as perguntas, nunca. Mas considero que tudo valeu a pena, se foi a necessidade de perguntar que me trouxe à pós-graduação.

Foram três anos de pesquisa. No princípio era o México, país que, embora tenha orbitado o meu imaginário desde a graduação, quando li as crônicas da Conquista, ainda era fantasia de turista. Quanto mais tentei catar sentidos que se relacionavam à realidade mexicana, mais eles escaparam. Logo no começo da pesquisa, lendo os textos de Glantz, as palavras “corpo”, “viagem”, “mulher”, “livros” e até “sapatos”, “vitrines”, ou “Francis Bacon”, “México”, “Londres”, “dentes”, “joanetes”, entre tantas outras que povoam a prosa-caminhada de Glantz, atraíam minha atenção, mas ainda de maneira ansiosa. A proliferação

¹ Para fins práticos, daqui em diante, farei referência ao livro como *Historia de una mujer...* apenas.

de seu texto me confundia, tanto que é impossível apagar as marcas de ansiedade principalmente no começo do texto, como qualquer leitura mostrará. A possibilidade do ridículo e do fracasso em construir qualquer sentido coerente para o texto de Glantz ameaçavam.

Depois de muito me frustrar, entendi que seria preciso distrair, no sentido de atentar ao desvio, ao que o texto oferece de incerto. Seria necessário andar pela margem. A atenção ao desvio me apresentou, então, o desvio em si, na forma de palavras muito diferentes entre si convivendo na mesma tenda, no mesmo livro. Desviar é juntar palavras outras, que não estão no caminho convencional. Palavras a cujos sentidos o apego demasiado se mostra contraproducente nesta leitura, porque são as chegadas e partidas que criam o universo desta linguagem. A coexistência de tantas palavras de mundos tão diferentes só é possível se elas puderem mudar, estiverem dispostas a se destruir para se reconstruir. Considero que a construção e a destruição² constantes das questões que me moveram durante a pesquisa são espaços de desejo compartilhados com a escritora mexicana. São espaços de inconstância, de incerteza e de amor ao movimento.

Primeiro, o corpo: a experiência do corpo (ou da carne) como estética em *Historia de una mujer...* conjuga o sensível, em termos de fenômeno artístico (de produção do sensível, se quero um termo explorado por Jacques Rancière), ao outro significado de sensível, no sentido do que provoca reação no corpo da personagem-narradora e do que o texto provoca no leitor. Pedacos do corpo aparecem, vistos de uma perspectiva que raramente é apresentada, porque aceita o “baixo”, as partes do corpo fadadas ao desprezo e à vergonha, principalmente quando se fala do corpo de mulher. Recorro amplamente, então, à concepção de Georges Bataille, referência para Margo Glantz, sobre o dedão do pé em ensaio escrito para a revista *Documentos*, em 1969, em que analisa os instintos baixos, selvagens que culturalmente foram atribuídos aos pés, enquanto o iluminado e racional são aspectos atribuídos à cabeça humana. O corpo humano ereto, graças à anatomia dos pés horizontalizados, é diferente do corpo encurvado dos primatas com seus pés também encurvados. Deste autor recupero, também, noções de erotismo, na medida em que interrogam o pudor que as abordagens cruas do corpo provocam.

² No texto de contracapa, escrito por Glantz, consta: “Todo acto de escritura es un acto de destrucción, y todo escritor se destruye a sí mismo al cortar paño sobre su propio traje, o al desgarrarlo en el acto mismo de la autobiografía” (Editorial Anagrama, 2005).

Cada relato do presente livro está focado em uma parte anatômica específica, que experimenta a vida e dá origem à enunciação, que é o que será explorado no capítulo 1. O livro começa, então, com um relato sobre os sapatos e os pés, “Zapatos: andante con variaciones”, e termina com um relato centrado nos seios, em que a personagem passa por um exame (mastografia) devido a uma suspeita de câncer de mama, “Palabras para una fábula”. A junção do sensível no sentido de criação de sentido e de sua relação com o corpo, antes de tudo, sensível, acaba resultando em uma espécie de microclima inusitado da linguagem, onde escritora e leitor podem se abrigar momentaneamente, não obstante as mutilações do corpo representado, as instabilidades identitárias e o movimento incessante.

Além dos contos, “Zapatos: andante con variaciones” e “Palabras para una fábula”, que abrem e fecham o livro respectivamente, compõem-no outros nove textos de gêneros diversos, que podem ser lidos na sequência, mas também separadamente sem prejuízo (mas com mudança) de sentido. O fato de serem relatos fragmentados faz com que a alteração da ordem³ cobre do texto novos sentidos, em vez de simplesmente fazer perder o sentido unívoco, como aconteceria com as formas mais tradicionais de romance, que não permitem uma temporalidade recortada. Seguindo o raciocínio, a escritora constrói/destrói sua narrativa fragmentária em primeira pessoa alternada com a terceira, ora repetindo frequentemente o mote “Yo, Nora García”, um recurso de anaforese que confere ênfase e revela, também, que é preciso um esforço para chegar a ser a personagem que não existe de maneira natural, ora narrando em terceira pessoa: “ella, Nora García”, ou mesmo na segunda, “tú, Nora García”.

O corpo fragmentado guarda relação com a personagem-narradora que se enuncia a si mesma como múltipla: “yo”, “ella”, “tú”. A incerteza gerada no leitor quanto ao sujeito da enunciação leva-o a compartilhar da cisão da narradora-autora-personagem, de modo que, quando o leitor está prestes a acreditar na autobiografia, declarada “profundamente sincera”, nos termos do pacto autobiográfico proposto por Phillipe Lejeune, a personagem-narradora faz referência a si mesma em terceira pessoa, abrindo espaço para a insegurança

³ Como efetivamente acontece com esses relatos, já que a maioria dos fragmentos de *Historia de una mujer...* (2005), já estava presente em *Zona de Derrumbe* (2001), porém, agora, eles aparecem em ordem diferente, intercalados por novos fragmentos, “Memoria de las apariencias”, “Contingencia”, “He soñado” e “Zona de derrumbe”; e com o acréscimo de mais um conto, “Una historia de amor”.

Adriana Kanzepolsky, no artigo “O fio do mínimo ou ‘Zapatos: andante con variaciones’ de Margo Glantz”, em “Remate de Males”, v. 27, n. 2 (2007), oferece a perspectiva que vincula este primeiro conto de *Historia de una mujer...* ao livro lançado em 1981 pela escritora mexicana, *Las genealogías*. Este último narra eventos da vida de seus pais a partir de memórias gravadas em áudio.

quanto à veracidade do que enuncia. Ficam vazios na interpretação, que precisa ser reconfigurada pelo leitor com frequência. Os “focos” postos obsessivamente sobre uma parte específica do corpo a que me refiro, parece, interrogam o corpo feminino mutilado, como desenvolvo principalmente no capítulo 2, no qual o fragmento textual e corporal são o centro.

Perguntando-me, então, sobre o sentido do corpo fragmentado em um texto fragmentário, encontrei um ensaio da crítica, que me forneceu pistas sobre tais estratégias de representação, “Destrucción del cuerpo y edificación del sermón. Enfermedad y mortificación como método en los conventos de monjas. Un ensayo de aproximación a Sor Juana”, completo em 1992. Nesse ensaio, a crítica enxerga a relação estreita entre a edificação (em sua dupla acepção: religiosa e arquitetônica) do discurso em forma de sermão e a mortificação (simbólica e literal) do corpo das freiras do séc. XVII, práticas às quais Sor Juana foi obrigada a se submeter. A criação de um corpo vivo, que pensa, ensaia, come, goza, bebe, fuma e escreve neste livro, dando forma a um discurso todo de fragmentos e em constante deslocamento, a meu ver, oferece um contraponto às práticas discursivas edificantes e também às práticas disciplinares que incidem principalmente no corpo das mulheres freiras, que habitavam os claustros religiosos no séc. XVII.

Outro aspecto que me parece reforçar a fragmentação de corpo e discurso é a cisão subjetiva, o sentimento de não pertencimento que atravessa a enunciação que, proponho, pode vir de alguns símbolos de estrangeiridade que acompanham a personagem-narradora, como a migração dos pais, sua própria recusa em praticar a religião judia, sua origem terceiromundista e de classe média baixa, o cosmopolitismo que perpassa a narração. O nome da protagonista, Nora García, é parecido com o da própria escritora, Margo Glantz, e, de fato, a personagem é um duplo ficcional de Glantz, uma vez que muitos episódios dos relatos presentes neste livro existiram anteriormente em *Las genealogías* (1981), livro em que registra por escrito a autobiografia dos pais que gravou em áudios a partir de dado momento da vida deles; ou são episódios notoriamente biográficos. Nora García é, no entanto, um nome comum no mundo hispano-americano, o que dá ideia de uma mulher qualquer, enquanto o nome da escritora, originalmente Margarita Shapiro Glantz, incorpora a condição de estrangeiridade, que também se destaca no texto aqui analisado, como será visto com mais vagar no último capítulo.

No último capítulo, para pensar a questão das viagens e da caminhada, que são metáforas do próprio ato de escrever, e questionar quais seus vínculos com a migração originária dos pais, não pude me afastar do fato de que não só a personagem, mas também o texto, se movimentam. Os textos não só mudam de ordem com relação à citada coletânea original, mas ainda incorrem em movimentos de afirmação e negação imediatas sobre o mesmo assunto. Parece-me a assunção de que construção e destruição andam juntas e podem ser ação criadora, a partir do momento em que os sentidos originários oferecidos pela ideia de pertencimento (à pátria, à família, ao gênero) são decompostos.

Além disso, o livro recria em um tecido ficcional/autobiográfico muitas ideias que a escritora apresenta em numerosos ensaios, consumando o trânsito entre gêneros textuais: material biográfico, ficção e elementos da obra ensaística de Glantz, daí a dificuldade de categorizar as muitas camadas do texto, o que não deixa de compor mais uma camada de deslocamento do texto. Nora García é personagem de outros livros de Margo Glantz [*El rastro* (2002), *Zona de derrumbe* (2001), *Por breve herida* (2016)] e podem-se reconhecer nesses títulos muitos dos relatos do já mencionado *Las genealogías* (1981), dando a ver um movimento repetitivo.

Portanto, minha proposta de leitura é embasada no argumento geral de que, junto com a ideia de corpo como estética, mais precisamente como texto, o procedimento da fragmentação confere aos contos e relatos a leveza que os permite se repetir intencionalmente ou mudar de lugar, entregando a possibilidade de releituras diversas e conjunturais, na medida em que a mudança de ordem dos relatos e o novo contexto proporcionam a possibilidade de experimentar a leitura em vez de apenas contemplá-la, no que o leitor se liberta da interpretação puramente derivada da proposta de quem escreve.

Tal liberdade é o que faz deste trabalho algo possível, mesmo guardadas as diferenças de aproximação ao texto entre crítico e leitor diletante. Com Glantz, precisei desviar. Ser leitora desinteressada para alcançar, quem sabe, alguma aproximação crítica. Ser uma para ser outra, ouvindo os ecos de Roland Barthes, que ressoam nesta escritora. Uma para ser outra. Na última reunião de orientação com Adriana Kanzepolsky, comentei que a graduação me ensinou a ler e a pós-graduação me ensinou a escrever. Inclusive, serão notadas heterogeneidades de tom de voz e mesmo de perspectivas críticas durante este trabalho, incoerências que evitei descartar apenas na medida em que são registros de um caminho. Aceitas as contradições e inconclusões que perpassam todo aprendizado, muito

permanece de belo e consistente, principalmente a consciência de que só é possível (e prazeroso) aprender na liberdade de ler, caminhar, desviar e retornar. Assim, tendo passado três anos longe dos caminhos acadêmicos após a graduação, durante os quais exerci profissionalmente a função de edição de livros, considero este trabalho um feliz retorno ao caminho da pesquisa.

Capítulo 1 Carne e escritura: um pacto

A relação estreita entre corpo e escrita presente nos ensaios e nos textos literários de Margo Glantz foi observada por diversas críticas e críticos⁴. Entre eles, Jean Franco, que, ao abordar o imaginário cultural a respeito do corpo em “Cuerpos en pedazos” (2003), observa uma mudança de paradigma. Ela lembra que Sor Juana, cuja obra foi densamente estudada por Glantz⁵, concebia o corpo como uma fábrica, bem administrada por uma lógica hierárquica, invocando harmonia e unidade subjetiva, como era próprio do pensamento de seu tempo. A crítica defende que, no entanto, tal concepção sobre o corpo deu lugar a uma ideia de fragmentos corporais que passaram a assumir estatuto de mercadoria, à medida que os valores capitalistas se tornaram hegemônicos: é possível, por exemplo, comprar órgãos, próteses etc. Porém, segundo Franco, a produção textual de Margo Glantz contornaria o gesto de lamento puro e simples pela perda da concepção de totalidade do

⁴ Sustento-me nos trabalhos de Jean Franco, Diamela Eltit e Esperanza López Parada, Adriana Kanzepolsky, além de outras críticas que se atentaram para a centralidade do corpo na obra de Margo Glantz. Em “El alertado y riesgoso cuerpo de la letra”, cuja primeira edição é de 1998, Diamela Eltit diz sobre “La cabellera andante”, texto em que Glantz tece um emaranhado de relações a partir da imagem do cabelo: “Territorio límite entre lo narrativo, lo teórico y lo crítico, campo preferencial para comprobar que la escritura - una forma obsesivamente estetizada de escritura - puede penetrar hasta los espacios tangenciales del sujeto, esos espacios en que la letra adquiere su real, alertado y riesgoso cuerpo llevando al sujeto desde el placer - por la letra que él es - hasta la angustia - por la letra que él es”.

Nas palavras da crítica espanhola Esperanza López Parada, no conjunto de textos de Glantz, corpo e escritura formam um “esbozo de alianza de análisis”, em que “la escritura es una variante posible de la fisiología” (2006). Em *Historia de una mujer...*, a separação das partes do corpo serve para multiplicar relatos que vão se realizando fragmentariamente, como um princípio criador “en tanto un arte cisorio o una cirugía incruenta, aísla sus órganos y redacta la historia o - lo que es lo mismo - la histología de sus tejidos”, diz López Parada, e continua: “Detrás de esta insistencia en el avatar matérico de la escritura no está sino su encarnación orgánica, dentro de una comparación temprana en la temática de Margo Glantz, y por la cual el texto es carne que sufre todos sus accidentes: texto como cuerpo desnudo, maleado, disgregado, cuerpo borrado, cuerpo naufrago, fragmentado, ‘cuerpo en pedazos’”.

Jean Franco, em “Cuerpos en pedazos”, de 2003, comenta a importância da representação e do imaginário do corpo nos textos da mexicana: “Aunque se puede trazar antecedentes en los libros de Bataille (cuya obra conoce bien), Margo, en cierto sentido, se atreve tanto o más que el autor francés. En su libro de 1983, escrito en un ambiente todavía púdico, aborda no solamente el erotismo sino la pornografía y la sexualidad, revisando la significación del culo (en Bataille), la matriz (en Armonía Somers), la nariz (Djuna Barnes) a la vez que señala el lenguaje pudibundo de la literatura mexicana cuando se refiere al cuerpo de la mujer”.

⁵ Margo Glantz explorou insistentemente a relação entre o corpo das freiras do séc. XVII, dentre as quais Sor Juana, e a escritura. *Apariciones* (1996), traduzido para o português por Paloma Vidal, é um romance que nasce de investigação sobre as freiras mexicanas daquele momento. Ali, o trabalho de escrita, o erotismo e a autoflagelação religiosa caminham juntos. Mística e erótica são aproximadas, corpo e espiritualidade se encontram. Glantz rejeita a ideia de oposição entre corpo e espírito, legado do cristianismo, ou entre corpo e intelecto, legado cartesiano, e faz disso uma experiência estética. Aproximo-me detidamente nessa questão e sua relação com o texto no capítulo 2.

corpo. Ela afirma que “En vez de lamentar la fragmentación del cuerpo como un síntoma pre-apocalíptico, Margo celebra la dispersión, porque multiplica las posibilidades metafóricas y añade nuevas y a veces inesperadas regiones a las consabidas zonas erógenas” (2003).

A crítica destaca, ainda, um movimento particular deste livro: cada lembrança ou metáfora dispara muitas outras. Considerando a aliança entre corpo e escrita, tal irradiação de sentidos, que se contaminam mutuamente, abrindo-se quase infinitamente, pode-se pensar no conceito de “zona erógena” freudiano⁶ para uma aproximação ao corpo e ao texto de Glantz. Assim, ela diz que “Los libros de Margo dedicados a las partes del cuerpo captan sin nostalgia este deseo de conservar el placer que nos han dado ciertos libros; vinculan gozosamente el erotismo con la lectura, la lengua con la mano” (2003, s/n).

Historia de una mujer... é composto por onze textos, que, como já dito, não se encaixam em definições precisas: não podem ser contundentemente definidos como autobiográficos, como ficcionais ou como ensaísticos. Alguns são fragmentados internamente, outros possuem a estrutura de conto, já outros não ultrapassam a dimensão de um parágrafo, uma unidade fragmentária. A coexistência de diversos gêneros textuais neste livro faz parte de um sentido mais amplo que o atravessa: a insuficiência de categorias pré-estabelecidas e, em última instância, a impossibilidade da Literatura com maiúscula, a impossibilidade da linguagem, de recuperação do tempo, do sentido de pertencimento em um mundo estilhaçado, desestabilizando lugares comuns dessa atividade.

Além da presença de diversos gêneros textuais, a protagonista e narradora principal, Nora García, narra episódios cotidianos ou relatos de viagens, dispersos em reflexões sobre amenidades, confessa sua paixão por sapatos, relembra relacionamentos amorosos frustrados, ao mesmo tempo e no mesmo tom em que elabora reflexões sobre estética, filosofia e política. O tom ensaístico faz conviver, no texto, registros e assuntos diversos,

⁶ Segundo Freud, em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, de 1905, a zona erógena é uma parte da pele que, quando estimulada, proporciona prazer em todo o corpo. Ela pode estar em todo o corpo e qualquer parte da pele pode ser uma zona erógena, e não somente unificada no órgão sexual. Extrapolando este conceito, pode-se pensar na narrativa de Glantz, que faz seu texto a partir de qualquer parte do corpo, acreditando em sua proliferação simbólica, como uma invenção de novas zonas erógenas pela escritura, trazendo a ideia de contemplação da arte como gozo. Em O prazer do texto, Barthes trata do erotismo presente no texto. Segundo ele, o erotismo viria da fenda entre a cultura e a destruição da mesma, da cultura presente como uma das margens e a violência subversiva como a outra. Como exemplo, cita *Cobra*, de Severo Sarduy, livro que chama de “festa”, devido à proliferação abundante presente no texto.

abraçando a multiplicidade de perspectivas, além da própria. A vida aparece como é, simultânea, em um fluxo que transforma a espontaneidade aguda em experiência estética. Deste modo, o tempo não é linear, mas recortado e interior.

O gesto literário que não obedece a hierarquias temáticas, mas, ao contrário, dessacraliza assuntos que são considerados solenes e eleva temas considerados prosaicos, quando faz deles matéria de sua literatura. Como resultado, a quebra de expectativa marca o senso de humor arguto que atravessa todo o texto. Outro traço do caráter espirituoso do livro acontece pelas entradas e saídas inauditas que a narradora-personagem realiza no que tange à própria enunciação, passando da primeira à terceira pessoa, como já dito, ou se contradizendo explicitamente. Por exemplo, Nora García escreve logo no começo de seu primeiro relato que, “mentindo, conta uma história sincera”, o que mostra a insistência na não fixidez, uma recusa a propor qualquer segurança ou estabilidade, tanto a si quanto ao leitor.

Além de atentar para as permissões e proibições de circulação do corpo da mulher, em alguns de seus ensaios sobre a literatura mexicana do séc. XIX, Glantz considera que o corpo feminino na literatura mexicana foi representado com uma linguagem pudica, talvez fortemente influenciada pela moral católica e proveniente da epistemologia masculina. O imaginário sobre o corpo feminino, historicamente forçado à reclusão do espaço privado, é construído a partir da alienação sobre o próprio corpo, no momento em que partes são ocultadas ou expostas segundo desejos e linguagens outros, que não o do próprio sujeito feminino. Ao analisar, por exemplo, a representação do corpo feminino na novela popular mexicana, *Santa*, escrita por Federico Gamboa e publicado em 1903, Glantz afirma que

Como el cuerpo de la anatomía, el cuerpo de la mujer es un cuerpo fragmentado por incisiones, ablaciones, escamoteos púdicos del lenguaje, y, por ello mismo, un cuerpo incompleto, reconstruido imaginariamente como tenemos que reconstruir esa estatua del emperador Nerva de la que faltan varios fragmentos indispensables para construir un monumento ecuestre [...]. La mayor parte de las mexicanas exhibe un cuerpo donde destacan dos protuberancias: la de los pies y la de los senos, y una delgadez: la de la cintura. Esas mujeres son de la clase baja; las mujeres de la aristocracia, las mujeres decentes, solo tienen ojos, quizá hasta pelo (2010, p. 171).

1.1 O corpo em *Historia de una mujer...*

Como já dito, cada um dos onze relatos que compõem o livro é centrado em uma parte do corpo. A existência corpórea feminina, ao mesmo tempo, subalternizada e idealizada, tomada como matéria de literatura, cria uma ponte entre temas aparentemente banais e aspectos mais agudos de existência, como o terror ou o prazer. O gesto autobiográfico, inerente às autobiografias canônicas, é substituído por ficções e “verdades” cujas estruturas e fissuras ficam aparentes, não escondem o fato de ser um recorte artificial, uma ilusão. Vergonhas e prestígios carregam o mesmo peso e a afirmação da experiência parece estar tão perto da carne quanto da elaboração discursiva. Neste livro, o corpo feminino é genética, biologia, política, identidade, tempo, riqueza, pobreza, diferença, uma rapsódia em que as possibilidades se multiplicam.

Dessa maneira, seria impossível propor definições contundentes à produção textual da escritora que aqui é objeto (sujeito) de análise, uma vez que a aliança corpo-texto está em pleno movimento, a passos largos em uma caminhada, locomovendo-se de ônibus ou avião pela Cidade do México, por Paris, por Londres, pela Ucrânia ou pela Rússia, a partir do manejo ficcional do tecido fragmentado da memória. É, mais bem, uma estrangeira em movimento, cuja enunciação produz sentidos que são sublimados tão logo ameaçam se sedimentar. Por isso, os textos nunca permitem dar-se como obra acabada; estão em território comum entre ficção, ensaio, autobiografia e crítica e preservam a aparência de artifício, de esboço, de criação não terminada, em uma aposta na transparência e na exposição do processo de escrita.

As muitas possibilidades de identificação também propiciam múltiplas possibilidades de representação do corpo. Analisaremos as soluções formais de Glantz em sua escrita, ou seja, quais estratégias são postas em operação e quais alianças com o “eu” são mobilizadas para construir-se/destruir-se. Dialogaremos, para fins analíticos, com outros importantes textos dessa escritora, como *Las genealogías* (2013), *Saña* (2007), *Yo también me acuerdo* (2014), *Por breve herida* (2016), *La polca de los osos* (2008) e “Tres personas distintas. ¿Alguna verdadera?”, relato presente em *Excesos del cuerpo* (2009).

Em *Historia de una mujer...* o corpo é começo e fim da escritura, ou seja, não se trata de escrever somente sobre o corpo, que é muito frequentemente mortificado para privilegiar o aspecto intelectual, mas a partir dele. Por isso, a crítica espanhola, Esperanza López Parada

diz sobre a escritura de Margo Glantz que “deformar la letra equivale quizá a la deformación del cuerpo femenino, oculto, retorcido, martirizado, carne de tentación dispersa y escondida hasta lo irreconocible” (2006). Como já dito, o princípio da deformação do corpo e da letra pode ser relacionado, para a escritora, com a alienação da mulher de seu próprio corpo. Além disso, em ambas as instâncias, corpo e escrita, repressões e demandas são mobilizadas para camuflar o que é indesejável e por em evidência o desejável para a estrutura social.

Alicia Montes, em “Cuerpos vulnerados”, conclui, sobre a representação do corpo de um modo geral na cultura ocidental, que ele é o ente expulso do “pensável”, de modo que, mesmo nas representações da corporalidade, não existe relação do sujeito com o próprio corpo que não passe por um modelo pré-estabelecido, o que estabelece também uma limitação daquilo que é “representável” (2015, p. 82). Por sua vez, em seu ensaio sobre *Santa*, já citado anteriormente, Glantz diz que, além da mediação de construtos ideológicos a que Alicia Montes se refere de modo geral na ideia ocidental de corpo, o corpo feminino tem a especificidade de ser, ainda, mediado pelo sujeito masculino. Assim, trata-se não só da invenção de um corpo, mas também da expulsão da representação de todos os aspectos que não atendam à legislação do ideal masculino.

Além desses aspectos, vale observar ainda a mudança de ordem nos relatos com relação a *Zona de derrumbe* (2001). Uma chave para pensar esse movimento dos textos é observar em que tempo o corpo de Nora García está em cada um dos relatos e qual o efeito na mudança de ordem. No primeiro relato de *Historia de una mujer...*, quando declara usar salto médio, “medios botines” e usa o trecho de abertura dos umbrais do inferno, de *A divina comédia*, de Dante, “in mezzo del camin di nostra vita”, pode-se inferir uma idade adulta, não tão jovem, mas também não idosa. É o meio do caminho da vida, quando já não é muito prudente calçar os citados saltos agulha, por prejudicarem a coluna, tampouco abrir mão dos saltos, em prol do erotismo que imprimem ao corpo. Nesse relato, também há remissões à infância e à adolescência. Já em “Animal de dos semblantes”, “El té con leche”, “Una historia de amor” e “Jarabe de pico” podemos inferir que a protagonista está um pouco mais velha do que no primeiro relato: tem um bebê no primeiro e uma carreira intelectual estabelecida no exterior nos demais, com questões e estilo de vida bastante típicos de mulheres de meia idade.

Por sua vez, em “Palabras para una fábula”, o último relato deste livro, o corpo aparece como corpo envelhecido: a suspeita de um câncer de mama, a impossibilidade de

usar saltos, o ritmo muito mais lento (da narrativa e do caminhar) denotam esse envelhecimento. Isso faz com que o livro termine de maneira mais melancólica do que *Zona de derrumbe*, que começa com o conto “Palabras para una fábula”, em vez de situá-lo ao final. Tal movimento faz com que o leitor se despeça deste livro com a ideia da finitude da vida, por mais enérgica, movimentada e viva que tenha sido a narrativa até ali. No entanto, o senso de humor próprio de Glantz nunca permite a entrega à melancolia. É com a própria ideia de tempo irrecuperável que ela tece sua escrita em fragmentos, tornando o tempo sempre presente, sempre um começo, materializando mais bem uma viagem no tempo, como diz em “Una historia de amor”: “El tiempo tiene una dimensión trágica, nunca se recobra, aunque le pese a Proust” (2005, p. 103).

1.2 Os pés com joanetes e a literatura minúscula

Para tentar compreender como Glantz faz insurgir o não representável do corpo e da vida em sua escritura, detenho-me inicialmente no relato que abre este livro, “Zapatos: andantes con variaciones”. Nele, a trajetória da personagem principal, Nora García, é narrada a partir de memórias fragmentárias da juventude até a vida adulta. A narrativa é repleta de lacunas temporais, em uma justaposição de fragmentos cujo tempo não é cronológico. Este tempo recortado opera junto com a dispersão presente no texto, dando à narrativa o aspecto de deriva que perpassará todo o livro. Além disso, toda a narrativa é composta pelo que acontece enquanto a escritora-personagem não escreve seu romance, a história de amor que passa todo o tempo anunciando que vai escrever.

De maneira semelhante ao que acontece em *O romance luminoso* (2018), de Mario Levrero, em que o narrador anuncia que escreverá um romance durante todo o texto, o leitor não chega a lê-lo, porque dispersões do autor não permitem que escreva. Tal expediente fala do impossível da escrita iluminada, e deixam o leitor apenas com os acontecimentos banais que acontecem *enquanto* o autor tenta chegar ao romance ideal. Nesse sentido, o dilema central de Nora García é banal, comprar ou não um dos caríssimos pares de sapatos de Stefano Ferragamo, famoso estilista italiano que - nunca deixa de pontuar - era fascista. Ela, obcecada por calçados de luxo e por Ferragamo, vê os sapatos em uma vitrine e declara que, sem eles, não poderia escrever seu romance, que se tratava de uma história de amor. Seria preciso, no entanto, pagá-los em diversas prestações em virtude

do alto preço do par de sapatos que deseja. Ela pensa em desistir, mas, depois de muito hesitar, compra-os. Em seguida, para restaurar a sacralidade da vida e do texto, maculada pela concessão de um desejo frívolo, faz um voto a Teresa de Ávila de que somente os usará no momento de escrever.

O texto acaba sendo cômico por diversos motivos: a começar pelo fato de que Nora García, que não é cristã, compra sapatos de um estilista fascista, fazendo votos a uma santa católica para escrever a história de amor de uma mulher cuja tragédia são os crescentes joanetes em um dos pés. Georges Bataille, cuja *História do olho* Glantz traduziu para o espanhol, tem um ensaio sobre o dedão do pé, “El dedo gordo del pie” (1969), que é constantemente visitado por ela. Nele, o francês afirma que “el dedo gordo del pie es la parte más humana del cuerpo humano” pelo quanto se diferencia dos dedos dos pés dos primatas, que são úteis para que seus corpos encurvados escalem as árvores. Nos humanos, o dedão do pé serve como base de apoio para que o corpo tenha se erigido, alçando a cabeça humana na direção dos céus, que remetem à pureza, às coisas do espírito, à luz e fazendo-os enxergar os pés à distância, com o desprezo que merece tudo o que habita o barro, o baixo, o relacionado ao inferno. Ele afirma:

El pie humano es sometido generalmente a suplicios grotescos que lo vuelven deforme y raquítico. Es imbécilmente destinado a los callos, a las durezas y a los juanetes; [...] El secreto espanto que le provoca al hombre su pie es una de las explicaciones de la tendencia a disimular en la medida de lo posible su longitud y su forma. Los tacos más o menos altos según el sexo le quitan al pie una parte de su carácter bajo y plano (1969).

Na metáfora da escrita como caminhada, Glantz/García recorre ao pé com joanetes como símbolo do caráter baixo de sua própria escrita, o que reafirma constantemente na construção de um sujeito e de um texto menores. O artifício do salto alto como saída para a banalidade da vida de Nora García cria uma situação bem-humorada, que acaba por reafirmar o afastamento da “luz”. Os joanetes a impedem de viver plenamente a experiência prazerosa com os calçados que adquire. As marcas da insuficiência aparecem constantemente no corpo e na escritura, consolidando o potencial cômico do texto, com tino para o grotesco, seguindo as pegadas de Georges Bataille. *Zona de derrumbe*, título da primeira coletânea desses textos, fala da queda da porção superficial de um terreno, mais uma vez, o movimento do alto ao baixo.

Além dos sapatos, também interessa a Nora García a vida de Ferragamo, o que causa a si mesma algum espanto: “¿Cómo puede interesarme la historia de un señor gordo que se pasó la vida inclinado, midiendo pies, estudiando su anatomía, su estructura y confeccionando después hormas de madera y que, además, fuera fascista?” (2005, p. 40). A falta de charme da vida pessoal de Ferragamo assemelha-se à que enxerga em sua própria vida e à de seus pés com joanetes: “¿podré seguir escribiendo una novela con estas pequeñeces?” (2005, p.21). A identificação de Nora García com Ferragamo, um fascista, assusta o leitor e também a própria narradora, como ela mesma declara.

Tantas identificações momentâneas que, ao mesmo tempo, se questionam e esvanecem⁷; a coexistência de gêneros literários diversos; o trânsito de vozes enunciativas e o constante movimento da personagem fazem da escritura da mexicana matéria viscosa, maleável, entre o líquido e o sólido, que não se pode agarrar e nem vai simplesmente escorrer. A narrativa transcorre mais em digressões sobre a vida de estilistas e histórias cujos protagonistas são sapatos (de Maria Antonieta, de Sara Jessica Parker, de Claudia Cardinale) do que na história de amor que anuncia⁸, que aparece apenas tangencialmente. Desviar é preciso.

Nora García apresenta seu relato com o que chama de “preâmbulo”, em que traz a etimologia da palavra sapato e faz um recorrido histórico a partir deste objeto e dos pés, querendo dizer, com isto, que o corpo e os objetos que o moldam carregam sentidos em si mesmos. Assim como Bataille adota a perspectiva do animal e dos vegetais no texto citado

⁷ No artigo “A ilusão biográfica”, Pierre Bourdieu considera que o gesto biográfico ou autobiográfico é da ordem do relato, que frequentemente acaba indiscernível do romance ou da história. Movido por mecanismos sociais, o gesto biográfico favorece a inclinação à unidade e à totalidade do sujeito, características desejáveis à “normalidade” e, portanto, à sua existência no mundo oficial. Ao abordar a questão da “história de vida”, cita como exemplo de narrativa múltipla, contrária à normalidade oficial, *O Som e a fúria*, de William Faulkner, “a história contada por um idiota”, que é sempre uma história que não conta com a estabilidade da identidade fornecida pelos gestos biográficos. Diz: “Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos das estruturas de distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado” (2006, p. 189-90).

⁸ Francisco José López Alfonso, em artigo apresentado no “Coloquio Margo Glantz: narradora heterodoxa, ensayista disidente” em novembro de 2017, na Universidade de Alicante, pontua a presença secundária no relato do homem que Nora García diz ter “amado demasiado”: “A través de esos poros, emerge un silencio elocuente, un objeto anulado, un borrón: Juan. Nombrado varias veces, se diría que ocupa un lugar secundario, marginal en el discurso de Nora. Es el gran ausente y, sin embargo, su presencia permea todo el relato, de principio a fin. Nora, que insiste ‘en contar la tragedia de una mujer que ama demasiado y alguna vez usó tacones’ (2005, p. 16), está sola: ‘el hombre de su vida, su principal acompañante, no soporta la ópera aunque la ame apasionadamente (a ella, Nora García). La escena se repetirá degradada, es decir, sin acompañante en la zapatería’ (2005, p. 41), cuando compre sus Ferragamo. Y seguirá sola cuando acuda al trance de la terrible mamografía. ‘Todos tienen sus amores y a mí que me muerda un perro’” (2005, p. 64).

acima, em que propõe que a evolução dos membros inferiores do humano é uma perda e não um benefício com relação aos primatas: “Esto deriva del hecho de que el mono es arborícola, en tanto que el hombre se desplaza por el suelo sin aferrarse a las ramas pues él mismo se ha transformado en un árbol, es decir se eleva erguido en el aire igual que un árbol, tanto más bello cuanto que su erección es correcta” (1969, p. 2), Glantz aborda o sapato, este objeto inanimado tão cotidiano, a partir de sentidos impressos em sua materialidade. A “elevação” provocada pelos sapatos de salto, mas com joanetes, seriam mais um passo desse ser humano, mais precisamente, da mulher, equilibrando-se entre a luz e a miséria.

Então, além de essenciais para que a escritura se concretize e se destrua neste relato/caminhada, os sapatos são o prolongamento do corpo e dos discursos que o permeiam. Há, inclusive, personificação dos sapatos, como se eles também tivessem uma perspectiva própria: “A medida que pasa el tiempo, el zapato olvida su procedencia y su etimología” (2005, p. 11). O gesto de atribuir a capacidade de esquecimento aos sapatos pode ser considerado mais uma renúncia da narradora de posicionar-se como detentora da verdade.

“La belleza y dignidad del pie desnudo sólo se conserva en las estatuas” (2005, p. 12), declara Nora García, ainda neste início. Isto dito, ela começará a escrever a história de uma mulher cuja máxima ambição foi caminhar pela vida com sapatos de estilista, dando a entrever uma história baixa, indigna, diferentemente da beleza dos pés de estátuas, inertes e sem vida. Entre o pé descalço da mulher que caminha e deixa-se gastar e o pé descalço da estátua que não se movimenta e, em última instância, é uma emulação da forma humana, e conserva, por isso, sua beleza e dignidade, Nora García parece encontrar para sua prosa – e sua vida – a solução dos sapatos de estilista. O artifício exposto, assinado, é tão elevado pelo fascínio que provoca (ao ponto de ser Ferragamo comparado a Leonardo da Vinci, como predestinado para o ofício que exerce), quanto banal, se considerarmos que esconde joanetes – causados por estes mesmos sapatos de salto – e é pago em prestações. Nora García entrevê para seu texto e para sua vida uma solução menor, uma solução possível.

Nesse sentido, a narradora-personagem diz mais adiante que, depois de ler as memórias de Nabokov, as quais considera profundas, sente-se “disminuida, inútil y, lo que es peor, mis obsesiones se convierten – como la naturaleza americana para Buffon – en algo inferior” (2005, p. 15) e acrescenta que sua escrita é como “una parodia que cae en la farsa

como los perros americanos cayeron en la inferioridad cuando Colón descubrió que no ladraban” (2005, p. 16). Aqui, a autofiguração⁹ como sujeito menor, não exemplar, é identificada com a inclinação para o grotesco que a “natureza americana” lhe confere, juntamente com suas origens “de colonia en colonia proletaria” em contraste com a posição de exilado da nobreza de Nabokov. Identificar-se como americana e expor sua origem proletária é um gesto de contraposição com relação ao homem aristocrata e nobre escritor, ou melhor, é um gesto de uma escritura que vai escorrer pelas margens da textualidade de Nabokov, não sem algum escárnio.

Voltando ao relato, como declarou anteriormente Nora García, apenas os sapatos podem disfarçar a deformidade dos pés, somente eles podem elevar esta personagem e também sua escritura, embora tenham que ser comprados a prestações. Talvez por isso, depois de comprar o par de sapatos, termine o relato com o momento em que se senta para começar a escrevê-lo: usa-os com meias combinadas, “sentada como franciscano seráfico a la máquina de escribir” (2005, p. 46), mas - nada franciscanamente - fumando um cigarro, ouvindo Bach, comendo *turrón de yema*, um doce espanhol, e bebendo vinho do porto: uma ode ao excesso de subterfúgios, que são necessários quando não se possui uma tragédia à altura. Mas sob o manto do voto feito a Santa Teresa, que, por sua vez, fizera em vida um voto de abstenção de sapatos e dos prazeres mundanos.

Não calçar os pés era o símbolo do voto de humildade da santa, que escrevia suas experiências místicas sofrendo por nunca poder alcançar com a materialidade da linguagem o arrebatamento que dizia sentir em suas experiências espirituais. Portanto, fazer um voto a ela ao comprar um sapato de estilista famoso e fascista para escrever a concebendo-se como um sujeito menor, de certa forma, mesmo que esteja calçada ostensivamente, rodeada de estímulos de prazer: a música, a comida, o cigarro, a bebida, a faz encontrar-se com a santa na impossibilidade da linguagem, que é uma constante durante todo o livro. A imagem mais famosa de Teresa de Ávila é a escultura de Bernini, “O êxtase de Santa Teresa”, terminada em 1652. Nela, a santa aparece tendo o coração traspassado pela flecha de um anjo e, por causa da experiência divina, traz no rosto uma expressão de êxtase interpretada como sensual. Georges Bataille diz que, nos escritos da santa, “a efusão mística é

⁹ Embasado no trabalho de Sylvia Molloy em *Acto de presencia – La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, que considera que a vida é em si uma construção narrativa (2007, p. 24), José Amícola divisa no gênero autobiográfico o que chama de “autofiguração”, uma representação de si, para além de registros factuais que compreendam a verdade da vida de um sujeito.

comparável aos movimentos da volúpia física” (1987, p. 146). A enumeração verbal profusa que Nora García faz ao fim do relato situa o ato de escrever como uma das necessidades/desejos do corpo: ela está fumando, ouvindo, comendo, bebendo e escrevendo, o que coloca a escrita junto com os prazeres do corpo evocando o erotismo da linguagem.

No ensaio, “La memoria: un ejercicio necesario para todos y fundamental para quienes escribimos y que yo he privilegiado de manera expresa o indirecta en todos mis libros”, escrito em 2017, a mexicana comenta a importância da leitura de Bataille para seu processo de escrita: “Bataille estaba atisbándome”, diz sobre a relação de seu corpo com a sua escritura e os sapatos:

Hay en mi texto una relación fundamental entre los pies calzados con zapatos de diseñador, evocados como una forma de antídoto contra la desaparición. En realidad, tener un buen calzado para escribir, es una forma de asentarse en el suelo para producir. Es tener la cabeza firme para pensar, para que el pensamiento se traslade a las manos y a través de la yema de los dedos posados sobre la máquina de escribir o la computadora surja la narración, una especie de convocación de apariciones. En el momento en que se ponen las manos sobre el teclado, se produce un texto engendrado por el recuerdo. Creo que contemplo esas tres operaciones como fundamentales para escribir, asentar los pies firmemente en el suelo, recordar y de inmediato poner las yemas de los dedos sobre un teclado y producir: los pies para estar bien sentada, la cabeza para pensar bien, la transmisión del pensamiento a las manos, y las manos como conductor de la imagen, porque en el momento en que se ponen las manos sobre el teclado, se producen las apariciones ¿los recuerdos? Un ritual indispensable, por lo menos para mí (2017, p. 172).

1.3 A pele escura, o sotaque

Segue-se a este, um relato que se passa em Londres, “El té con leche”, cujo título é uma referência ao hábito inglês de misturar leite ao chá. A mistura de bebidas também funciona como metáfora da dominação inglesa sobre países principalmente asiáticos e africanos, incorporada na “mistura” das peles claras dos ingleses e geralmente escuras dos colonizados. O chá, bebida estereotipicamente inglesa, foi inventado e é produzido na Ásia. Em território inglês, é embranquecido ao ser misturado com o leite, e aqui é comparado por Nora García a um pigmento dissolvido. Para ela, o costume inglês de misturar leite ao chá é análogo ao “branqueamento” dos costumes e da pele indianos, país que foi colônia da

Inglaterra e de onde vem o chá, informação que diz saber sobretudo por intermédio de *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, um clássico da literatura inglesa: “¿qué otra cosa es Heathcliff sino um swarthy¹⁰ bastard que habla en lugar de inglés gibberish? /como yo/” (2005, p. 52).

Recém-saídos de uma exposição, Nora García e Keith, um intelectual inglês, estão em um *pub* conversando sobre arte pictórica inglesa. Ela tem dificuldades com o idioma inglês (embora Keith fale um bom espanhol). Essa comunicação vacilante por parte da protagonista dá o tom da narrativa, aspecto do conto que será retomado em momento posterior deste trabalho. A combinação da linguagem da literatura e a das artes pictóricas confere ao texto mais uma das muitas camadas que apontam para a impossibilidade de categorização, para movimentos de apagamento de fronteiras, aqui, entre linguagens. Para Nora García, o pintor inglês, William Hogarth¹¹, produz literatura pictórica, segundo comenta nesta mesma conversa de bar. A fruição artística, a contemplação da obra de arte é uma constante em vários livros seus, talvez por isso ela insista no aspecto da cor do corpo, da pele. O sentido da visão, de olhar os quadros, expande-se para o “olhar o mundo”, analisá-lo desde sua perspectiva, enfim, produzir um ensaio¹². Em uma chave barthesiana, considerando a etimologia da palavra na língua francesa, a fruição é vista como “prazer, gozo”, em *Roland*

¹⁰ A definição do termo *swarthy* usada no inglês britânico é *dark-complexioned*, ou pessoas que têm a pele escura. A referência diz respeito aos habitantes do ex-império britânico, que, pelo Commonwealth, acordo de cooperação entre os 53 países ex-colônias da Inglaterra (com exceção de Ruanda e Namíbia, que foram colônias do império belga e do império alemão, respectivamente), levou muitos índios a migrar para Londres.

¹¹ O pintor inglês William Hogarth é fundador de um estilo caracterizado pela narração pictórica que nas quais inclui constantes críticas sociais na forma de sátira. Como em uma espécie de história em quadrinhos, suas séries mais famosas são *A Harlot's Progress*, *A Rake's Progress* and *Marriage A-la-Mode*, que tratam de uma jovem que chega a Londres e torna-se prostituta; do declínio e da queda de um jovem perdulário, que vai para Londres e gasta todo o seu dinheiro, acabando preso e internado e os resultados desastrosos de um casamento arranjado, respectivamente. São críticas à sociedade do séc. XVIII, que apareciam na forma de séries pictóricas narrativas.

¹² Em seu artigo “A imagem entre o Olho e o Olhar”, o psicanalista Christian Dunker observa a relação entre a obstrução da linguagem e a visualidade. Em episódio narrado por Freud, em texto de 1898, “Sobre o mecanismo psíquico da desmemória”, ele comenta que a dificuldade de Freud em lembrar o nome de um pintor de determinado quadro durante uma conversa com um passageiro que o acompanhava durante uma viagem, o que fez com que experimentasse grande vividez sensorial ao lembrar-se do quadro, o qual pôde descrever com nitidez incomum, até que se lembra do nome. Dunker observa: “primeiro a imagem torna-se intensa, carregada, quase a forçar a angústia sobre o esquecimento; depois a imagem torna-se pálida, rarefeita à medida que o nome próprio se completa: Luca Signorelli. A obstrução do sentido é correlativa da intensificação da visualidade. Inversamente a retomada do sentido, pela interpretação do esquecimento, corresponde a um decaimento da visualidade”. Nesse sentido, é interessante pensar no impulso na direção da palavra, da literatura, que a narradora apresenta, mesmo quando apenas dá voltas em torno do que pretende narrar, e na relação desse impulso com o sentido da visão, de como vê o mundo, como ensaia.

Barthes por Roland Barthes (1987), o que está intimamente relacionado à incompletude da linguagem. Ali, ele diz:

(*Prazer/Fruição*: terminologicamente isto ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto) (1987, p. 7).

A enunciação vacilante e não ouvida da protagonista também remete à insuficiência da linguagem, o que faz aparecer no episódio, como sintoma, não o silêncio, mas o excesso, a verborragia. É o que acontece quando, depois de trocarem impressões sobre a obra dos pintores ingleses preferidos de ambos, Keith se despede afoito, enquanto Nora García ainda fala. Ele parte com pressa e aparente impaciência e fica o desejo sexual irrealizado de Nora: “Me gusta, me gustaría peinarle las cejas con la lengua y quizás otras cosas, demasiado tarde, he desperdiciado el tiempo, como siempre...” (2005, p. 50). O encontro inaudito entre as duas partes do corpo, as sobrancelhas e a língua, parece apontar para a poética de multiplicação de possibilidades estéticas e eróticas. O desejo não satisfeito e a voz não ouvida seguem demonstrando o sentimento de inadequação e não pertencimento que a atravessa.

Ainda naquela ocasião, Nora narra um episódio biográfico do pintor Stanley Spencer, que recebe da realeza britânica um título de cavalheiro no Palácio de Buckingham. O pintor comparece ao palácio vestido formalmente, mas com uma bolsa de colostomia, que funciona como “ano contra natura” (2005, p. 49), acoplado ao seu corpo depois de uma cirurgia de câncer de cólon. O contraste entre a pompa do palácio e a bolsa de colostomia desestabiliza a ambiência espetaculosa do evento, chamando atenção, mais uma vez, ao “baixo”. Ao narrar este episódio, a personagem coloca em questão, ainda, a incidência da vida cotidiana na arte, trazendo para o relato literário tanto um olhar sobre a obra de Spencer quanto sobre a vida do pintor. Considera que ambos podem ser matérias de sua literatura.

A narrativa é interrompida bruscamente depois que Nora García é deixada quase falando sozinha no pub e é retomada com a frase “Es domingo. Lo espero en Charing Cross, hace mucho frío...” (2005, p. 50). Nora viaja horas de trem e de balsa da Inglaterra, onde já morava há dois anos, com destino a França para um passeio. Durante o trajeto, discorria –

melhor, tagarelava - com o grupo de quatro amigos, que inclui Keith, sobre a proliferação de imagens que chegam a ela naquele lugar, como, por exemplo, a visão da pele branca dos ingleses em relação com as não brancas, entrecortadas por análises digressivas da cultura e costumes deste país, que a própria personagem admite serem contraditórias e ridículas. Sua linha de raciocínio é guiada quase que exclusivamente por referências literárias. “La literatura me ha formado y es a la vez mi educación intelectual o simbólica, pero es también mi educación sentimental, en el sentido que le dio Flaubert a ese término en su novela del mismo nombre” (2017, p. 171), diz a crítica e escritora. Deste modo, recebe o mundo pela literatura e devolve a ele o mesmo.

A vivacidade e o ritmo enérgico da narrativa e dos pensamentos da personagem, assim como a disposição para viajar constantemente, levam a pensar em um corpo jovem, atento e ativo. Um corpo que olha o mundo, e dele participa. Assim como no encontro com Keith não é ouvida, na companhia das outras amigas, ocorre o mesmo, mas ela parece não se importar. Nora García fala. Os questionamentos advindos do saber literário servem, por exemplo, para levantar perguntas sobre as origens dos costumes ingleses, os quais vê com desconfiança. O cenário vai sendo desenhado pela narradora, que chama atenção para o medo e a repulsa que os ingleses, em geral, parecem sentir com relação aos imigrantes hindus e não brancos em geral, muito embora, em dado momento a personagem note que as estampas florais tão comuns nos papéis de parede, nas louças e demais artefatos domésticos britânicos não sejam mais do que a apropriação das estampas de tecidos indianos. Observa, com base na literatura, que a repulsa xenófoba é perpassada pela fascinação. Heathcliff, um “cigano de pele escura” é o anti-herói do citado livro de Brontë, por quem a protagonista, Catharine, apaixona-se.

Nora García se identifica com Heathcliff naquele contexto, que, além de ser “cidadão de segunda classe” por ser bastardo e de pele escura, é o arquétipo da intensidade romântica, dos sentimentos indomináveis. O corpo representado nos textos de Glantz, por vezes, angustiado e angustiante; asqueroso, a depender da perspectiva; por vezes sensual, confundido, interditado, mas que sempre escapa às normas convencionais de representação, anda de mãos dadas com a subjetividade estrangeira, borrada e em constante movimento. A solução para a excessiva fluidez identitária e para a fugacidade das formas de vida contemporânea aparece na presença do corpo. A prosa de Glantz quer ver e

mostrar o corpo feminino a partir de uma perspectiva própria, que também muda de acordo com os discursos na cultura e vive as tensões entre pertencer e não pertencer.

1.4 O ventre

Passamos ao minirrelato de feições fantásticas que segue. “Contingencia” contém apenas uma frase: “Cuando despertó, Nora García comprobó, azorada, que su vientre había crecido con desmesura: caía a plomo sobre sus rodillas” (2005, p. 57). “Caer a plomo” é uma expressão em espanhol que quer dizer “cair com todo o peso, despencar”, e o fato de seu ventre cair com todo o peso sobre seus joelhos lhe aterroriza. A ideia do corpo que sofre uma mutação enquanto dorme, do estranhamento com o próprio corpo ao despertar, parece fazer referência ao processo de envelhecimento do corpo, em que atua a “lei da gravidade”. Tal sensação acompanha o estranhamento que atravessa todo o livro.

Se em *A metamorfose*, o clássico livro de Franz Kafka, Gregor Samsa desperta transformado em inseto, mas não se espanta o suficiente ao ponto de não levar adiante suas atividades cotidianas, Nora García se aterroriza com o próprio corpo despencado. Possivelmente, Glantz questiona o lugar do corpo feminino, enfatizando o “ventre” neste pequeno relato, parte do corpo muito associada à função reprodutiva. No relato que leio a seguir, “Animal de dos semblantes”, o jogo de significados faz com que o corpo (e a vida) de Nora corresponda ao de seus cachorros no que possui de bestial, do impossível de domesticar, ao contrário do clássico inseto domesticado kafkiano, que toma o trem e vai trabalhar.

Outro aspecto também pode ser considerado a partir do ensaio sobre *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno, romance clássico do séc. XIX mexicano, em Glantz analisa a simbologia do ventre feminino:

Al nivel de la enunciación, desde el inicio el texto se apoya en un símbolo pertinente: un vientre tumefacto, crecido de manera monstruosa, antinatural, que da cuenta de sí mediante el rumor y la publicidad: un periodiquillo, más bien un libelo, difunde la noticia de la anomalía (2006, p. 61).

Em *Bandidos de Río Frío*, a personagem Pascuala toma conhecimento da anomalia de seu ventre por meio de um jornal, um veículo público. Neste texto, Glantz conclui, ainda,

que a legitimidade ou não do ventre crescido, bem como da escolha entre a referência direta à parte do corpo e a linguagem alusiva, velada, ao representar o corpo da mulher, está relacionada à classe. A gravidez da mulher de classes populares é óbvia, normal, legítima e pública, enquanto o que se opta por descrever quando o corpo em questão é de uma mulher de classe abastada são partes do corpo que remetem à castidade e ao inalcançável. “El cuerpo de las mujeres del pueblo es visible, manejable – casi manoseable -, pero de una forma fetichizada [...]; las mujeres de la clase alta, en cambio, las mujeres decentes, tienen ojos, pelo, ropa suntuosa y joyas” (2006, p. 62). Nesse sentido, o domínio da perspectiva masculina que manuseia o corpo feminino de acordo com a classe a que ela pertence evidencia a condição de objeto desses corpos, bem como o fato de estarem constantemente sob o olhar da sociedade, gerando uma deturpação de sua autoimagem. E a descrição direta do ventre de Nora García, subverte a descrição usual do corpo das mulheres de sua classe.

A alienação do sujeito feminino de seu próprio corpo atravessa todo o livro e é o cerne deste relato que não aparece em *Zona de derrumbe*, livro, como já foi dito, anterior e que contém quase os mesmos relatos de *Historia de una mujer...*, mas apresentados em ordem distinta. Sobre esse afastamento da mulher com relação ao próprio corpo, em “Cat walk”, texto presente em *Saña*, Glantz observa que a moda impõe ao corpo feminino a magreza, a anorexia, a bulimia e a medicação (2007, p. 116) – tema que retoma em diversos momentos deste livro. A imagem das modelos, ela destaca, aparece em escalas ampliadas, colocadas nos mais altos edifícios da Times Square, em Nova Iorque, apesar de elas vestirem 34. A escritora contrapõe a dimensão do corpo à dimensão da imagem publicitária, evidencia que ambos existem de acordo com o olhar externo – cujo pilar é o discurso publicitário e masculino. O corpo feminino no *outdoor* está totalmente controlado assim como o da personagem Pascuala, que conhece a condição do próprio corpo por meio do jornal. No *outdoor* publicitário, o corpo desaparece enquanto carne, realidade, e triunfa como imagem, produto de consumo. Já em “Contingencia”, existe um corpo que, de repente estranho, cai por seu peso.

Refazer o corpo feminino só é possível a partir de uma perspectiva em fragmentos em uma representação que não passe pelo desejo ou pelo domínio masculinos. Nesse sentido, a dispersão das partes deste corpo é operada pelo constante movimento de Nora

García no caso de *Historia de una mujer...*, um corpo que transita, caminha, viaja, olha, cheira, escreve fora da ambiência doméstica e não se sente plenamente habitante dela.

1.5 O corpo selvagem

“Animal de dos semblantes” é um conto que começa da seguinte maneira: “La vida es cabrona, dicen, y estoy de acuerdo. Lo he experimentado en carne propia y en carne de mis perros” (2005, p.58). O contínuo traçado entre o seu corpo e o corpo de seus cães atravessa todo o relato e provoca reflexões sobre os limites entre as categorias do doméstico/civilizado e do selvagem/bárbaro, evocando momentos da irrupção do selvagem em ambiente doméstico, o que se estende aos momentos de incursão da barbárie (na forma de regimes ditatoriais) na vida política do México e da América Latina como um todo. Não por acaso, em diversos momentos deste conto, são atribuídas qualidades de humanidade aos animais e de animalidade aos humanos, o que desconcerta (com bom-humor) os paradigmas sociais a partir desses aspectos.

Ampliando espectros de caracterização da animalidade e da humanidade, aumentam-se também as intersecções entre elas. Sob o signo do estrangeiro característico dos textos deste livro, ou seja, de quem não pertence plenamente à categoria identitária do lugar em que habita, também os limites entre animalidade e humanidade não estão definidos, especialmente neste conto. Logo no começo, Nora declara que seus cachorros sempre fogem ou se machucam: “De alguna forma u otra, algo terrible les pasa a los perros que han vivido en mi casa: se escapan, los roban, se rompen las patas, los atropellan, los abren de par en par, les salen bubas” (2005, p. 58). Uma dor atávica, que parece ter os cachorros mais como gatilho do que como causadores originais desta angústia vai se conformando com o desenvolver do conto.

Pode-se dizer, ainda, que, a partir da maneira como os conceitos de humanidade e animalidade são (des)construídos neste relato, encontram-se o corpo físico e o corpo social. Nesse sentido, Gabriel Giorgi, em *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*, propõe uma visão da representação da animalidade na literatura como crítica à forma em que o corpo e a “humanidade” são entendidos. Ele afirma a emergência de “novas políticas e retóricas do vivente, que exploram esse umbral de formas de vida e de agenciamentos que começam a povoar as linguagens estéticas e a interrogar a partir daí a noção mesma de

corpo, em oposição à forma-animal tradicional, como figuração” (2016, p. 32). A experiência corpórea individual de Nora García (na continuidade com o corpo de seus cachorros) e a experiência coletiva dos desaparecimentos e torturas promovidos pelos regimes ditatoriais na América Latina convergem, neste conto, no sintoma da perda, do desaparecimento e da desumanização que decorre dessa experiência. A narradora evoca o contínuo entre os muitos corpos desumanizados, como no seguinte trecho:

[...] como si se tratase de una maldición gitana o como si viviésemos en un régimen fascista, aunque los nazis, ellos, en lugar de matar perros los sacaban a pasear mientras exterminaban a los judíos en los hornos crematorios y el padre Las Casas cuenta la historia del perro llamado Becerrillo, entrenado especialmente para matar indios (2005, p. 58).

Neste conto, o foco não está no que se pode representar de maneira positiva, mas nos índices, nas confusões de sentido que desestabilizam o significante, nos elementos “sem nome” que aparecem quando algumas categorias são postas em contraste. Os umbrais dos corpos e das existências, ou seja, os aspectos que definem os limites do corpo, do espírito, da humanidade e da animalidade são trabalhados de maneira a iluminar a arbitrariedade das convenções e das categorias da biopolítica (GIORGI, 2015), o que também aparece anteriormente no conto “El té con leche”, por exemplo, quando o regime de circulação dos corpos com base na cor da pele é questionado. Trazer à tona a carne de seus cachorros e suas identificações com os animais e colocar no relato, tanto as situações em que os domina, passeia com eles, ou seja, em que o humano domina a natureza e a “civilização”, quanto nas quais não consegue exercer esse domínio fala do imponderável, que expulsa tais categorias.

A indiferenciação entre o lugar do humano e do animal na enunciação é pautada pela menção a situações de genocídios e, como se pode ler no trecho acima, os cães, ora ocupam o lugar de cuidado, negado às vítimas, como quando os nazis os levam para passear; ora ocupam o lugar de algozes, como os treinados para matar índios. A alternância de lugares que Glantz propõe estende-se à materialidade da linguagem. Ela critica, por exemplo, o eufemismo “sacrificar” que é utilizado quando se mata um cachorro: “¡Qué palabra tan hipócrita sacrificar o poner a dormir un perro, sólo encuentro más nefasta la costumbre de llamarle holocausto al exterminio!” (2005, p. 77), referindo-se aos campos de extermínio nazistas.

Sobre a relação da narrativa com o trauma do extermínio, Márcio Seligmann-Silva, em “Literatura e trauma”, afirma que “o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para o nosso passado” (2002, p. 137). Neste relato, não por acaso, há menções a diversas ocasiões de práticas de violência de Estado em regimes totalitários, no meio da confusão intencional de corpos humanos e de animais, como uma dança em que a categoria de humano pode ser facilmente ocupada por animais e vice-versa. Essas irrupções de confusão entre animal e humano se assemelham às recuperações imagéticas da situação de trauma descritas por Seligman-Silva, muitas vezes em forma de alucinações. O crítico cita o trabalho de Henry Krystal, quem pontua que, em situação traumática, existe uma cisão interna à pessoa traumatizada entre um eu que observa e outro que é abandonado. Este outro é seu corpo, de modo que não é raro que sobreviventes de campos de concentração refiram-se a si mesmos, em seus testemunhos, em terceira pessoa, o que, no caso deste relato, encontra-se com a cisão subjetiva da enunciação, quando Nora García refere-se a si, ora como “Yo”, ora como “una mujer que se llama Nora García” (2005, p. 91), ou “tú – Nora García” (2005, p. 92), repetindo a alternância de vozes enunciativas que acontece anteriormente em “Zapatos: andante con variaciones”. A perda é também o paradigma social e cultural de um “país subdesarrollado donde la gente suele desaparecer (porque la secuestran)”, nas palavras da protagonista (2005, p. 71).

Nesse sentido, Nora García lembra que Pinochet referia-se a Salvador Allende, quando este ainda estava vivo, como “perra en celo” e afirmava: “hay que matarla, solo así se irán los otros perros”. O processo de colonização e a prevalência da violência policial e estatal usada politicamente de maneira recorrente na América Latina para fins de manutenção da “lei”; a aplicação da disciplina nos corpos para a manutenção da mão-de-obra barata; a exclusão taxativa dos “corpos abjetos”, nos termos de Butler; ou, nos termos de Foucault, a gestão das “vidas por abandonar”; a irrupção inesperada do selvagem, do reprimido, do não ordenado, e a força de aniquilação de tais insurgências por meio da violência têm como consequência o trauma, que se atualiza a cada geração: “había [Mata Hari, uma de suas cachorras] desarrollado un embarazo imaginario [...] como los personajes de folletín que han perdido a su madre o a su hijo (o las Madres o Abuelas de la plaza de Mayo buscando a sus hijos o nietos)” (2005, p. 80). À cachorra é atribuída a imaginação da gravidez, comparado à ausência dos filhos que sentem as Mães e Avós de Maio, que tiveram seus filhos desaparecidos forçadamente pelo Estado ditatorial.

Também neste relato, entremeado pelos episódios de “selvageria” de seus cachorros, Nora García menciona Juan, o ex-marido, “que dejó de hacerle el amor” e descreve recordações eróticas:

[...] Y el animal se crispa y se agarra de las ropas o del cuerpo de Juan hincándole las uñas, ese hombre llamado alguna vez Juan para Nora García como Taiga se llamó Taiga para el Groucho, mientras ella se ponía en celo y él trataba de montarla y sientes (sentías) la boca y el sexo calientes y la humedad (y te da rabia) y te dio rabia entonces él – Juan – o tú – Nora García – se lo quitan de encima y cuando el animal se acerca de nuevo, chilla y trepa afianzándose del cuerpo de Juan con sus uñas filosas lo araña, le saca sangre (tu desdén hace sangrar mi corazón), atrapa el pantalón de casimir o el suéter de lana y empieza a chupar con fuerza, Juan, también Juan [...] (2005, p. 92).

O intercâmbio entre as relações sexuais de Nora García com Juan e as entre os cães e o hábito que o gato tinha de chupar os tecidos citados (lã e casimir), e o contato de Juan com os animais são propositalmente confundidos no texto. Ao nos perdermos na sintaxe, corremos o risco de tomar os cães e o gato pelas pessoas e vice-versa. Essa representação do não representável, mediada pelas semelhanças e dessemelhanças do ser humano com o animal, dos animais entre si, dos animais com os seres humanos etc. gera no leitor um efeito de incômodo, que o faz partilhar da crueza da narrativa. A incerteza, a transgressão, a interrogação tomam o lugar do simples deleite estético. Margo Glantz tem consciência do horror provocado por certas situações narradas, mas parece também saber que é justamente esse horror que coloca o corpo do leitor em jogo, tornando-o seu cúmplice.

Em “Ritos hospitalarios”, de *Saña*, por exemplo, a escritora conta a história de Catalina de Siena, freira que sofria por sentir muito nojo de tratar as feridas dos doentes e, buscando salvar-se da reação corpórea pouco edificante, bebeu de uma só vez um recipiente cheio de pus. As imagens criadas tocam o leitor de maneira possante. De um lado, o sagrado, a santa, a caridosa mulher e, de outro, o recipiente de pus, que a convida a vencer o asco e assim, purificar-se, em um ritual de purificação pela via do escatológico. Neste mesmo livro, Glantz cita o fato de que, em uma ocasião, Schubert beija uma prostituta sifilítica e muitas outras situações misturam, sem maiores cerimônias, os mais baixos instintos (e fluidos) humanos e os mais elevados e edificantes entes da cultura.

Para ilustrar tal vínculo formado com o leitor, de que, proponho, depende o conto que analiso, em “Opio”, ensaio também presente em *Saña*, Glantz relata o envenenamento

pelo talibã de 200 garotas afegãs que estavam na escola aprendendo a ler. Pergunta-se a respeito da cor de sua carne ou da fisionomia de terror que deveria estar refletido em seus rostos quando envenenadas. Glantz nunca deixa de formar a imagem do peso do corpo – como em “Harapos y tatuajes”, outro ensaio em que descreve como caía, de dentro da câmara de gás, a massa sedimentada de cinzas dos corpos incinerados de judeus. A crítica e escritora vai levar a questão do horror e do corpo com profundidade também para *Por breve herida*, livro já citado anteriormente, que começa com um questionamento a respeito da fisionomia e as sensações que o horror provoca, da manifestação material do horror. Ali, mesmo que fosse possível que escrevesse um tratado sobre a violência no Oriente Médio sob o véu da religião; sobre as violações dos direitos, sobretudo das mulheres, Glantz opta por fazer o leitor pensar na carne, no corpo e na expressão de horror no rosto das 200 garotas assassinadas, levando-o a formar uma imagem. Prefere a matéria sensível, o efeito de repulsa, ao panfleto.

Este aspecto da poética de Glantz é importante para voltar a “Animal de dos semblantes”. Em dado momento do relato, Nora García fala sobre um tumor sanguinolento que aparece na vagina de sua cachorra depois de uma cirurgia:

[L]a llaga o buba me producía un asco infinito, era como si se levantase el vestido y me mostrase su interior, el sexo maquillado como si fuera un rostro, un rostro por lo que se asoma la sexualidad en estado puro, casi monstruosa por su carácter: exhibe en un plano meramente visual lo que siempre ocultamos, vocifera lo que las palabras callan, y el que contempla no puede sostener la mirada, ha sentido aversión, de aversa, palabra latina: significa simplemente desviar la mirada (2005, p. 74).

Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), explana sobre a questão cristã do medo sexual, das delicadas relações entre “mística e continência” e tenta examinar, em uma publicação da ordem dos carmelitas, a questão do medo, justamente, ter fundado o “sexual”; e se a relação do “místico” e do “sexual” não se deve ao caráter abissal, à obscuridade angustiante que faz com que o olhar direto ao órgão sexual se torne repulsivo. A relação entre o sintoma da perda e a irrupção do que está oculto nas sociedades ditas civilizadas aparece aqui de modo explícito. O tabu, o que não se fala, os silêncios convenientes que cruzam os ares, porque ocultam o bárbaro, está relacionado de maneira íntima com os desaparecimentos e também com o pudor sexual.

Se, como afirma Roberto Esposito (2016), considerarmos que existe na contemporaneidade um paralelo do corpo com o aspecto público do social e da razão com os aspectos privado e individual (como se fossem, de fato, separados), encontramos o animal de dois semblantes que cruza, rebelde e indomesticável, embora muito familiar, todo este livro de Glantz. O animal que está sob poder da dona em ambiência doméstica, que evoca o passeio em oposição à fuga e ao desaparecimento, é também o ser que faz irromper o medo do inesperado, do incontrolável que invade, das lembranças sensuais, e, mais adiante, veremos, do ataque inaudito. Segue transcrito um parágrafo revelador desse aspecto:

Muchos perros, perras y perritos de mi familia se han extraviado y desaparecido, mi nieta Lucía dijo que son los perros escapones, ando en busca de mi perro que se me fue para el monte, o como digo yo, Nora García, mis perros adoptan la figura de los desaparecidos, triste figura no hace mucho acuñada en nuestra sociedad contemporánea para designar a su vez quienes fueron torturados o eliminados por ciertos regímenes militares (2005, p. 62).

O cachorro que Nora García declara mais haver amado foi Groucho, que foi perdido “porque se volvió salvaje” (2005, p. 63). O cachorro a mordia, urinava em quantidades enormes e mordeu a funcionária, Mari, além de muitas outras pessoas incontáveis vezes, uma delas durante um jantar que oferecia em um encontro internacional de intelectuais. Em outra ocasião, relata, o cachorro atacou a própria dona, que tentava cuidar dele depois de ter sido atropelado, atrapalhando a ida de Nora à ópera. O cachorro que, apesar de ser “de raça”, sempre estava pelas ruas, era “callejero”, e, por isso, era muito sujo. No fim, atacou tantas pessoas que Nora foi obrigada a “sacrificá-lo”. Esse é o animal de dois semblantes, entre o espaço doméstico e o espaço público; entre a natureza que se pretende domável e o selvagem; entre o que provoca amor, mas, também, a necessidade do sacrifício; o animal que, em seu pensamento selvagem, não diferencia entre intelectuais e a empregada doméstica. Declara:

Para mí, Nora García, como les digo que me llamo, para mí, Nora García, el Groucho era um perro a caballo entre lo doméstico y lo callejero, de pura raza, pero híbrido, un animal de dos semblantes, y a pesar de todo noble y generoso aunque peleonero, deambulando sin cesar de la casa a la calle. Ya me lo habían advertido y todos me aconsejaban y prevenían, los perros que

andan por la calle aunque no sean callejeros, son peligrosos [...] (2005, p. 67).

Em *Por breve herida*, Margo Glantz escreve: “Somos carne (meat)” (2016, p. 62), invocando a experiência concreta da carne, sua cor, sua textura, desestabilizando o construto ideológico transcendental do corpo humano, e segue: “Cuando entro en una carnicería pienso que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal” (*idem*), em mais um movimento de indiferenciação completa de si com relação ao animal. O que os diferencia de fato? Não seriam arbitrárias as regras que levam aquele animal a estar pendurado em um açougue e não um ser humano qualquer, já que semelhante grau de desumanização é possível e aceito, como mostra várias vezes durante o conto? E um dos parênteses, tão frequentes na escrita de Glantz e sobre cujo sentido falarei adiante, Nora discorre sobre uma manada de elefantes que encontra uma ossada de um antigo membro do grupo:

En señal de duelo y en estricto orden jerárquico, los animales van pasando uno a uno los huesos del esqueleto entre todos los miembros de la manada; los sostienen entre la trompa y los colmillos, los huelen y los acarician. [...] Ese espécime perteneció alguna vez a la manda, razonan los científicos: en el camino han encontrado dispersos otros restos sin que se produjera la más mínima señal de alarma o, mejor dicho, de duelo (2005, p. 72).

1.6 A boca, os dentes e a comida

Adiante, em “Jarabe de Pico”, Nora García tem um problema dentário que a faz salivar involuntariamente. Um desconforto na boca e nos dentes causado por excesso de salivação por ter perdido uma “ponte” - parte de seu corpo - impede a protagonista de comer e de falar normalmente. A expressão “jarabe de pico” pode ser traduzida como “papo furado”. A boca, que seria o canal da experiência prazerosa em jantares que são “un must”, agora é fonte de vergonha; os lábios femininos que, coloridos, são sinônimo de sensualidade como declara em “Zapatos: andantes con variaciones” [(“...su boca – realzada por el encendido color de púrpura que la maquilla – se entreabre y deja asomar la punta de la lengua entre los dientes” (2005, p. 14))], agora são cobertos por uma salivação involuntária.

Ela se detém longamente em descrições de detalhes bucais (uma de suas obsessões), declara que “eso de la saliva constante, imposible de detener, me produce a la vez una humedad perpetua y una violenta resequedad, como si estuviera yo a caballo entre el Diluvio universal y el Desierto de Sáhara” (2005, p. 144). Em contraponto ao desconforto que experimenta, comenta bastante detidamente e em uma prosa sem pausas, cujo ritmo pode remeter ao movimento rápido dos lábios, sobre os refinados costumes ingleses à mesa, expondo, por meio do enfoque na boca e em seu alheamento aos costumes “civilizados” dos ingleses, a minoridade presente na autofiguração, a minoridade de sua língua e a impossibilidade de alcançar o modo de vida europeu, embora faça troça também da identidade nacional mexicana:

[...] [Y] al final de la comida uno o una debe tener la pintura de los labios impecable. Y eso, queridos, se lo juro, yo, Nora García, no lo sé hacer. Creo que por eso fracasé en Inglaterra, también quizás porque mi acento no es muy inglés, sino patrióticamente mexicano, y si a eso se añade que te sale espuma por la comisura de los labios, ¡my dear!... (2005, p. 148).

A falta de pudor de Glantz/García, ao se autoironizar por sua condição subalterna, de latino-americana e expor episódios vexatórios, atua em consonância com uma escrita que é não a construção de um *ethos* virtuoso e importante, mas banal e ordinário. Confirma-se a questão que já comentamos que perpassa todo este livro, a questão da insuficiência da linguagem para uma Literatura com maiúsculas, o que nasce no corpo de um sujeito menor, voltado ao baixo, nos moldes batailleanos.

Depois de haver declarado que não sabe inglês o suficiente, os termos em inglês são cravados em muitos momentos da prosa deste relato, carregados sempre de algum deboche. O signo do subdesenvolvimento está no corpo, na fala. Além de não ter a possibilidade de ingerir alimentos de tão boa qualidade como os ingleses, ainda tem uma ponte dentária solta. Isso significa que uma parte do corpo que, segundo Freud, simboliza o amor próprio e a felicidade, está em falta. Todo o conto gira em torno do escárnio acerca dos hábitos alimentares ingleses, bem como de seus costumes à mesa, segundo seu juízo, excessivamente protocolares.

Sobre a relação íntima entre língua e comida neste livro, Adriana Kanzepolsky lembra que:

[E]ntre os sapatos ou os pés e os seios, o corpo esteve presente em todos os contos, em suas manifestações de dor, de prazer, de identidade étnica e cultural, na saliva que escapa pelos cantos da boca e em uma língua - o inglês - que se saliva porque se sabe mal, porque não se saboreia" (KANZEPOLSKY, 2007).

Em outro momento em que a boca é o centro irradiador da experiência do texto em seus escritos, agora, em *Por breve herida* (2016), Margo Glantz relata inúmeras visitas ao dentista. Conta ali que sempre esteve ligada a um odontólogo, primeiro, porque tem uma dentição ruim e segundo, porque foi a profissão de seu pai por algum tempo de sua juventude. Ali, a partir da boca, muito se visita os sentimentos de horror e a violência. Ela começa o livro relacionando a prosa de Poe e os desenhos de Bacon pela chave do terror, do horror, considerando que não se pode definir com "literalidade obsessiva" este estado e encontra, então, no movimento de repetição da palavra, no caso de Poe, ou da repetição da imagem, no caso de Bacon, o procedimento estético que gera o efeito de abstração que dá conta do sentido do horror: a dimensão tátil da língua no movimento repetitivo da pronúncia e a excitação provocada pela dimensão sensível da repetição proporcionariam maior proximidade à "verdade" do termo, que diz respeito a um "gemido demente", à pura visceralidade.

No já citado "Cuerpos vulnerados", Alicia Montes assinala que "a ferida é a consciência do corpo". É na vulnerabilidade, na ferida, que o corpo vive e é sentido, como é apenas na salivagem excessiva de "Jarabe de pico" e na falta de um dente, que Nora García pode observar tudo o que passa pela boca: a comida, a palavra. O título *Por breve herida* remete a essa evidência do corpo pela dor. No mesmo texto, Montes se lembra de que Gina Pane afirma no catálogo de uma de suas exposições de 1990, que "La herida es la memoria del cuerpo: recuerda la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real" (2017, p. 12). O que à primeira vista parece aleatório – pela profusão e alternância de temas abordados - em *Por breve herida* é uma caminhada pelo mundo, uma deriva que tem como ponto de partida e chegada o próprio corpo. A questão do tráfico de marfim, que são os dentes do elefante, os dentes de Maria Callas (seria por isso que seria chamada de Tigresa?), os da Medeia e mais um sem fim de obsessões relacionadas à boca mostram um existir conjunto da busca pelo vivo e pela violência da morte, sem deixar de pontuar que ambos existem simultaneamente.

Ainda neste texto, em um momento de detida descrição de um procedimento odontológico de reinserção de uma ponte, Margo Glantz declara que sai do consultório com a prótese polida, como se fosse um par de sapatos de estilista recém-estreado. A parte ausente do corpo debilitado, enfermo: “mientras tanto, permanezco con la boca vacía como si estuviera desnuda – desnuda de palabras...” (2016, p. 36) é comparada aos sapatos de estilista que usa no dentista, para que possa dissipar o efeito de irrealidade que perpassa a experiência e que tenta abranger com as palavras. Nora García, como já dito, também usa os sapatos para sentar-se para escrever em “Zapatos: andantes con variaciones”, depositando nestes objetos a sua garantia da escrita, de que pode se afastar do chão, ao mesmo tempo em que pode pisá-lo.

1.7 Os seios e as máquinas

O último relato do livro, “Palabras para una fábula”, está articulado em torno de exames feitos pela protagonista quando toma conhecimento de um nódulo presente em seus seios e suspeita de um câncer. Ao contrapor o próprio corpo já envelhecido e possivelmente enfermo ao corpo das enfermeiras, jovens e saudáveis, experimenta o aumento da sensação de deslocamento/desterritorialização que, agora, já é interna, incorporada - literalmente. Observa que aquelas mulheres a atendem de modo automatizado, mas que o tratamento é coberto por um verniz de afeto e humanidade. Isto fica evidente, segundo ela, por exemplo, pelo uso de termos como “mi vida”, “m’hijita”, “reinita” por parte das enfermeiras. Tal performance a infantiliza e ignora sua subjetividade, ao mesmo tempo em que sente seu corpo invadido ao ser manuseado ou examinado pelas máquinas, como se fosse um objeto, o que fala da compartimentação do corpo no saber médico como uma operação que termina sendo desumanizadora, objetificante.

Neste momento, são os seios a parte do corpo colocada em foco. À véspera do exame, Nora García não consegue dormir por causa de um “sentimento perpetuo de náusea” devido a pensamentos trágicos que lhe ocorrem diante da possibilidade da doença e, por conseguinte, da morte. No momento inicial do relato, essa angústia se transubstancia repentinamente em considerações sobre a sonoridade prazerosa da palavra “papanicolau”, em contraposição à sonoridade repulsiva de “mastografía”. Na ameaça do corpo, Nora se abriga nas palavras. Reflete sobre o ato em si de pronunciar essas palavras: “creo que el

sonido de una palabra es decisivo”, afirma. De fato, é pela via das palavras em sua intersecção com o corpo – como o ato da pronúncia - que a personagem cria seu espaço de existência.

O relato começa com um questionamento acerca da linguagem: “¿Cómo definir con palabras los sentimientos y los afectos?” e cita o poema de Octavio Paz, “Las palabras”¹³. O que se problematiza aqui são os limites da linguagem para dar conta dos afetos, ficando sempre a questão da incompletude e, por conseguinte, a da fragmentação, o que veremos no próximo capítulo. Ao escrever no computador, as palavras julgadas inadequadas, sublinhadas em vermelho remetem, para Nora García, à parte inchada do próprio corpo. É o “corpo da letra” pousando sobre o corpo de Nora García. A linguagem racional insuficiente passa pelo corpo feminino degradado, enfermo e dissecado. O corpo neste momento já não é jovem, é um corpo com mais idade, atravessado por questões diferentes das da juventude como as que aparecem em “Zapatos: andantes con variaciones”.

A materialidade corpórea vivendo a experiência do envelhecimento, superexposto neste conto, submete a personagem a exames e demais serviços da medicina. Neste âmbito, o corpo é mapeado pela medicina e pela ideia de grande saúde, que opera em homogeneização para estabelecer padrões de procedimentos, abrindo mão, assim, da singularidade de cada corpo. Sobre isto, Daniela Giménez, em “La mirada médica y el cuerpo subversivo – La enfermedad como posibilidad vital”, em *Cuerpos presentes* define o corpo doente:

Desde la mirada divina, como consecuencia de un pecado mortal, o desde la mirada secular, como modo de habitar la alteridad, se divisa en el cuerpo enfermo un sustrato, una suma exponencial de significados que rebasan los meros síntomas o dolores concretos. Sobre el estatuto físico y moral del enfermo, de los comportamientos y hábitos generales de la sociedad en su conjunto, de los imaginarios de lo exótico, lo extraño y lo catastrófico, la enfermedad siempre da cuenta de un desvío o un hiato irreconciliable entre el que la porta y un cuerpo saludable (2017, p. 57).

Em *A doença como metáfora* (1984), Susan Sontag também observa a carga simbólica moral que acaba por atravessar a tuberculose, no passado, e o câncer, atualmente. Curioso

¹³ “Dales la vuelta,/ cógelas del rabo (chillen, putas),/azótalas,/dales azúcar en la boca a las rejegas,/inflalas, globos, pínchalas,/sórbeles sangre y tuétanos,/sécalas,/cápalas,/písalas, gallo galante,/tuérceles el gaznate, cocinero,/desplúmalas,/destrípalas, toro,/buey, arrástralas,/hazlas, poeta,/haz que se traguen todas sus palabras.” Em *Libertad bajo palabra, 1935-1957*, 2003.

como ela mesma constrói a metáfora de doença e da saúde como se os dois estados fossem dois países, quem passa para um já não pertence ao outro pelo tempo em que dura a enfermidade, trazendo a ideia de desterritorialização pelo próprio corpo que aparece aqui.

Em dado momento do relato inicial, “Zapatos, andantes con variaciones”, a personagem pergunta à pedicura se deveria retirar os joanetes. Esta pergunta, que a profissional especializada no tema corrige em jargão médico, quando chama os joanetes de “calo ósseo”, deixa manifesta a subordinação imposta ao corpo diante do saber médico, bem como a correção vocabular forma uma hierarquia de saber. Demonstra também a disposição de Nora García em mutilar-se, “consertando”, assim, o corpo, extraindo a deformidade que carrega. Há também uma alternância de significações entre corpo e coisa neste relato. No momento em que Nora García se despe para um exame, retirando suas roupas, colares, brincos, relógio, experimenta a reificação do corpo. Após despojar-se das coisas que carrega no corpo, sente-se definitivamente desumanizada, paradoxalmente transformada em coisa. Isto levanta uma questão que aparece desde “Zapatos: andantes con variaciones”: as coisas que exercem influência sobre o corpo não são também parte do corpo?

Aqui, em “Palabras para una fábula”, a protagonista parece experimentar uma espécie de desterritorialização do próprio corpo ao ser levada a uma nova dimensão de gravidade da vida diante da suspeita da doença e, conseqüentemente, é levada a uma espécie de desterritorialização do próprio ser. Um indício disso é o fato de, na ocasião do exame, questionar mentalmente a capacidade de algumas enfermeiras de usarem sapatos de salto alto em situações tão graves, um hábito que até então lhe era não apenas familiar, como obsessivo. Diz:

¿[C]ómo pueden ocuparse de tantos enfermos, llamarlos por su nombre en voz alta y cortés, conducirlos luego por los largos pasillos, abrir una puerta, decirles que se desvistan, que se pongan una bata desechable, que vuelvan a esperar sentados, pero casi desnudos, sin ropa interior, sin ropa exterior, sin aretes, reloj, sin collares, sin equipaje, sólo con el cuerpo que va a ser examinado y ellas con zapatos de tacón tan alto? (2005, p. 154).

Podemos pensar em desterritorialização, porque, neste relato, o corpo é território do próprio atravessado pelo alheio, pelo saber externo, até ser literalmente invadido pelas máquinas que realizam os exames. Ao ser manuseada pelos corpos de pessoas saudáveis e,

como citado anteriormente, infantilizada pelo vocabulário afetado, seu corpo enfermo é submetido ao poder e hierarquia do corpo saudável.

Enquanto espera o exame, Nora García lê um romance em que duas irmãs são tão unidas que chegam a sentir que têm um só corpo, que sua vida é a mesma, mas uma delas tem um filho e isso muda a relação, agora são diferentes, a começar pelas marcas da cirurgia cesárea. A marca no corpo é um símbolo da mudança na vida de uma das irmãs, que afetará a relação entre ambas. Na sequência, é chamada para fazer o exame e observa que o tom protocolar do tratamento da enfermeira vem da banalização que o contato com os numerosos corpos durante o trabalho proporciona. “¿Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra?” (2005, p. 158), pergunta. A falta de discernimento de que um corpo é uma pessoa dá-se pelo repetitivo contato com corpos, ou melhor, com partes de corpos, como se estas fossem alheias às pessoas: “Soy un objeto con pechos” (*idem*). A medicina considera uma parte do corpo de cada vez e a fragmentação, aqui, não possibilita a criação narrativa, a dispersão de metáforas, mas significa o domínio do saber do especialista.

Lembro-me do mini-conto de Macedónio Fernández, *Paciente en disminución*, presente em *Papeles de reciénvenido*, de 1929:

El señor Ga había sido tan asiduo, tan dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a llamar al doctor Terapéutica para que atendiera el pie del señor Ga, que lo mandaba llamar.
El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y “meneando con grave modo” la cabeza resolvió:
- Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario, a un cirujano.

A crítica do escritor argentino, por meio deste mini-conto, está fundada na ideia de que ter um corpo é, necessariamente, sentir-se mal com ele em alguns momentos. Sanar a dor de ter um corpo só é possível no desaparecimento completo, que parece, no conto, o objetivo da medicina.

Ao vestir-se lentamente após a realização do exame, recolocando sobre o corpo desnudo e fragilizado suas vestimentas e adornos e retirar-se do recinto, olha-se no espelho em detalhes. O ritmo lento de retorno a sua humanidade permite pensar a vestimenta como “habitat” no processo de reterritorialização, de identificação consigo mesma.

Em “De pie sobre la literatura mexicana”, ensaio em que analisa *Baile y cochino* (1886), de José Tomás de Cuéllar, Glantz fala sobre a intensa preocupação com a indumentária das mulheres durante a sociedade porfirista, de costumes muito voltados à ostentação da moda copiada de Paris, retratadas por Cuéllar. Os rituais de vestir-se e enfeitar-se com adornos são ali uma substituição do próprio corpo, numa operação que reduziria a mulher a um valor de troca. No entanto, Nora García, recém-saída de uma situação em que se sente objetificada, manuseada, tem nas roupas e nos acessórios o contrário do meramente ostensivo, são objetos que devolvem-lhe a humanidade:

[...] [E]ntro al compartimiento donde he dejado mi ropa, empiezo a vestirme lentamente, primero el brassier, de encaje negro, después de ajustarle se acopla perfectamente a la forma de mi pecho gracias a unas varillas que dibujan perfectamente su contorno y dismulan la diferencia de tamaño entre el pecho derecho y izquierdo (mas grande y decaído el segundo); me pongo luego la blusa, me observo em el espejo, me miro de perfil, yergo el torso, todo en orden: los cabellos, los collares, los aretes, paso el lápiz rojo sobre mis labios, observo mis ojeras y la expresión ansiosa de mis ojos, alzo las manos, mi mano izquierda teñida del color azul. Tomo la bolsa y extraigo los anteojos que velaran mi mirada y el reflejo del sol que cae a plomo. Salgo, por fin, apresurada del laboratorio. Queda la rabia (2005, p. 190).

As olheiras e a ansiedade estão impressas na fisionomia. O ritmo da prosa já é lento. Sente raiva, como se tivesse sido violada pela máquina de mastografia, coloca os óculos escuros que velarão seu olhar ao pôr do sol. Ali, Nora García volta a citar o poema de Octavio Paz sobre a “luta” com as palavras, que se mostram indômitas. As rugas e linhas no rosto, a lentidão no caminhar, parecem dizer mais sobre o despertencimento que se vai tecendo ao longo de todos os relatos. Mas, ao olhar o pôr do sol, através da janela do hospital, Nora se reterritorializa, vê mais adiante e se abriga, novamente, nas palavras. Não por acaso, Glantz é obcecada por dentes e cabelos, justamente porque são as partes do corpo que não se decompõem depois da morte, o que parece guardar estreita relação com sua experiência do corpo envelhecido, passando por seus medos, culpas e resistências.

Sobre esta inadequação corpórea, em “Cuerpos presentes”, Alicia Montes traz uma síntese sobre a questão da representação do corpo na contemporaneidade:

Hoy, nuestra cultura no habla más del cuerpo como lugar en el que se escribe el pecado o la muerte, el discurso dominante en la cultura de masas

tapa la incertidumbre que lo transita con las imágenes de un cuerpo sano, saludable, deportivo, armonioso y placentero. Entretanto, lo reprimido regresa bajo la forma de la mutilación, la enfermedad, el injerto de lo inorgánico en lo orgánico, la zombificación, la autodestrucción. El cuerpo negado y ocultado por la cosmética y las tecnologías de la subjetividad, el cuerpo “desastroso” (caído, separado de los cuerpos celestes) se hace presente en el arte y la literatura en su forma más objetivada, extraña y abyecta, como carne (2017, p. iii).

É justamente este interesse no que está oculto sobre o corpo e as maneiras de vida possíveis que são suprimidas pela medicina e pelos protocolos sociais na contemporaneidade que Glantz pretende desestabilizar neste livro. Em linhas gerais, o que se pode pensar sobre *Historia de una mujer...* e os demais textos de Glantz lidos é que se trata de uma escrita, sobretudo, viva, mesmo diante do medo da morte e do terror da perda. O “corpo da letra” se move, se forma e se dissolve (“suelo ser muy voluble” (2005, p. 31), diz Nora García), mas nem por isso seus textos deixam de emergir com originalidade, talvez pela força com que a pele do leitor seja tocada pela pele de outro mundo, o mundo de Nora García.

Apesar de todas as contradições presentes nos processos não de construção de identidade fixa, mas de identificações da escritora, a loucura não é uma opção e a melancolia não tem lugar na enunciação, ainda que necessite dizer e desdizer, fragmentar-se, mover-se energicamente, para alcançar sua expressão. Parafraseando Jean Luc-Nancy (2003), leva o leitor a olhar para si na materialidade mais concreta, compartilhando do gesto não de significar o corpo, adequando-o ao espírito elevado, mas de baixar até sua carnalidade para pensá-lo a partir dali.

Capítulo 2 Pétalas, pérolas, gotas, dentes, migalhas, retalhos, estilhaços

Por um lado, o que ele diz dos grandes objetos do saber, (o cinema, a linguagem, a sociedade) nunca é memorável, a dissertação (o artigo sobre alguma coisa) é como um imenso dejetos. A pertinência, miúda (quando ela existe) vem apenas nas margens, nas incisões, nos parênteses, de viés: é a voz off do sujeito.

Roland Barthes

2.1 Corpo vivo, escombros do discurso

Como pudemos ver ao longo do primeiro capítulo, um dos aspectos mais marcantes dos estudos críticos e dos escritos literários de Margo Glantz é o corpo feminino e seu lugar na escrita ficcional/autofigurativa dessa escritora. Vimos que o corpo de Nora García, em *Historia de una mujer...*, é representado “em partes” e que cada uma dessas partes do corpo está atravessada pelo mundo de uma maneira específica, ou seja, a escritora se propõe dar conta da experiência do corpo, não negando o que tem de parte desprezível da vida humana. Pés, boca, nariz, seios, dentes, saudáveis ou doentes, velhos ou jovens, assumem o lugar não só de objeto representado, mas se impõem, aqui, pela via da linguagem escrita, resultando em uma produção de sentido deslocada, uma vez que opera em um desequilíbrio fabricado entre corpo e racionalidade¹⁴.

No livro de relatos em fragmentos analisado neste trabalho, “Memoria de las apariencias” é o parágrafo de abertura. Ele funciona quase como prólogo. Diz: “He vuelto a coleccionar aquí varios relatos. Su reescritura responde a una histeria dosificada, escrita a

¹⁴ O filósofo italiano Roberto Esposito, em *As pessoas e as coisas* (2016), diz que: “Para ambas [as esferas jurídica e teológica], en el centro del dispositivo reside no solo la necesidad de articular la unidad y la división entre ellas, sino la consecuente subordinación de una parte de la vida humana a la otra (2016, p. 37). Segundo essas duas matrizes de pensamento (o direito romano, tributário da filosofia aristotélica, que via como a escravidão como algo plausível, porque as pessoas seriam instrumentos, coisas, e o cristianismo, que produz a cisão ontológica entre corpo e espírito, em que o último deve triunfar sobre o primeiro), o corpo seria algo entre a pessoa e a coisa, o que confirmaria a natureza dividida atribuída ao ser humano na perspectiva desses dois pilares do pensamento ocidental.

cuentagotas y contra el tiempo, demorada año tras año. Reunidos, forman otra historia, o, ¿por qué no?, la misma historia”¹⁵ (2005, p. 9).

Desse pequeno parágrafo é possível extrair diversos elementos centrais da poética de Margo Glantz, mas como já dito, me interessam, ao longo do trabalho, três elementos aqui presentes: o movimento -- que aparece, nesse caso, como movimento de “vaivém” o qual implica a atividade de reescrever, mas toma diversos outros sentidos no decorrer dos relatos --; o corpo aparece aqui de maneira oblíqua na referência à histeria -- doença, em sua origem, associada ao útero -- e, finalmente, a fragmentação da escrita, de maneira contígua à do corpo, sugerida na imagem do conta gotas, da dosificação, que será aprofundada no presente capítulo.

No predomínio da racionalidade sobre a corporeidade, o significado do texto pretende nascer juntamente com a pessoa do autor (como autoridade), é ele quem vai guiar o leitor até o sentido. Neste livro, no entanto, o corpo é texto e o texto também é corpo, como trabalhado no primeiro capítulo. Isso provoca um deslocamento na leitura do texto: uma vez que o autor não é o detentor da racionalidade, mas do corpo, o significante é mais permeável a produções de sentido várias por parte do leitor. Reescrever, citar, voltar, dosificar: tais procedimentos, mais do que explícitos, verbalizados, são quase um gesto de “atacar” o texto em muitas frentes para estilhaçá-lo e poder, assim, ver crescer dessas pequenas peças textuais, ramificações inesperadas das quais nascerão outros textos.

No entanto, ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, a forma de narrar-ensaiar, neste livro e na produção de Glantz em geral, não dispensa a inserção na tradição literária, por excelência, ocidental: Glantz/Nora García cita muitos escritores ao longo dos relatos, tanto em gestos de filiação, como de negação -- fragmentos tratam-se também de ruínas --, mas não deixa de assumir -- e de aproveitar -- os pontos cegos da ideia de autoria estável, as lacunas do edifício textual da racionalidade. Sua maneira de fazê-lo é conferindo peso e potência ao corpo.

Para oferecer contraponto ao procedimento que apresenta neste livro, publicado em 2005, em forma de texto de criação, podemos pensar em outro construto corpo-discurso analisado em momento anterior dos estudos críticos de Glantz. Trata-se do ensaio

¹⁵ Em *Zona de derrumbe*, a nota preliminar é semelhante a esta: "Colecciono aquí varios cuentos. Su escritura responde a una histeria dosificada, escrita a cuenta gotas, demorada a lo largo de los años. Reunidos, quizá puedan leerse de manera diferente" (2001).

“Destrucción del cuerpo y edificación del sermón. Enfermedad y mortificación como método en los conventos de monjas. Un ensayo de aproximación a Sor Juana”, completo em 1992. Nele, a crítica aborda a dupla “edificação” relacionada às freiras que viviam (ou haviam vivido) sob imposição de penitências, cujas disciplinadas vidas e mortes davam origem a sermões que serviam como exemplo de comportamento à comunidade católica.

Analisa neste ensaio, mais especificamente, o texto “Los milagros de la cruz y maravillas del padecer. Sermón que en las solemnes honras que el día 26 de abril de 1728 le hicieron a la V. M. Sor María Inés de los Dolores”, que o padre jesuíta, Antonio de Oviedo, lê em ocasião da morte da freira, Sor María Inés de los Dolores, após as frequentes autoflagelações, que a adoeceram e acabaram matando-a. Eram os “exercícios espirituais”, cartilha que San Ignacio de Loyola sistematiza detalhadamente no século XVII, de modo a preencher toda a rotina das freiras com atividades “purificadoras”, em que a tortura, juntamente com as rezas e outros ritos de austeridade, levaria às experiências místicas que, por sua vez, seriam o caminho da santidade.

A essência do discurso lido pelo padre como homenagem à freira morta é que a mortificação do próprio corpo seria o caminho para que a vida de Cristo se manifestasse na vida das religiosas e, por extensão exemplar, na vida humana. Como conta o ensaio, Sor Juana Inés de la Cruz, a cuja vida e obra Margo Glantz se dedicou profundamente, chegou a professar, por exemplo, na ordem dos carmelitas no momento em que tais práticas estavam em sua mais substantiva vigência, mas as penitências impostas eram tão cruéis, que ela teve que abandonar o convento depois de três meses, por estar extremamente doente.

Ainda no referido ensaio, Glantz dá a conhecer um exemplo curioso (e muito mexicano)¹⁶ desse estado de sacrifício permanente das freiras:

Para morir en vida por Cristo era necesario mortificarse. Privarse de cualquier tipo de placer, al grado que las carmelitas descalzas aceptaron añadir a los cuatro votos reglamentarios, pobreza, castidad, clausura y obediencia, un quinto voto, enternecedor, la promesa de no comer chocolate. La mortificación es un ejercicio continuado, inquebrantable, y forma parte de la distribución de las horas del día; esa distribución minuciosa, exhaustiva que pretendía cerrar la puerta a cualquier resquicio del mundo exterior y permitir la práctica implacable de la contemplación. Las monjas más mortificadas eran las más santas, las más admiradas (1992, p. 65).

¹⁶ A origem do chocolate remete à civilização olmeca, que vivia na região do atual México, em 1500 a.C.

A lista de exercícios e técnicas de penitências que vigorava nos conventos à época é extensa, “criativa” e repulsiva para que dela se deem aqui maiores detalhes. Fora o fato de que, segundo consta no mesmo ensaio, ainda agora, são prática corrente em alguns conventos de Guanajuato, norte do México. O importante é notar que, para assemelhar-se a Cristo, era necessário o “cancelamento” do corpo e, mais do que isso, observa Glantz, era necessária a aniquilação do feminino no corpo das freiras, de modo que se considerava meritório que uma “santa anorexia” causada por seguidos jejuns lhes paralisasse a menstruação. Assim, além dos sacrifícios constantes, era necessária a negação da corporeidade específica em questão: para assemelhar-se a Cristo, também não se podia ser mulher. De qualquer maneira, a crítica observa que elas não eram estimuladas a parecer-se com a Virgem Maria - o que seria, nesse caso, talvez mais lógico - mas com Cristo, fato que implicava em uma interdição definitiva do corpo até mesmo no aspecto mais biológico.

No entanto, conforme afirma a escritora, há uma maneira pela qual o corpo mortificado é reconstruído, ou tornado matéria-prima. Para construir um “edifício verbal”, sacerdotes de importante posição social citam em longas hagiografias e sermões os feitos sacrificiais. Ali, elogiam a capacidade de “negar a carne” da religiosa, depois de morta:

[...] [U]na vez muerta la aspirante a la perfección, se convierte en modelo; lo aprovecha el sacerdote para erigirla como ejemplo en un sermón que, si, a su vez es ejemplar, se imprime después de haber circulado en cuadernos de mano. Los obituarios y sermones de la época barroca que utilizan términos arquitectónicos para definir una vida de edificación constituyen un capítulo especial de la literatura barroca: sus metáforas y sus alegorías erigen monumentos verbales, a manera de espejos de escritura (1992, p. 69).

Construídas de acordo com a estética barroca, as hagiografias elogiavam a vida (a morte) de exemplos de humildade e edificação vindos dessas mulheres. Ainda nesse ensaio, ela se lembra de que a palavra “edificação”, segundo o primeiro dicionário etimológico em língua castelhana, o de Sebastián de Covarrubias, quer dizer construção, mas também quer dizer “dar buen ejemplo uno con su vida y costumbres llevando a los demás tras sí con imitarle”.

Desse modo, Margo Glantz considera derivada da construção textual como “edifício” a edificação que vinha com as histórias de vida de santos que davam provas de mortificação

extrema e pureza angelical à sociedade¹⁷. A destruição do corpo feminino, no caso das freiras, liga-o ao de Cristo por intermédio do discurso edificante, “el que inscribe y graba en el cuerpo del edificado, el otro cuerpo - el de Cristo” (1992, p. 69). A reconstrução desse corpo aconteceria quando, depois de suportar dores e enfermidades, a freira encontrava a morte literal. Na ideia de um corpo mortificado que se torna um edifício verbal e que é, ao mesmo tempo, a pedra fundamental das práticas de autoflagelação, está presente a ideia de redenção, de cura das chagas e, por fim, a de um corpo redimido, inteiro, total e sem lacunas, como eram o corpo e a escrita barrocos.

Esta breve exposição vale, a meu ver, para refletir sobre as relações que a escritora postula entre corpo e escrita. Que ela tenha se debruçado sobre a prática de automutilação do corpo das freiras e do tom elogioso com que a prática era tratada nos textos hagiográficos, também parece fornecer pistas preciosas sobre como o corpo feminino de Nora García aparece em *Historia de una mujer...* Estamos diante de um corpo cuja representação é fragmentária, mas com um viés de minoridade, em tudo contrário à exemplaridade inferida dos textos edificados sobre a morte das freiras.

Pensando nesse construto, é possível, então, interpretar que a relação entre o corpo e a escrita que está em jogo em *Historia de una mujer...* atenda, ao invés de a um corpo morto e um monumental edifício textual, a um corpo vivo e de inteligência própria, que torna o edifício textual em escombros. Interessa lembrar, ao falar sobre essa construção de sermão pela via da destruição do corpo, o voto a Santa Teresa de Jesús feito por Nora García ao final do primeiro relato de *Historia de una mujer...*, “Zapatos: andante con variaciones”. O voto consistia em que só usaria os sapatos de Ferragamo - o par que comprou em parcelas e que lhe machucava os joanetes - no momento em que fosse escrever (lembrando que já está escrevendo enquanto anuncia que vai escrever). Santa Teresa, uma freira do século XVI, a

¹⁷ Diz: “La hagiografía católica española del siglo XVII - tanto en la metrópoli como en las colonias - trabaja también un tipo de discurso subordinado, que no relata propiamente la vida de los santos, sino la de aquellos que, al dar pruebas de ‘humildad profunda, mortificación extremada, pureza angelical’, optan por el camino de la perfección, o son postulados por sus biógrafos para la santificación” (1994, p. 61), presente em “Destrucción del cuerpo y edificación del sermón. Enfermedad y mortificación como método en los conventos de monjas. Un ensayo de aproximación a Sor Juana.” In: Revista La Experiencia Literaria, UNAM, 1994, pp. 61-74.

Michel de Certeau, em *A escrita da história*, diz, ao tratar do gênero: “A hagiografia é um gênero literário, que, no século XII, chamava-se também de hagiologia ou hagiológica. Como o Pe. Delehaye esclareceu em 1905, numa obra que marcou época, *Les légendes hagiographiques*, ela privilegia os atores do sagrado (os santos) e visa a edificação (uma “exemplaridade”): ‘Será necessário, pois, reservar este nome a todo monumento escrito inspirado pelo culto dos santos, e destinado a promovê-lo’. A retórica deste ‘monumento’ está saturada de sentidos, mas do mesmo sentido. É um túmulo tautológico” (1982, p. 241).

quem Nora García faz esse voto, também é mencionada por Glantz no ensaio supracitado, na menção a um momento do catolicismo em que as autoflagelações não eram requisito para que as freiras experimentassem a união com Deus, ao contrário do que acontece no século XVII, como observado no sermão em homenagem a Sor María Inés de los Dolores.

Ao final do relato, Nora García senta-se à máquina de escrever ou ao computador, como um “franciscano seráfico” (2005, p.46). Na realidade, a personagem, em uma performance hedonista, ou no mínimo sem indício de vínculo algum entre virtude e austeridade, depois de fazer o voto à santa, fuma um cigarro, ouve Bach, come um doce, bebe vinho e, finalmente, escreve (“o ato mais heróico¹⁸ de sua vida!”) a história de amor que o leitor jamais chega a ler. Assim, ela desassocia também o ato de escrever da disciplina ou da virtude ascética, do disciplinamento do corpo, e, em última instância, do discurso exemplar, do caminho da perfeição, já que se constrói como sujeito menor, afinal, mesmo depois de calçada com os sapatos de estilista, ainda lhe “sobra” matéria corpórea dolorida na superfície dos pés, os joanetes.

O ato heróico que o gesto de escrita representa pode ser observado a partir da dupla conotação do próprio adjetivo. Oriundo do grego, o termo “herói” remete tanto ao personagem principal de uma narrativa, quanto ao estatuto de semideus que essa personagem ocupa para superar obstáculos, imbuído portanto de sacralidade. Tendo isso em conta, pensando na relação com as freiras e sua transmutação em “personagem” de uma hagiologia, na homenagem sagrada pós-morte, a sacralidade da religião e da literatura são colocadas em questão. A procrastinação para finalmente começar a escrever também confere ao ato uma heroicidade menor¹⁹.

Ainda no esteio da contraposição entre os dois modelos de corpo-escrita, é pertinente colocar o que Michel de Certeau afirma em *A escrita da história*:

¹⁸ É digno de nota o que Certeau observa sobre os elementos semânticos que constroem as imagens santificadas nas hagiografias: “para indicar no herói a fonte divina de sua ação e da heroicidade de suas virtudes, a vida de santo, frequentemente, lhe dá uma origem nobre. O sangue é a metáfora da graça. Daí a necessidade das genealogias” (1982, p. 272). Considerando que *Las genealogías*, de Glantz, começa com uma reivindicação de seu direito a uma genealogia e uma referência ao livro bíblico de Gênesis, mesmo não sendo cristã, pode-se pensar que é na inversão da exemplaridade, da sacralidade que sua escritura opera.

¹⁹ O que se propõe contar neste livro é a autobiografia de Nora García, o que também é feito de maneira contrária ao caráter exemplar das biografias no século XIX, como a anteriormente citada autobiografia de Sarmiento: *Una vida ejemplar: recuerdos de provincia*. Tal texto é um bom exemplo do que Bourdieu pontua no artigo “A ilusão biográfica”, citado no primeiro capítulo, onde diz que o gesto biográfico ou autobiográfico é da ordem do relato, movido por mecanismos sociais, [...] favorece a inclinação à unidade e à totalidade do sujeito, características desejáveis à “normalidade” e, portanto, à sua existência no mundo oficial.

[A] mais antiga menção de uma hagiografia na literatura cristã eclesiástica é uma condenação: o autor (um padre) foi degradado por haver cometido um apócrifo. A ortodoxia reprime a ficção. [...] Reencontram-se as mesmas reservas no século XVI, nas origens das Igrejas protestantes e no século XVIII mais ainda, na administração eclesiástica católica mobilizada contra as "lendas" e "superstições" por uma caça às feiticeiras. Posteriormente, o Estado substituirá as jurisdições eclesiásticas (1982, p. 270).

Como bem sabemos, Nora García é uma escritora, senta-se para escrever ficção - ou, tendo em conta a interpenetração de gêneros no texto, contaminar a matéria da realidade com a matéria ficcional. Diante de tantos gestos destruidores do tipo discursivo exemplar do “sermão” e de tanta ostensiva importância dada aos lugares propositalmente esquecidos do corpo feminino em seu texto, pode-se intuir daí outra abordagem do corpo mutilado, que não tem como fim a canonização (ou uma escritura canônica), mas sua recuperação para o prazer e para a irreverência do texto, que aparece na forma do fragmento e do humor.

Portanto, podemos extrair do ensaio de Glantz, algumas percepções acerca do que está em jogo quando faz do corpo um corpo mutilado e de qual é a relação desse corpo com a escritura, uma escritura de prazer, incompleta em seu sentido.

2.1.1 O gosto pela divisão

[...] [F]ragmentos, fragmentos, fragmentos desfigurados, manchados, desgarrados como si los hubiera arrancado con los dientes, fragmentos doblados, plegados, rayados, encimados, objetos, si así se puede llamárseles, adheridos a los muros y clavados en las puertas con tachuelas, chinches o goma, desparramados y pisoteados – casi triturados – por el suelo, en estado, sobra decirlo, lamentable.

Margo Glantz

O corpo está vivo, mas está em pedaços. A análise do fragmento e do papel que possui nesta autotificação de Glantz, mediada por Nora García, requer uma aproximação mais detida dos aspectos que são postos em jogo para que essa (des)estrutura fragmentária se realize. Para isso, é fundamental ter em mente que, além de os escritos fragmentados

serem expressão de um corpo também fragmentado, como se a maneira de recuperar o corpo mutilado fosse preencher feridas, faltas, com retalhos de escrita, existe também um diálogo formal com diversos escritores nesse contexto, que se vão apresentando como retalhos, em momentos de plágio explícito ou de intertextos evidentes.

Seria, no entanto, um contrassenso pretender encerrar neste capítulo o “significado” da escrita fragmentária em Glantz, uma vez que é justamente na recusa pela imposição de um sentido único em que ela se centra. Nessa medida, comento alguns pontos de diálogo com escritores e alguns estudos da própria Glantz para levantar possibilidades, apontar hipóteses e criar interpretações relacionais, mas sempre abertas, do texto aqui analisado, nunca acreditando que o sentido dessa análise possa se tornar em fronteiras para a escrita.

Para começar, vale destacar um trecho do texto de contracapa de *Historia de una mujer...*, que apresenta o livro com uma analogia com o ato de “cortar pano sobre o próprio traje”. Tal imagem reúne tanto o aspecto autofigurativo, na metáfora do traje - o tecido escolhido para se assentar sobre o próprio corpo, o artifício - quanto o caráter fragmentado do texto, com ruínas de uma autobiografia, na metáfora do “cortar pano”. A crítica argentina, Marcela Zanin, em uma resenha do livro de 2001 (*Zona de derrumbe*) publicada na revista eletrônica *Bazar Americano*, intitulada “Cortar el paño del propio traje” (2001), recupera um ensaio de Glantz sobre Augusto Monterroso, em que a escritora mexicana diz que “la palabra escribir en español procede de “desgarrar”, “cortar”, “rasgar” y es justamente este movimiento triple el que sigue Monterroso para lograr lo perpetuo. Veamos las dos cosas: la mutilación y lo autobiográfico que en este caso van juntos siempre [...]” (1994, p. 126). No mesmo ensaio, Zanin diz:

De este modo *Zona de derrumbe* propone una serie de relatos que ponen en cuestión la posibilidad de la historia autobiográfica. Una 'zona de derrumbe' en la cual la escritura está concebida más como acto de destrucción que como acto de construcción; porque si por una parte la narradora de los cuentos manifiesta escribir sus memorias (y hace jugar la determinación básica del género: aquella de que el lector lee la vida del autor), por otra, los datos más nimios de la realidad están desgarrados por el trabajo de la fabulación. [...] Como los perros descritos en "Animal de dos semblantes", domésticos y feroces a un tiempo, o como la narradora de "Jarabe de pico", tan atenta a las reglas de la buena educación inglesa y, a la vez, tan mal educada, hay en "Zona de derrumbe" una distancia que vuelve ambiguo el imperativo de hacer el relato de una vida (2001)²⁰.

²⁰ Disponível em:

Cada retalho desse traje é um dos fragmentos que nos chegam a conta gotas, fazendo-nos compartilhar, na leitura, da experiência de maneira mais própria das sensações corpóreas do que da racionalidade. Figurar-se a si mesma como sujeito menor parece se relacionar com o caráter de destruição do texto, já que cada pequeno pedaço, parágrafo e fragmento que “sai da escritora” deixa nela um oco, faz dela alguém ainda menor. Cada fragmento é um pequeno pedaço que se descola (ou é arrancado) de si, no ato de escrever, como acontece em *Por breve herida* (2017), quando a narradora diz que cada um dos fragmentos que publica por não poder publicar o livro todo, porque está procrastinando essa escrita, é como se fosse um dente arrancado de sua boca²¹.

Existem muitos momentos em que a escritora mexicana declara sua preferência pelo fragmento e, inclusive, nos quais sugere a relação da forma fragmentada com o corpo mutilado. Ela conta, em conversa na Casa América (2011), em Madrid²², relatada por Carlos Feral, que o livro *Saña*, publicado basicamente com fragmentos ensaísticos, foi formado a partir de um texto que era composto “inteiro” originalmente, mas que acabou sendo “mutilado” pela ensaísta em homenagem ao poeta Arthur Rimbaud, que, por ocasião de uma doença venérea, teve uma das pernas amputada. Neste livro a figura de Rimbaud é evocada muitas vezes²³. Além disso, a dedicatória de *Saña* é endereçada a Mario Bellatin, escritor mexicano nascido no Peru, amigo de Glantz, que nasceu sem um dos braços e que, recentemente, atirou ao Rio Ganges a prótese que costumava usar.

O corpo em falta, em pedaços, é o eixo em torno do qual se movimenta a escritura de Glantz e, como já dito, cada uma dessas partes funciona como centro de outros relatos. É interessante como, enquanto crítica, a mexicana tem como lente a fragmentação do corpo mesmo do outro lado do texto que não o de escritora. Em seu ensaio sobre Juan Rulfo,

<<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=176&tabla=resenas&que=marcela%20zanin>>. Acesso em: 25 de outubro de 2019.

²¹ “Llevo más de quince años escribiendo este libro, ejemplo extremo de procrastinación memorable, y llevo también los mismos años publicando fragmentos, como si al publicarlos, uno tras otro, me arrancaran un premolar, una muela de juicio o un colmillo”. (2016, p.18)

²² Disponível em: <<https://alenarterevista.wordpress.com/2011/05/14/los-fragmentos-de-margo-glantz-por-carlos-feral/>>. Acesso em: 23 de maio de 2019.

²³ A primeira menção ao poeta francês no livro acontece em um fragmento intitulado “El caminador”, em que diz: “La imagen de Rimbaud: la imagen de un caminante; lo asocio con otros caminadores: Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, Casanova, Rousseau, Isabelle Eberhard. Rimbaud es, en cierta forma, un San Juan de la Cruz y, como la de los carmelitas descalzos, su rebelión se inicia en los pies” (2007, p. 13). Justo a imagem do que Rimbaud podia fazer quando possuía as duas pernas e do que Nora García faz ao caminhar.

quando aborda o momento em que o personagem principal de *Pedro Páramo*²⁴, Juan Preciado, chega a Comala munido apenas de uma foto perfurada como memória de sua mãe, Dolores Preciado²⁵, já morta. Na foto, há um grande buraco onde estaria localizado o coração da mulher. A representação metonímica da memória da vida perdida em Comala está na lembrança do olhar da mãe: “Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver. (1984, p. 8)”. Ambos, mãe e filho, haviam sido desterrados dessa cidade por culpa do pai, Pedro Páramo. A perda traduzida na imagem do buraco no coração é transferida ao filho, que retorna, buscando a Comala do olhar de Dolores. Mas ela já não é mais a mesma.

Neste mesmo ensaio, Glantz observa que os olhos abundam em *Pedro Páramo*: “un texto repleto de ojos”, diz. “Los ojos ya sin cuerpo, animan la escritura, la decoran, son como las reliquias que cubren - del suelo al techo - las paredes cercanas a los altares de las iglesias mexicanas”. As relíquias a que se refere são os ex-votos mexicanos, feitos em folhas de lata, gesso, madeira ou cera²⁶ em que são esculpidas ou pintadas pelos fiéis partes do corpo tocadas pelo milagre divino. A multiplicidade de olhos e, consequentemente, de vozes de *Pedro Páramo* é observada em contraposição à simplicidade de sua escritura, que ele mesmo considera tributária do dizer *campesino*, reduzido, porém preciso. Apesar da tendência contrária a tal economia, a quase verborragia na escritura de Glantz compartilha

²⁴ *Pedro Páramo* é o livro mais importante da breve obra de Juan Rulfo, junto com o livro de contos *Llano en llamas*. A obra de Rulfo é um marco na literatura mexicana e, especificamente, é objeto de crítica de Margo Glantz no Vol. IV de suas Obras Reunidas, em um compilado de ensaios chamado “Segunda parte. Lo que la Revolución nos trajo o lo que la Revolución nos dejó”, publicadas pelo Fondo de Cultura Económica. Ali, ela conta que, na Academia Mexicana de Letras, ocupa a cadeira que antes haviam ocupado José Gorostiza e Juan Rulfo, em um gesto de filiação à tradição de escritura dos dois autores - ainda que assim se projete nesse ensaio, é importante lembrar que, na ficção, se mostra como uma escritora menor, uma “idiota” com relação a eles (2010, p. 222). No tocante a Juan Rulfo, parece que a fragmentação que vem da proliferação de perspectivas na narrativa é um elemento que influencia de maneira fundamental sua própria escritura. Um dos contos de *Llano en llamas* é “El día del derrumbe”, que narra a história da visita do governador a uma das pequenas cidades atingidas no dia seguinte ao terremoto, que deixou muitas regiões do país em ruínas. A narrativa conta com dois narradores, cujas memórias vão se completando e formam uma história dessa visita tão artificial quanto capaz de aprofundar ainda mais as consequências da tragédia.

²⁵ No momento em que decide ir a Comala, Juan Preciado narra: “Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno, pero jamás volvió. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver.” (1984, p. 8)

²⁶ Em “O corpo em estado de graça: ex-votos, testemunho e subjetividade”, Leônia Cavalcante Teixeira et. al analisam a tradição mexicana de oferecer como pagamento de promessas feitas às divindades ex-votos de representações de partes do corpo, que estavam doentes, mas que foram alvos da graça divina por meio de ação milagrosa. A partir da vivência subjetiva da corporeidade, o devoto materializa o relacionamento com o divino, oferecendo-lhe “esculturas” apenas dessas partes do corpo curadas.

da fragmentação narrativa, do caráter polifônico, elementos rulfianos que não deixam de ser notados e incorporados por ela.

A impossibilidade de completude (da linguagem, do corpo, do sujeito) só pode resultar em uma prosa de fragmentos, que refuta toda categorização/fronteira definitivas, do mesmo modo que uma *zona de derrumbe*, que é traduzido ao português como “zona de deslizamento”. Em *Historia de una mujer...*, a falta, mesmo no seu grau mais agudo, quando já é perda, não é tratada com melancolia, mas funciona como afirmação estética, que opera sobretudo com humor. Seu pai mesmo era um poeta judeu nascido na Ucrânia e emigrado para o México, que lhe legou a “condição de estrangeiro” e a atividade literária, talvez sob o mesmo signo de desenraizamento e de inadequação. No fragmento de número 36 do relato “Zapatos: andante con variaciones”, Nora García compreende tudo isso em uma metáfora banal, considerando mais uma herança paterna²⁷: a mentalidade de *abonera*²⁸. Enquanto caminha pela Bond Street, em Londres, passa por lojas de estilistas renomados, como Armani, Ungaro, Yves Saint Laurent e pensa nas coisas que poderia comprar:

También podría comprarme un traje de Armani, tengo el dinero suficiente para hacerlo ahora que están de barata, pero estoy acostumbrada a gastar el dinero en pequeñeces: ocupan tanto lugar las prendas de vestir en mi closet que podría comprarme, sumándolas, algo maravilloso, pero no lo hago, lo reitero, porque tengo mentalidad de abonera, por desgracia (2005, p. 31).

As “pequeñeces” também aparecem em momento anterior do relato, quando a narradora se pergunta, ao comparar sua escrita com a de Nabokov: “¿podré seguir escribiendo una novela con estas pequeñeces?” (2005, p. 21), dando a entender que, tanto a roupa barata, sem grife, quanto sua escrita se equalizam na qualidade de coisas pequenas, que não têm valor de “algo maravilhoso”. A autoironia da mulher que está sempre pensando em promoções e consumindo pequenezes pagas em parcelas é um gesto de afirmação do sujeito e da literatura menores, que se colocam como opostos à literatura do escritor russo,

²⁷ Y si yo voy a pie por el camino de la vida con zapatos de diseñador, Ferragamo o Maud Frizon (nunca Christian Dior ni Yves Saint Laurent), las cosas me van a ir bien, sobre todo si conservo a la vez mis viejos hábitos ancestrales, los de los aboneros, y consigo, en barata, el último par de zapatos color verde fatiga [...] (2005, p. 29).

²⁸ Segundo o dicionário on-line da Real Academia Espanhola, o conceito de *abonero*, usado por Nora García, é um conceito utilizado no México e diz respeito a “comerciante ambulante que vende fiado ou parcelado, principalmente entre as classes populares”.

que escrevia em inglês e não em russo, ou em espanhol mexicano, língua também menor nesse contexto:

¿En qué Dios puedo creer yo sin siquiera ser de Rusia y teniendo como herencia sólo un exílio menor? Porque a fin de cuentas los que se exiliaron fueron mis padres y su exilio fue menos productivo que el de Nabokov (quien escribió en inglés y no en español, como yo, Nora García) o el de algunos conquistadores del siglo XVI (2005, p. 16).

Outro autor com que a escritora dialoga no tocante à fragmentação na narrativa é Georges Perec. *Je me souviens* (1978), do escritor francês, opera em intertexto com *I remember* (1975), de Joe Brainard e, à maneira do que fizeram os dois escritores nos anos 70, Glantz escreve bem mais tarde *Yo también me acuerdo* (2014), seu próprio livro de fragmentos de memórias. Um dos primeiros fragmentos do livro de Perec é: “Je me souviens de ces défilés du 8 mai, 14 juillet, 11 novembre... de ces fêtes de village”²⁹ (1978, p. 11), enquanto uma das primeiras entradas de *Yo también me acuerdo* é “Me acuerdo de cuando era niña: en en Valle de México aún había lagos: Texcoco, Chalco, Xochimilco” (2014, p. 11).

A intertextualidade explícita na forma da repetição anafórica (Je me souviens/ Me acuerdo) serve a uma operação frequente na escritura de Margo Glantz: o questionamento do estatuto de autoria, a partir de brincadeiras com plágios e apropriações. Além disso, o relato atomizado, contido em frases que não se encerram em si mesmas (ao contrário do que ocorre nos aforismos), fragmentos de memórias, em uma ficção misturada com a autobiografia, mas também com a História com maiúscula, aponta para a impossibilidade da verdade absoluta sobre qualquer assunto (sequer sobre a própria vida) e, por conseguinte, a certa defesa estética da contribuição parcial, que fala de pluralidade e não de homogeneização absoluta na forma da “verdade”. Assim, a incompletude do sentido se concretiza com a fragmentação textual.

Além de escrever de forma análoga a Georges Perec no livro mencionado, Glantz também se inscreve na tradição do escritor. Entre as três epígrafes que abrem *Yo también me acuerdo*, está a citação de Perec, em que conta a história de seu sobrenome³⁰. Tal

²⁹ “Lembro desses desfiles de 8 de maio, 14 de julho, 11 de novembro... essas festas nas aldeias” (tradução minha).

³⁰ A epígrafe mencionada diz: “El nombre de mi familia es Peretz. Lo registra la Biblia. En hebreo quiere decir “agujero”, en ruso, “pólvora”, en húngaro (en Budapest, más precisamente) se designa de ese modo lo que nosotros llamamos Bretzel (Bretzel no es más que un diminutivo para Beretzele, de Beretz, y Beretz, como

citação de Perec está vinculada ao começo de *Las genealogías*, outro livro já citado de Margo Glantz, que começa com os seguintes dizeres: “Todos seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías. Yo desciendo del Génesis, no por soberbia sino por necesidad” (2006, p. 29). Ao se vincular a um autor que escreve em ídiche, Perec ironiza o discurso genealógico “acrobático” para se vincular ao escritor. Glantz, por sua vez, se vincula diretamente ao livro bíblico, o Gênesis.

A relação de Perec com a fragmentação não é superficial. Ele foi integrante do grupo francês Oulipo (Laboratório de Literatura Potencial), fundado em 1960, cujo objetivo lúdico, mas também científico, foi a criação de textos utilizando técnicas de escritura baseadas em restrições. Georges Perec, inclusive, é o autor do romance oulipiano por excelência, *La disparition* (1968), um “lipograma”³¹, que foi inteiramente escrito com a supressão da letra “e”. No livro *Oulipo: ejercicios de literatura potencial* (2016), que reúne escritos de 1973 e de 1981, sobre a literatura potencial, o lipograma é definido como “un texto en el cual el autor se impone no usar una letra jamás, o varias. Están proscriptas todas las palabras que contienen esa o esas letras” (2016, p. 154).

Nesse livro, Georges Perec comenta que o lipograma, não raro, recebeu da crítica algumas pechas severas como “brincadeira pueril” e “esforço sem sentido”. Não obstante, em sua defesa e em defesa do exercício da restrição, cita numerosos exemplos bastante antigos de escritores que suprimiram letras de seus escritos, seja para evitar seu som, ou a própria letra. Ele comenta até o fato de Joseph Conrad, escritor britânico, ter escrito um romance de uma história de amor sem usar nunca a palavra “love”, o que aponta para uma interdição do lugar comum na linguagem, de uma recusa à palavra mais cômoda. A busca pela multiplicação de possibilidades é um ponto comum entre a escrita de Glantz e a de Perec; no caso dela, a partir do que o leitor vá viver/compreender nas fissuras do texto, do

Baruck o Barek se forja de la misma raíz que Peretz: en árabe, aunque quizá también en hebreo, la B y la P son una sola y misma letra). Los Peretz remontan voluntariamente su origen a los judíos españoles expulsados por la Inquisición (los Pérez serían marranos) y se puede seguir su migración hacia Provenza, luego a los Estados del Papa, en fin, a la Europa central, y accesoriamente a Bulgaria y Rumanía. Una de las figuras centrales de la familia es el escritor yidish polaco Isak Leibuch Peretz, al que todo Peretz que se respete se emparenta a costo de una búsqueda genealógica a veces acrobática. Yo sería el bisnieto de Isak Leibuch Peretz. Hubiera sido tío de mi abuelo”.

³¹ Georges Perec, em “La historia del lipograma”, considera que a forma é tributária do pensamento cabalístico, sobre o qual destaca três direções principais: o cronograma, onde as leituras das cifras romanas contidas em um verso determinam uma cifra significativa; o *Notarikon*, que considera cada palavra de um livro como uma sigla, o que o converteria em um grande acróstico; e o *Temurah*, que interpreta a Bíblia como um anagrama que esconde (cem milhões de vezes) o nome de deus (tradução minha).

que falta dizer. Nesse sentido, podemos pensar que, nos dois casos, a incompletude, a falta, a exposição do artifício são o caminho escolhido para aumentar as possibilidades de construção de sentido.

2.2 Das freiras crucificadas às donzelas em pedaços

Em português, a palavra ensaio, quando não se refere ao gênero literário, fala de um esboço, um exercício de repetição do que não está pronto, mas está em vias de ser levado a público. Glantz estende essa característica de incompletude à literatura ficcional e aos próprios ensaios escritos. Por meio de uma abundante obra ensaística, a escritora mexicana desenvolve sua perspectiva sobre os escritos coloniais e do século XIX no México. Esse último, um momento que, após as independências, toda a América Latina, tem na literatura o grande guia civilizatório, elemento formador da identidade nacional, viabilizado por um anseio de construir modelos para os comportamentos sociais e linguísticos, em um processo de homogeneização.

Como já vimos, entre sua ampla obra ensaística, ela analisa a construção do discurso hagiográfico do século XVII, detendo-se na representação do corpo feminino das freiras, e interrogando a que aspectos da cultura ela atende. Por sua vez, em seus ensaios sobre a literatura mexicana do século XIX, ela questiona por que razão algumas partes do corpo das mulheres eram alardeadas nos textos literários, agora ficcionais, enquanto outras eram suprimidas nas descrições, geralmente vindas de um autor de sexo masculino. Se a ficção era condenável aos olhos dos líderes religiosos ortodoxos durante a colônia, como exposto no começo deste capítulo nas palavras de Certeau, nem mesmo o abandono dessa premissa no século XIX, quando a literatura se direcionava mais a interesses políticos, sanou o desejo de mutilação do corpo feminino.

Como já citado, ao analisar *Bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno, ou *Santa*, de Federico Gamboa, romances fundadores da literatura mexicana, que atenderam à demanda de “civilização” do período das independências e serviram de impulso à formação da identidade nacional, a crítica observa também que, a depender da classe social (e, por conseguinte, da etnia, é importante pontuar), diferentes partes do corpo da mulher recebiam destaque. No ensaio sobre *Santa*, “Cuerpo y clase: antecedentes”, nota que o corpo da mulher é, desde sempre, um corpo mutilado na representação literária.

Glantz parece reivindicar, ao produzir seus textos literários e, mais especificamente, *Historia de una mujer...*, todo o corpo, e não somente as partes que o olhar masculino e o de classe e raça condecoram. Embora ela mesma não explicita o recorte racial presente na representação desse corpo, ele está, sem dúvida, presente: no caso do México, são as mulheres não brancas as que têm o corpo invadido, tratado como corpo público na literatura. Sendo assim, como vimos demonstrando, a escritora centra sua estratégia em representar as partes do corpo em separado, nos moldes do que faz uma pintora, quando realiza um “estudo sobre [parte do corpo]”³², em um gesto que recupera para si a possibilidade de representação, mesmo incompleta. A unidade, tanto do corpo quanto do texto, só pode ser construída pelo leitor nas fraturas de uma “totalidade parcial”.

Em “Zapatos: andante con variaciones”, por exemplo, os sapatos aparecem como símbolo vinculado à biografia de Nora García, como extensão de seu corpo e, também, de sua história, assumindo assim uma função metonímica. Ela mesma cogita que a obsessão por sapatos venha da infância, quando o tio Iván exercia a profissão de sapateiro, “profesión nefasta, vergonzosa para la familia, sobre todo si se tiene en cuenta que ese tío ni siquiera producía un par de zapatos entero, apenas la parte superior del calzado sin la suela, como ahora en las maquiladoras [...]” (2005, p. 17). O fato de o tio não poder produzir um sapato inteiro é mencionado em contiguidade com a situação dos trabalhadores mexicanos das “maquiladoras”³³, que não produzem uma impressora (ou computador ou celular) inteira. Também a própria escritora não pode escrever um romance inteiro, nem pode ter um corpo inteiro - com seu dente que cai, seus pés maculados pelos joanetes e seus seios em perigo. Tudo isso cria o espaço incompleto e menor dessa escrita, que nem por isso deixa de se afirmar como estética possível.

³² Para uma análise aprofundada sobre a escrita de Glantz com a arte pictórica, ver o artigo “Variaciones sobre la pintura inglesa en la narrativa de Margo Glantz”, de Adriana Kazenpolsky. Revista Saga, n° 11. Segundo semestre de 2019.

³³ As indústrias “maquiladoras” tornaram-se muito comuns nas cidades de fronteira entre Estados Unidos e México nos anos 90. Com o auge das políticas neoliberais e implementação de políticas de livre comércio, os donos de indústrias de eletrônicos estadunidenses se valiam da incipiência das leis trabalhistas no México para que a “montagem” dos aparelhos com peças vindas da Ásia fosse feita a preços muito mais baixos do que em território próprio, mas que fossem vendidos como produtos de sua indústria.

2.3 (a vida)

É a minha natureza agora registrar, tentar reter tudo pelo que passo. Reter pelo menos fragmentos. Eu perdi muita coisa. Então agora, eu tenho esses fragmentos do que passei.

Jonas Mekas

Outra importante questão trazida no trecho de abertura de *Historia de una mujer...* a que me referi no início deste capítulo, é a ideia de que, para Glantz, escrever é lutar contra o tempo, que se arrasta ano após ano, assunto central na trajetória da escritora. Como em um quadro de costumes dos pintores que tanto lhe atraem, como Stanley Spencer ou Turner, um fragmento da experiência vivida é estetizado, na intenção (fadada ao fracasso) de deter o tempo. Seu movimento na escrita é recortar e manipular os acontecimentos pela via da memória e da ficção.

A memória é um movimento de repetição do vivido (ainda que para inventar a vida), uma viagem, não no espaço, mas no tempo³⁴. A miríade de textos literários experimentais, ensaísticos, polifônicos, sem condições de estabilidade, em fluxo, em movimento, produzidos por Glantz são fundamentalmente ligados à memória segundo a crítica, o que, penso, guarda um vínculo com a fragmentação, recurso que assume a princípio a impossibilidade do sentido único, ou seja, um sentido que seja verdadeiro para as experiências. O tempo é irrecuperável, e tal fato, trazendo consigo a frustração e a angústia da insuficiência da linguagem, também abre a possibilidade da tentativa e da criação artística.

A frase que serve de epígrafe a este subcapítulo é extraída do documentário *Lost, Lost, Lost* (1976), do lituano Jonas Mekas e se refere a um momento de sua vida em que o exílio já deixou de ser um hiato para tornar-se uma condição³⁵. Até no título dado ao filme, a

³⁴ Adriana Kanczepska trata do movimento de vai e vem da memória em Glantz como o de uma costura textual em seu artigo “La piel del tiempo: entre el fragmento y la *summa*”, in: *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz. Visiones críticas*, Visor Libros, 2018, p. 113.

³⁵ O documentário retrata os primeiros anos do exílio do cineasta em Nova Iorque, vindo de seu país de origem, a Lituânia, então dominada pela União Soviética. Em outro momento histórico, mas de maneira semelhante ao que aconteceu aos pais de Glantz, perseguições políticas expulsaram-no e aos seus do leste europeu. As primeiras imagens do filme registram o cotidiano da comunidade lituana em Nova York nessa condição. Em eventos familiares e reuniões em que se debatia a situação política do país de origem, o espírito coletivo e afirmativo da identidade lituana predominam, juntamente com a esperança de que poderão, em breve, muito em breve, retornar à terra natal, que aquilo que estavam atravessando se tratava de parênteses. O filme

repetição e a perda caminham juntas. Embora *Historia de una mujer...* não seja um livro de memórias especificamente, possui muitos episódios autobiográficos, entre eles, episódios dos primeiros momentos da migração dos pais. O exílio não é uma experiência que Glantz vive na literalidade, mas mediada pelos pais. Tal experiência de migração é um fator relevante em sua escritura, pela via do discurso mnemônico dos pais (e talvez principalmente por isso). Essa condição territorial/existencial aparece no livro que aqui analiso em dois trechos correspondentes aos fragmentos 31 e 32 de “Zapatos: andante con variaciones”, enunciados por Nora García (ou por outra):

Cuando llegaron a México [seus pais], lo primero que vieron en el tren que los llevaba a lo desconocido fue a un señor hebreo con miles de corbatas alrededor del cuello y miles de sombreros encimados sobre la cabeza y no sé bien qué en las manos: habló con mis padres en ruso y les dijo que no hablaran ruso, que hablaran alemán, y eso marcó definitivamente sus vidas. Mi padre se inició en el camino del exilio llevando sobre la cabeza una canasta con pan y, en los pies, zapatos a toda prueba, para iniciar de esa forma, vuelvo a reiterarlo, su camino de abonero en las nuevas tierras que le deparó el exilio [...] Convengamos sin embargo que comenzó el camino de su vida en México con el pie derecho y luego montado sobre un caballo útil para transportar el pan y que le permitía además apoyar sus zapatos – unas botas – en los estribos (2005, p. 28).

Um homem hebreu é a primeira pessoa com quem os pais judeus falam ao chegar a terras mexicanas e este mesmo homem aconselha-os a não falar russo, mas alemão. Neste momento, a ruptura com o passado e com a língua nativa dos pais, o russo, tornam-se palpáveis, ao ponto de marcar profundamente o começo da vida no México, segundo a própria narradora. Ato contínuo, Nora García se filia à já citada tradição de *abonero* do pai: “las cosas me van a ir bien, sobre todo si conservo a la vez mis viejos hábitos ancestrales, los de los aboneros, y consigo, en barata, el último par de zapatos color verde fatiga [...]” (2005, p. 29).

Daí, pode-se pensar que o caminho do exílio e o caminho da vida de Nora García correm paralelos, só mudam os sapatos. Curioso notar que, vinda de uma cultura tão

mostra que, com o passar dos anos, Mekas vai se afastando de seus conterrâneos nos Estados Unidos, enquanto perde a esperança de voltar. Ao mesmo tempo, aproxima-se do circuito de cinema *underground* de Nova York e encontra, no registro de “lampejos” de vida, a função de sua câmera, a razão de suas imagens. É neste contexto que ele faz a declaração que coloca os fragmentos como única possibilidade para quem “perdeu demais”.

ferrenhamente ligada à memória escrita, como é o caso da cultura judaica, o que Nora García considera hábitos ancestrais são hábitos de “parcelamento”, que é a maneira de pagar os sapatos de Ferragamo, sem os quais não pode escrever. Sobre essa “poética de *abonera*”, Adriana Kanzepolsky diz:

La tajada, la fisura pero también lo leve del cromo para definir o describir una poética de abonera, una palabra que al tiempo que es metáfora del fragmento tiene el espesor de una capa de memoria, ya que vender pan a plazos fue una de las actividades del padre a su llegada a México, o también porque en “Zapatos: andante con variaciones” se dice que Nora García, ese alter ego de Margo Glantz, tiene mentalidad de abonera. ¿Pero qué significa una poética de abonera? ¿Qué, la poética de alguien que en una de las entradas afirma: “Me acuerdo que para hacer un libro de este tipo hay que utilizar figuras retóricas de nombres rimbombantes: paronomasia, anáfora, oxímoron, polisíndeton, hipérbaton, lítote, hipérbole, anacoluto, catacrexis...”? (2014, s/n)³⁶

Não posso deixar de lembrar que, assim como o “parcelamento” é algo que considera herdado do pai, que era poeta, também o é a escrita. E que sua própria escrita, por sua vez, é fragmentada, feita “a cuentagotas y contra el tiempo”, como nos diz Nora García. Para um exilado (ou refugiado), como foram os pais de Nora García/Margo Glantz, a vida acaba se tornando, em sua totalidade, os parênteses que se supunha são a condição do exílio³⁷. A dança de signos que se estabelece, por exemplo, nestes breves trechos do livro, entre caminho, exílio, vida, sapatos, escrita e parcelas, é também indício da totalidade perdida. A “herança” que recebe do pai *abonero* são memórias fragmentárias, que se repetem na escrita.

Além desses significantes que assumem diversos significados a depender do momento da narrativa, os parênteses também têm mais de um sentido: para além da metáfora recuperada sobre o tempo de exílio, são ruptura da oração e do tempo. Eles aparecem na escrita de Glantz com frequência, não apenas em *Historia de una mujer...* e são

³⁶ “Margo Glantz: en estado de memoria”. Disponível em: <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=450&pdf=si>>. Acesso em 26 de out. de 2019.

³⁷ Sobre o “tempo do exílio” que passou no México durante o período ditatorial argentino, a escritora argentina de Córdoba, Tununa Mercado, escreve em *En estado de memoria*: “El tiempo de exilio tiene un trayecto de un gran trazo, se extiende según un ritmo amplio y abierto, sus curvas son como las olas, oceánicas y lejanas de las playas, que no tienen rompientes y se parece más a la idea de horizonte; el tiempo sucede más allá, en otro sitio, se lo oye transcurrir en los silencios de la noche, pero se lo aparta, no se lo quiere percibir porque se supone que el destierro va a terminar, que se trata de un paréntesis que no cuenta en ningún devenir” (2008, p. 34).

observados por Adriana Kanzepolsky, que os considera um tipo de desconfiança com relação às suas próprias certezas, ou das “verdades” estabelecidas, como diz no mesmo artigo anteriormente citado:

Una poética que se niega a las jerarquías, que cuestiona por medio del uso sistemático del paréntesis el poder y la hipocresía encryptados en la lengua, cuando se refugia en la frase hecha o en lo políticamente correcto; un signo que usa también para interrumpir su propia enunciación e interrogarla. Es decir, una poética que tiende a socavar cualquier autoridad, que se ríe de la noción de origen como también de la perspectiva teleológica en la construcción del relato autobiográfico. Exactamente, que se ríe, que hace del humor que todo lo desacraliza el tono preferido de su prosa de creación (2018, p. 127).

De fato, se penso na utilização dos parênteses em *Historia de una mujer...* percebo que ela tem, muito frequentemente, função de contradizer, confundir, dizer o indizível, imprimir ironia como acontece em momentos como: “Mi historia trata de una mujer (quizás yo misma) que ama desesperadamente...” (2005, p. 15), ou em “...es más, allí se copiaban a la perfección y con humildad los zapatos de mi ídolo avant la lettre, Salvatore Ferragamo (que para agravar las cosas fue, par dessus le marché, fascista)” (2005, p.19). São muitos momentos em que há, inclusive, parênteses dentro de parênteses ou de colchetes, como se a escritura não pudesse obedecer ao tempo esperado das frases e como se a língua precisasse sempre começar de novo.

No já citado breve conto “El té con leche”, chegamos a ter trechos entre parênteses que ocupam páginas inteiras. Eles aparecem em alternância com a narração do encontro de Nora García com Keith, um inglês, em um bar em Londres, que citamos no primeiro capítulo. É como se, na primeira camada, estivesse o encontro no bar e, em uma segunda, entre parênteses, o que ela pensa sobre a fala ao interlocutor, ou como vai construir o texto, sem demarcar fronteiras mais que pelos frágeis parênteses. Na ocasião, os dois conversam sobre alguns personagens ingleses das artes plásticas enquanto tomam cerveja: “Claro, me gusta menos la pintura inglesa que la pintura europea, la del continente - le doy otro trago a mi cerveza, es una lager, la de él es una bitter, una pinta, yo estoy tomando half a pint, he has bought me a drink, odio esta expresión [...]” (2005, p. 47).

Em ritmo frenético, beirando a verborragia, Nora García passa de fragmentos de pensamentos próprios a breves relatos biográficos do pintor a análises sofisticadas de sua

obra. Ela começa perguntando “Cómo lo hacemos?” em um gesto de quem elabora consigo mesma qual a forma mais simples de dizer algo de que se tem conhecimento, deixando esse momento explícito em seu texto, como segue:

(¿Cómo lo hacemos?, ¿introduzco a los personajes de la corte inglesa? Quizás sea lo más simple:

Cuando la aún joven reina Isabel con su gesto duro y la reina madre vestida de azul cielo, tocada con un sombrerito de paja que le vela el rostro, le conceden al pintor Stanley Spencer el título de caballero, él se presenta obligatoria y sumisamente al Palacio de Buckingham vestido de smoking, lleva en la mano una maletita donde guarda las cosas que necesita para asear el ano contra natura que le han confeccionado para sustituir al verdadero, después de una operación de cáncer de colon.

Es muy pequeño, enclenque, sus anteojos le caen sobre la cara, les agradece a las soberanas la alta distinción, él, simple pintor de una zona rural que en sus pinturas representa a Cristo como un campesino.

Siempre había deseado un galardón, explica, pero de manera sencilla, parecida a la de un hombre que espera que su vecina le regale un tarro de mermelada de naranja hecha en casa.) (2005, p. 49)

Entre os parênteses, os escritos tratam de fatos “não luminosos” sobre a vida do pintor britânico Stanley Spencer e contêm também apontamentos formais sobre seus quadros, indistintamente. A falta de *glamour* que Spencer demonstra ao ganhar um título da corte inglesa como quem pretende ganhar de presente um quitute da vizinha como reconhecimento é uma postura que Glantz relaciona ao conteúdo da estética “campesina” do pintor. Entre vários traços dessa pintura, que considera detentora de uma estética do prosaico, destaca-se a falta de limite entre os corpos representados. Eles estão constantemente em contato uns com os outros, formando um contínuo corpóreo, o contrário do que é costume da sociabilidade inglesa, tão enérgica em marcar a distância entre os corpos³⁸.

³⁸ Existe um quadro de Spencer, chamado *The Last Supper*, de 1920, em que reproduz/relê a cena da Santa Ceia. Nele, a mesa está disposta com dobras nas laterais, de modo que se formam duas colunas e uma linha horizontal. Os apóstolos sentados uns em frente a outros têm as pernas esticadas e os pés descalços, de maneira que as duas colunas de pés ossudos e tortos (alguns talvez atrofiados pelo reumatismo) ocupam o centro do quadro, iluminados pela luz que entra da janela lateral. A cabeça de Cristo no quadro é desproporcionalmente pequena. Esse quadro me faz pensar imediatamente nos pés com joanetes de Nora García e compreender o espaço de identificação com o pintor inglês, que mostra e ilumina os pés e diminui a cabeça nesta pintura.

2.4 restos

Outro discurso: este 6 de agosto, no campo, é a manhã de um dia esplêndido: sol, calor, flores, silêncio, calma, fulgência. Nada ronda, nem o desejo, nem a agressão; somente o trabalho está aqui, diante de mim, como uma espécie de universal: tudo é pleno. Seria isto, então a Natureza? Uma ausência... do resto? A Totalidade?

Roland Barthes

Escombros de uma área em desmoronamento (*Zona de derrumbe*), pétalas arrancadas de uma margarida³⁹, contas soltas de um colar, dentes extraídos da boca, estilhaços de um objeto quebrado, gotas pingadas com contagotas são algumas imagens usadas, em certos momentos, pela própria literata ao falar de sua escritura. No limite, Glantz fala de uma literatura de sobras: “Me acuerdo que reúno mis sobras, me divierte mucho pensar que mis sobras serán reunidas” (2014, p. 176). Escritos que sobram da luta contra o tempo, quando diz que se trata de “una histeria dosificada, escrita a cuentagotas y contra el tiempo” (2005, p.11). Vale observar que *Historia de una mujer...*, ao terminar com o conto “Palabras para una fábula”, em que Nora García teme estar com um câncer de mama, fala do envelhecimento do corpo. Nesse conto, o ritmo da prosa assume, então, outra intensidade, mais lenta, o que pode fazer pensar em uma luta vã, em que o tempo sempre vencerá, não se deixando recuperar.

O simples fato de o presente objeto de análise ser uma espécie de derivado do livro *Zona de derrumbe* de 2001, fala sobre uma literatura de escombros relidos. Outros pequenos textos, juntamente com um relato maior, são adicionados a *Historia de una mujer...*, mas esses pequenos textos são também resíduos, restos reaproveitados de outros livros para recobrar um sentido diferente do original, se é que um original existe. Com parágrafos dispersos, mas insistentes e reiterativos, o leitor não tem escolha senão participar, ler por trás dos indícios, intuir o que sugere a linguagem, reorganizar suas rotas de interpretação quando se vê desamparado pela falta de completude do sentido.

É como se os estilhaços da escritura outrora monolítica encontrassem no aumento de fronteiras adquiridas, da superfície de contato com o mundo, seu maior trunfo. O gosto pelo

³⁹ Adriana Kanzevolsky nota o jogo de palavras que se dá pelo fato de a escritora se chamar Margarita: “Me acuerdo que a mi padre le gustaban las flores: mi hermana mayor se llama Lirio, yo, Margarita, y la tercera, Azucena” (2014, p. 26).

fragmento se justifica pelo contato com outros repertórios e se funda sobre as possibilidades de interpretação que se multiplicam diante do leitor. Por exemplo, o fato de *Historia de una mujer...* terminar com o relato “Palabras para una fábula”, que fala sobre os momentos dos exames realizados por Nora García, que se justificam pela suspeita de ter um câncer de mama, torna a experiência de leitura deste livro bem diferente de *Zona de derrumbe*, que termina com uma Nora García de corpo jovem e saudável. A maneira como Glantz decide começar e terminar os livros, apesar de ser basicamente o mesmo “material”, muda a experiência de leitura. A repetição não acontece com a intenção da busca de um sentido, que seja decorado e repetido, mas a busca de outro sentido, um segundo, um terceiro, corroendo, assim, a ideia binária de original x cópia.

Em *De la literatura y los restos*, Roberto Ferro aborda o tema dos restos, a começar por recuperar as duas primeiras acepções da palavra, fornecidas pelo dicionário da Real Academia Española: 1) “Parte que queda de un todo” e 2) “En los juegos de envite, cantidad que se considera para jugar y envidar”. Ele estabelece uma relação entre as duas acepções:

Para asediar el sentido de lo que estoy tratando de exponer, voy a promover algunas interrelaciones entre ellas. En la primera entrada, el resto es el resultado de una mutación; en literatura es aquello que luego de la lectura permanece ilegible. Ese resto ya no es el texto, ni tampoco es algo extraño a su entidad; en consecuencia, ese resto de ilegibilidad no es tanto lo que queda de un todo después que ha sido modificado por un proceso de transformación, como aquello que resiste a que el todo se cierre sobre sí mismo (2009, p. 21).

De fato, a pretensão de falar de uma história de amor e acabar falando de uma obsessão crua e frívola por sapatos, ou ser detida em uma alfândega europeia no meio de uma viagem, que não chega a acontecer, poderia ser entendido como um livro de restos. Em “O que resta sem resto: do ensaio ao fragmento”, João Barrento, crítico literário português, diz, no entanto, que “[...] o fragmento nunca vem só. É uma ilha, mas num arquipélago, vive e morre na relação com os outros. Cada coletânea de fragmentos é um contínuo, sempre em aberto”, estando destinados, em última instância, “aos brancos que os separam” (2010, p. 65).

O fragmento “Zona de derrumbe” (2005, p. 142) também reitera a concepção da linguagem como dejetos. No pequeno trecho que leva o nome do livro lançado anteriormente com quase os mesmos relatos e que pode ser traduzida ao português como

“área de deslizamento”, de onde caem pequenos fragmentos rochosos, colocando em risco o deslocamento do transeunte, Nora García observa que a preocupação com a limpeza da linguagem e a regulamentação das fossas sépticas coincidem na História, como se a ascensão da higiene andasse junto com o puritanismo linguístico na cultura:

¿No es curioso? Coinciden en el tiempo la preocupación por la limpieza del lenguaje y la reglamentación de las fosas sépticas.

¿La política de la lengua con la política de la mierda?

En el *Elogio de la sombra*, Tanizaki dice, entre otras cosas, que extraña esos lugares antiguos y sombríos donde se cagaba, antes que los norteamericanos - los puritanos, por antonomasia - se apoderasen de ese sitio y lo convirtiesen en un lugar saludable, deslumbrante, casi siempre blanco.

Hay que descargar el lenguaje como se descarga el vientre, apuntaba Ronsard, y yo, Nora García, lo reitero (2005, p. 142).

Por extensão, podemos entender seus livros como a publicação de suas “sobras”. Sobre essa (des)estrutura de restos, Marcela Zanin comenta que as linhas iniciais do livro transcritas no começo deste capítulo⁴⁰:

[E]xhiben el juego de los relatos entre los restos vividos a los que se les da una diferente circulación, es decir, a los que se les da la vuelta por la repetición en clave de farsa. Porque si de géneros se trata, no se encuentra aquí lo "memorable", justamente, de las memorias, sino, por el contrario, el relato de lo poco digno de ser escrito; y además, contado por un sujeto muy poco excepcional. De hecho en estas "memorias" el nombre tan singular de la autora, Margo Glantz, se cambia por el casi anónimo Nora García, acaso compartido por miles de otras Noras Garcías. En "Zona de derrumbe" la memoria se convierte en una farsa, "cae" en la farsa (2001)⁴¹.

É no território do pequeno, do banal, do cotidiano, como restos de *Zona de derrumbe* e de vários outros de seus textos que se pode encontrar as ruínas de *Historia de una mujer...*, talvez aos pés de grandes monumentos.

⁴⁰ "Colecciono aquí varios cuentos. Su escritura responde a una histeria dosificada, escrita a cuenta gotas, demorada a lo largo de los años. Reunidos, quizá puedan leerse de manera diferente".

⁴¹ Disponível em:

<<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=176&tabla=resenas&que=margo%20glantz>>. Acesso em 02 de jan. de 2020.

2.4.1 Corpo e casa, memória e utopia

Ao analisar o papel da obsessiva retomada de episódios na escritura da mexicana, em *Por breve herida* e em *Yo también me acuerdo*, Kanzepolsky vê a repetição como a perseguição da escritura ao tempo. Ela se pergunta se a constante reiteração, aliada à remissão a sua descendência na dedicatória dos dois livros citados, não seriam indícios de uma nostalgia da totalidade: “A mis nietos Sofía, Bruno, Maqui y Santiago, para que me recuerden luego”. Ela também presta tributo ao pai, como responsável por deixar-lhe o legado da escrita e a “poética de abonera” em *Las genealogías* e, também, em *Historia de una mujer...* em fragmentos já citados, sugerindo a completude de um ciclo. A luta contra o tempo só pode acontecer se se conta uma história, só assim se deixa um legado. A totalidade, que também pode ser eternidade, acaba funcionando como a utopia da memória registrada.

Assim, também é possível ampliar o questionamento ao próprio gênero fragmento, como pontua Roland Barthes:

O fragmento como ilusão

Tenho a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transcendência, mas como o fragmento (o hai-kai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é *finalmente* um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito imaginário (1977, p.103).

Nessa mesma linha, como quem pergunta se a busca pela transmissão da experiência não é inerente à linguagem, se não está em seu pressuposto e se isso não denota uma vontade de eternidade, independentemente da forma que se prefira, Kanzepolsky analisa um pequeno trecho do historiador judeu Yerushalmi citado por Glantz em *Yo también me acuerdo*: “Pero el olvido colectivo es seguramente una noción tan problemática como la de memoria colectiva”. Considerando que se trata de uma citação ao escritor, que acontece entre as de vários outros escritores judeus, talvez pode-se considerar a relação desta memória e transmissão imperativa do conhecimento e da experiência com o trauma das

perseguições antisemitas. Mais um caso de quem perdeu demais e agora tem um ímpeto quase fisiológico pelo retorno, pela memória. Neste mesmo ensaio, ela diz sobre isso:

Insistamos, entonces, una vez más: *Yo también me acuerdo* y *Por breve herida* son dos libros recorridos por la pregunta y la zozobra en torno al tiempo, en particular, al tiempo que pasa, al tiempo que se pierde y a aquello que con su paso se pierde. A tal punto que puede leérselos como una extensa divagación sobre «el arte de perder» y las formas de dominar ese arte, o como la construcción de un duelo inscripto en la escritura, o incluso respecto al cual la lectura y la escritura serían una suerte de antídoto (2018, p. 121-2).

A escritura, que traz em si, ao mesmo tempo, o luto e o antídoto dessa perda aparece como a sobra. Até o tempo é, muitas vezes, um tempo ordinário em Glantz, como a crítica observa na relação do tempo da escritura de *Por breve herida* com o tempo da espera na sala do dentista, um tempo perdido:

[U]n tiempo que es vivido como una cesura, como una suspensión de la vida, como un tiempo malgastado, que se pierde, que no tiene principio ni fin; un tiempo irreal que se dilata, no se fija y cubre de irrealidad las acciones rutinarias y repetidas dentro y fuera del consultorio (2018, p. 123).

De maneira semelhante, a “história de amor de uma mulher que amou demais” do relato “Zapatos: andante con variaciones” só acontece de viés, não chega a ser construída como discurso, apenas sugerida. Só vemos a posta em cena do começo de sua escritura de fato. Anteriormente a isso, há um tempo salpicado de lembranças furtivas de Juan, o homem a quem amou, mas ocupado prioritariamente pela obstinação pelos sapatos verdes de Ferragamo, sem os quais não pode escrever. A escritura acontece às margens do romance luminoso de Nora García, com um centro descentrado, edificada sobre o não dito. Mas, como já exposto, de maneira semelhante ao que acontece em *La novela luminosa*, de Mario Levrero, em que o narrador anuncia que escreverá um romance durante todo o romance, o leitor não chega a lê-lo. As dispersões do autor não permitem que escreva o romance luminoso, que, em última instância, é impossível diante das pequenas dores cotidianas, e deixam o leitor apenas com os acontecimentos banais que acontecem *enquanto*, no presente em que se pensa em escrever, deixando “o livro” num horizonte futuro, quase o da utopia.

Em *Por breve herida*, na sala de espera no dentista, Nora García (ou outra pessoa) lê a revista *Vogue*, discorre sobre sapatos e copia o trecho de *Historia de una mujer...*, em que diz que os sapatos servem para dar contrapeso à silhueta e conferem à protagonista a confiança em si mesma. Lê revistas odontológicas e reflete sobre a homogeneização estética dos dentes cujo alastramento poderá suprimir as particularidades de cada sorriso (como o diastema de Kate Moss etc.). Recostada na cadeira do dentista com um livro, fala dos dentes de personagens de Mann, Poe e do próprio Bolaño, que havia sofrido muitas intervenções odontológicas antes de morrer, segundo a própria. Menciona um folheto de exposição de Bacon com a foto de sua releitura do Papa Inocêncio, pintura em que a ambiência de terror é instaurada pela figura do papa como criatura assombrosa de boca aberta, em um grito. Refere-se a Nora García e à sua escrita. Fala sobre sua iniciação na literatura e uma notícia sobre Camila Sodi e JLo que lê na revista. Cruza suas leituras com a situação no odontólogo. Observa que a maior parte dos retratos do Renascimento são feitos de boca fechada, diferente dos de Mona Lisa. Diz que todas as leituras são funcionais, assim como a anestesia local, esse recurso da medicina que dessensibiliza uma parte do corpo.

Aproximar os universos semânticos da odontologia e da literatura não acontece de modo fortuito, só é possível fazê-lo pela via do corpo, criando mais bem uma escrita de ritmo em que o corpo do leitor também embarca. Os dentes são o signo vertical neste livro. São eles que darão origem a uma topografia de fragmentos, que têm em comum apenas esse pedaço do corpo. Não se trata de um *paper* científico sobre anatomia bucal, muito embora termos técnicos apareçam. Tampouco é uma história em que os dentes funcionam como alegoria, como símbolo com um significado determinado, ou para erigir uma história exemplar. São pequenos fragmentos, excertos soltos, analogias inusitadas, que funcionam metonimicamente para o leitor. A operação metonímica acontece quando boca, os dentes são, aqui, signos vinculados a rituais sociais, como a comida, ou o batom. Entre as possibilidades da língua, está também a linguagem. E, nesse sentido, Nora García não pode falar bem porque saliva demais. Tal declaração aponta para a relação de falta com o inglês, que aparece como perda, como inadequação, própria do estrangeiro, em uma narrativa que deixa ver quase um rancor com relação ao inglês, como no seguinte trecho:

[...] Además, si una es mujer y lleva los labios pintados, con un lápiz de labios color de púrpura encendida, ya sé que es un color atroz, pero me gusta, parecido al que usaban las mujeres de tiempos de Guty Cárdenas, y

entonces, como les iba diciendo, el lápiz no se debe despintar, así comas la sopa de pepino caliente o un clam chowder, la boca de una gente decente, sobre todo la de una mujer decente y bien educada, debe conservar, indeleble, la marca perfecta de la pintura de labios que se ha puesto, ya sea Shiseido o Biba, que empieza, esta última, a desaparecer del mercado: ya se acabaron los roaring sixties, la beatlemania, y estamos en la era posthatcheriana, postmodern, en pleno reinado descompuesto de Su Majestad Isabel II y de sus hijos mal avenidos con sus cenicientas rubias y vestidas a la última moda inglesa, outrageous, dear, con amantes que les chupan el dedo gordo del pie, algo muy divertido y muy sexy, pero cuando comen, eso sí, cuando comen, pintadas impecablemente con un lápiz de labios Chanel Nº 5, nunca cometerán este acto de mala educación y sobre todo si se toma en cuenta que soy del Tercer Mundo, y aunque no tengo el color de la piel tostado, té con leche, sino más bien tirando al blanco, soy del Tercer Mundo all right y debo aprender a mezclarme con gente de un país educado, sobre todo si la gente pertenece a la clase media... (2005, p. 147)

A boca de batom borrado é a mesma boca que não consegue falar o inglês de maneira perfeita, é a boca indomável do Terceiro Mundo, em sua condição de minoridade, de mulher e de estrangeira. A boca fora de seu conforto e de sua estabilidade opera como parte de um universo de signos históricos, sociais, literários presente no trecho transcrito acima.

2.5 O espaço do leitor

Wilfrido Corral em “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos” (1996) faz um apanhado das formas breves e fragmentárias na história da literatura e observa que tal não pode ser feito sem considerar as peculiaridades da América Latina. Ali, observa que em seus “Exercices d’admiration” (1986), o difunto Cioran perguntava se os *Cahiers*, de Valéry não seriam as “baratijas o curiosidades del “Libro” que quería componer”. E segue: “Sin hacer preguntas retóricas, el fragmento siempre pretende o aparenta dar respuestas al lector, no al crítico”, colocando uma ligação entre escritor e leitor que não passa pela atividade da crítica (1996, p. 456).

A escritura é uma atividade autônoma pero invariavelmente ligada à leitura. São atividades que se realizam em tempos distintos, mas que se completam em uma só experiência. Nesse sentido, pode-se pensar na escrita fragmentária como uma que destina

seus vazios ao leitor, para que possa fazer deles um espaço. Os respiros do texto (que são o nome técnico para os espaços brancos entre manchas de texto na atividade editorial) são também respiros para o leitor e, nesse sentido, estendendo do literal ao simbólico, também se pode pensar em um espaço para que o leitor questione o texto e produza seus próprios sentidos, tornando-se, por isso, inesgotável.

Nisso, vale recuperar a ideia de Barthes, de uma pertinência textual que venha apenas do resto, da parte em que a linguagem não pode ser controlada. Barthes, ainda, fala do “ideal” do fragmento: “uma alta condensação não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade, como na máxima, mas de música: ao ‘desenvolvimento’, opor-se-ia o ‘tom’, qualquer coisa de articulado e de cantado, uma dicção” (1995, p. 90). Todo o livro de Margo Glantz é perpassado por uma cadência, que tem a ver com um estilo muito próprio, o de *uma* mulher, que nunca está confortável, mas sempre está viva. Assim é que, inclusive, Nora García narra que:

[S]abe que escribirá un texto que tiene que parecerse a los libretos de ópera; la ópera detiene la historia y congela los sentimientos. [...] y también, reflexiona Nora (aunque en realidad la asociación sea descabellada), [...] que ella tiene deformados los pies: se han ido deformando a medida que interpreta su aria triunfal (encima del juanete tiene un ojo de pescado), un aria magna: el hombre de su vida, su principal acompañante no soporta la ópera aunque la ame apasionadamente (a ella, Nora García) (2005, p. 41).

Até o título do conto, “Zapatos: andante con variaciones” remete a essa operação musical presente neste relato e, também, em outros relatos e fragmentos do livro, como em “Una historia de amor”, em que repete a frase “King Cross huele a orines” periodicamente, à maneira de um refrão, que sempre retorna e assume o “tom” do texto, no qual o leitor reconhecerá um sentido que lhe toque não necessariamente pela via da verdade que possui, mas da experiência de prazer (ou de horror) que provoca.

Se é verdade que é pela via do prazer e da fragmentação do discurso que Margo Glantz faz possível sua ficção autobiográfica, em contraposição à austeridade e autoflagelação das freiras, que originam o discurso exemplar das hagiografias, também podemos pensar, como já dito no capítulo 1, de que maneira se dá o compartilhamento desse prazer com o leitor. Em *O prazer do texto*, Roland Barthes observa que o prazer da leitura vem das rupturas causadas pelo que chama “códigos antipáticos” (1987, p. 10),

citando o exemplo de Sade, que, segundo afirma, produz “mensagens pornográficas moldadas em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática”. Segue:

Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (1987, p. 11).

A “fenda” aparece em Barthes como requisito fundamental ao erotismo no texto. O que notamos até aqui como a incorporação de distintos códigos (as joanetes e a ópera, etc.) na escritura de Glantz, podemos homologar com o que Barthes diz em relação à cultura e à sua destruição. Essa convivência de “códigos antipáticos” também pode ser assumida como a “fenda”, ou fissura que são os fragmentos de seu texto. Folhear rapidamente este livro de Glantz, é ter os olhos repicando em termos provenientes de campos semânticos muito distintos, justamente entre o mundano e o sagrado, ou entre “o lixo e o ideal” de que fala Bataille, que participa de maneira definitiva das referências da mexicana.

Em seu ensaio ““Más que una mera historia personal”: los testimonios de mujeres y el sujeto plural”, presentes em el compilado *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad* (1994), Doris Sommer atenta para o caráter plural a que costumam se estender as autobiografias latino-americanas de mulheres⁴² e aponta para o fato de que, assumindo essas mulheres que representam outras pessoas, entre elas, idealmente, está a leitora. Ao expor as próprias contradições, valendo-se da ficção no meio do registro autobiográfico, é justamente o contrário da operação do testemunho que Glantz realiza. Nora García tampouco se propõe como representante de alguém, pelo contrário, reforça reiteradamente a banalidade da própria vida. Esse recurso estiliza qualquer possibilidade de heroicidade e, por conseguinte, de representação.

A partir dessa concepção, torna-se pertinente pensar que *Historia de una mujer...* que vem com o artigo indefinido “una” no título, podendo ser uma referência a uma mulher

⁴² A crítica cita os famosos “testimonios” de Domitila Barrios (*Si me permiten hablar*, 1977), Rigoberta Menchú (*Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1983), que se iniciam das seguintes maneiras, respectivamente: “La historia que voy a relatar, no quiero que en ningún momento la interpreten solamente como un problema personal... Lo que me pasó a mí, le puede haber pasado a cientos de personas en mi país” e “... quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos”.

qualquer e, ao mesmo tempo, a uma mulher única, conte com um material autobiográfico e que, ao contrário de expandir o caráter heróico à leitora ou ao leitor, o surpreende com o sujeito menor, quase anti-heróico, que é encarnado por Nora García em toda sua inadequação e impossibilidade de fixar-se em uma identidade, já que, mesmo o conceito de mulher é desestabilizado muitas vezes (como quando se filia aos cachorros) e muda de acordo com o discurso em questão. É, portanto, com ironia que realiza sua escritura, e é com um trânsito incansável, que Nora García caminha pela vida e também coloca seu leitor em movimento.

2.6 Autobiografia, corpo e fragmento

A necessidade de pulverizar a erudição, no entanto, anda junto com a necessidade de pulverizar o sujeito exemplar do texto autobiográfico latinoamericano tradicional. Assim como o fim do relato “Zapatos: andante con variaciones” é quase um manifesto hedonista contra o discurso hagiográfico exemplar originado da mortificação da carne, também todo o livro está atravessado por uma recusa à intenção exemplar.

Por exemplo, em “Jarabe de Pico”, Nora García despreza todo o tempo a etiqueta inglesa à mesa, como indício de contenção e polidez, como já citei. Ela declara não poder cumprir tais formalidades por ser mexicana, subdesenvolvida, o que lhe impede de falar o inglês corretamente. Mas fica confortável em Paris, onde se sente autorizada a comer espalhando migalhas, mesmo que seja “terceiromundista”, reafirmando tanto o lugar de sujeito menor quanto a possibilidade de “espalhar migalhas”, gozar dos prazeres gastronômicos e dos literários, feitos em forma de migalhas, fragmentos, como uma evocação mundana que contrasta com o comportamento exemplar. Que não se sinta confortável em Londres, mas se sinta confortável em Paris pode parecer contraditório, porque, na França, a personagem seria tão terceiromundista quanto na Inglaterra.

A ideia de obra e de autoria são questionadas em diversas camadas. Tanto no que se refere ao sujeito menor que insiste em afirmar, como escritora, como latino-americana, como estrangeira, como antípoda de um grande escritor, Nabokov, neste caso, com quem se compara diversas vezes, quanto no que compete à forma mesma do discurso, que também se contrapõe à exemplaridade autoral. Plágios deliberados, repetições, publicações repetidas, tudo isso fala, como mencionamos, de uma desestabilização da ideia de original e

de cópia. Da mesma maneira, a debilidade de fronteiras entre gêneros (romance, autobiografia, ensaio), também estilhaça a ideia de verdade, da qual depende o autor na sua concepção mais tradicional. Ao mesmo tempo, tais questionamentos, acontecem quase como diante de uma prova material: o corpo mutilado, com enxertos de textos.

Capítulo 3 Viajar (e escrever) como único destino

Palavras, tendas nômades armadas ao longo de uma vida reunidas, acampamento de uma noite.

Paul Zumthor

Por eso la peregrinación es la forma ejemplar, actual de cualquier caminata. Tanto por la causa, por la fe que alimenta, como por el rigor y el peligro de sus condiciones.

Edgardo Scott

Assim como a escrita do corpo em fragmentos (e a escrita dos fragmentos do corpo) atravessa aspectos da imprecisa fronteira forma-conteúdo em *Historia de una mujer...*, proponho que outro aspecto relevante para analisar este livro seja o movimento, o corpo também é corpo que circula. Como já mencionado, sendo esta uma (re)coleção de relatos que já existiam (publicados anteriormente em *Zona de derrumbe* (2001), mas, agora, em ordem diferente e com o acréscimo de textos que se resumem a um parágrafo entre relatos e também de um conto, “Una historia de amor”), é esperado que se atente tanto ao acréscimo desses pequenos trechos quanto ao sentido do movimento dos textos dentro da publicação, já que, como mencionado, mudam de lugar com relação à publicação anterior. Além disso, há um movimento de repetição a ser observado nas autocitações, plágios e anáforas. Repetir é voltar. E o que acontece nesses retornos? Tudo isso dá corpo a uma “regra fundamental” que Margo Glantz enxerga na atividade de escrita e que repete à exaustão em muitos momentos: “en literatura, el orden de los factores altera el producto”.

Quanto à diegese autofigurativa deste livro, o movimento nela aparece de muitas maneiras de forma literal: na migração familiar, nas viagens longas ou curtas, na circulação pelo espaço público urbano (de Londres e da Cidade do México), e de forma simbólica, no cosmopolitismo, na condição de estrangeira (ou de *turista a medias*), nos deslocamentos subjetivos e na relação com o espaço doméstico. O ato de mover-se assume um papel fundamental na relação discursiva com o corpo de Nora García e com o fragmento, aspectos estes analisados nos capítulos anteriores. Os fragmentos do corpo e do texto estão em movimento e a relação entre esses três elementos é, a meu ver, o que compõe uma rica fonte de interpretação em *Historia de una mujer...*

Como já mencionado, a escrita de Glantz também se movimenta entre gêneros, desestabilizando fronteiras entre a autobiografia, a ficção e o ensaio. Ao invés da afirmação de uma identidade fixa, de um gênero literário definido, de uma narradora imóvel, todos esses elementos se movimentam entre identificações momentâneas, que se constroem e esvanecem (se vaporizam?), se destroem neste livro. Um momento marcante em que essa volubilidade discursiva, por assim dizer, aparece de maneira não só consciente como afirmativa, a meu ver, é quando Nora García, em um trajeto de ônibus durante o período em que morou na cidade de Londres, logo após presenciar uma situação de insulto entre um motorista (não branco) e um passageiro inglês, diz:

[...] me es imposible viajar sin distraerme y decidirme a favor del pasajero insultado (por lo general muy blanco, vestido como un caballero de otros tiempos) o aceptar que el conductor tiene tooooooda la razón, por eso mi texto apenas alcanza el nivel de un cromó de paisaje de acuarela, acercamiento superficial, es decir pintoresco, aunque quisiera tener la misma calidad de ese tipo de pintura llamada precisamente así, pintoresca... (2005, p. 98).

A distração durante a viagem também se estende a certa falta de talento para se fixar em uma certeza, que, aqui, aparece na demanda por tomar posição em um conflito entre pessoas de classes e cores distintas, por uma identidade, do que diz ser capaz de se aproximar apenas superficialmente, contrapondo a pintura pitoresca à pintura de aquarela, cujos pigmentos são dissolvidos em água. Além disso, a aquarela é frequentemente a técnica preferida dos pintores viajantes pela facilidade de transporte e de execução deste pigmento.

Também é interessante lembrar que, além de todas essas imprecisões, a mexicana é crítica literária, escritora e foi professora durante 60 anos na UNAM (Universidade Nacional Autónoma do México). Assim, para ela, o movimento entre diversas posições diante do texto é uma constante. A não fixidez alcança, de maneira contínua, diversas camadas deste livro, umas em relação com as outras, lembrando a metáfora do caleidoscópio (fragmentos que, em movimento, formam imagens distintas) a que a própria Glantz recorre e que citei em momento anterior. Essa metáfora também é usada por Charles Baudelaire, no texto “O pintor da vida moderna”⁴³, de que voltaremos a falar nas páginas que seguem.

⁴³ “Para o perfeito flâneur, é um deleite imenso escolher como seu domicílio a multidão, o ondulante. Estar fora de casa e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos prazeres menores desses espíritos independentes, apaixonados,

3.1 Migração familiar: universo al revés

Em *Historia de una mujer...*, as viagens de Nora García acontecem às avessas das viagens de Ulisses, personagem dos livros de Homero⁴⁴. A própria escritora estabelece a relação de sua história com a desse personagem em *Las genealogías* (1981) quando diz: “Mis viajes han sido más modestos y en lugar de buscar oro en mis largas travesías por este continente [...] he seguido, como Telémaco las de Ulises, las huellas de mi padre” (1997, p. 174). Aqui, a comparação é feita com direito a outra comparação por tabela: com as viagens dos colonizadores europeus que roubavam ouro pelo continente americano. No capítulo LXI do mesmo livro, a escritora reitera: “[...] yo sabía que mi destino era viajero, casi como Telémaco, que recorrió el universo al revés en busca de la fama de su padre” (1997, p. 190). Cabe observar a transposição irônica das figuras de Ulisses e de Telêmaco para as de seu pai e de si. Os rastros que seguem os filhos de viajantes não possuem o peso dos passos dos viajantes originais, no caso, seu pai e Ulisses; os filhos percorrem uma jornada no que chama de “universo al revés”. Esse traço irônico converge com a autofiguração menor, com as narrações de experiências de menor importância de Nora García.

imparciais [!!], que a língua não pode definir toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito... O apaixonado da vida universal entra na multidão como em um imenso reservatório de eletricidade. Pode-se compará-lo também a um espelho tão imenso quanto essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida” (2006, p. 857).

⁴⁴ A obra considerada historicamente fundadora da literatura ocidental, a *Ilíada*, de Homero, apresenta o personagem pioneiro do relato de viagem, Ulisses, que luta na Guerra de Troia. No livro seguinte, a *Odisseia*, sua obstinação é voltar a Ítaca, sua cidade natal, não obstante a ira irrefreável de Poseidon e os grandes obstáculos reservados na travessia. “De muitos homens viu urbes e a mente conheceu, e muitas aflições sofreu ele no mar, em seu ânimo, tentando garantir a vida e o retorno dos companheiros” (2014, p.123), Homero narra no Canto 1 da Odisseia, dando forma a um paradigma de herói da literatura ocidental e construindo a ideia de que a mudança geográfica também traz acontecimentos que modificam o indivíduo que se move.

Se pensarmos na comparação da própria escritora com as histórias de viagem de Ulisses, sua história, além de não compartilhar da experiência grandiosa trazida pelo relato, tampouco se assemelha à longa espera doméstica de Penélope, personagem emblemática para a noção da sociabilidade feminina (que teve início na mitologia) na literatura, cujo corpo foi empurrado para o espaço íntimo, a casa, à espera do retorno de Ulisses, e, consequentemente, empurrado também para as margens da vida pública. Nora viaja, mesmo sem que a esperem eventos grandiosos.

Por outro lado, no mundo globalizado contemporâneo, onde o que acontece a distância pode ser conhecido quase instantaneamente por meio da tecnologia, pelo menos de maneira superficial, a narrativa de viagem não atende ao papel original, de relatos do desconhecido trazidos “de outros mundos” pelos viajantes. Daí a inversão irônica de James Joyce para este gênero literário quando publica *Ulisses*, em 1922, livro em que dois personagens principais, Leopold Bloom e Stephen Dedalus, caminham e vivem situações corriqueiras pelas ruas de Dublin no período de um só dia, 16 de junho de 1904.

Como desenvolvido no capítulo 2 e como transcrito linhas acima, a escrita de Glantz está estreitamente vinculada ao caminho de seu pai. E a escrita e o caminho de seu pai são os caminhos do exilado que por vezes recebe o nome de migrante. Depois da migração forçada da Rússia para o México em virtude dos *pogroms*⁴⁵, após uma breve passagem por Cuba, Jacobo Glantz, mesmo estabelecido na Cidade do México, muda de profissão com frequência, é um entusiasta do movimento, um *aventurero*. Isso dá a entender que, para ele, a questão da mobilidade não se restringe à travessia do Atlântico no navio de imigrantes, à literalidade do deslocamento.

Caminhar seguindo as pegadas do pai (embora não com suas botas velhas, mas com sapatos de estilista) faz de Nora García/Margo Glantz alguém que também não se fixa em um território, pelo menos não no sentido clássico, mas talvez uma pessoa que monta (e desmonta) pequenas tendas feitas de palavras e do próprio corpo, de acordo com o momento. Nem durante a infância foi possível fixar-se, porque, como conta Nora García, é alguém “cuya tragedia ha sido solo un exilio de colonia en colonia proletaria durante su infancia” (2005, p. 15).

Para seguir, junto com a escritora, as pegadas de seu pai, os episódios narrados em *Las genealogías* (1981) contam que o estabelecimento da família de Margo Glantz/Nora García foi definitivo, seus pais jamais retornaram a suas cidades de origem. Sua mãe se encarregava da maior parte do sustento familiar e seu pai mudava de profissão constantemente, sempre frequentou os círculos intelectuais. “Mi padre prefería leer poesías mientras Serafín [empregado indígena que contratou] cargaba, vendía y cobraba las mensualidades [...]” (2005, p. 29).

Durante a vida estabelecida no México, o russo era a língua falada entre os pais quando queriam falar em particular em ambiente doméstico. As filhas, então, não compreendiam o que era dito e eram colocadas em contato com a ideia do idioma desconhecido. Os ritos da comida e da sociabilidade da família permaneceram por muito tempo vinculadas à cultura judia. Inclusive, ambos os aspectos, comida e vida social,

⁴⁵ *Pogrom* é uma palavra russa que significa "causar estragos, destruir violentamente". Historicamente, o termo refere-se aos violentos ataques físicos da população em geral contra os judeus, tanto no império russo como em outros países. Acredita-se que o primeiro incidente deste tipo a ser rotulado pogrom foi um tumulto antissemita ocorrido na cidade de Odessa em 1821. Como termo descritivo, a palavra "pogrom" tornou-se de uso comum durante as grandes revoltas antissemitas que aconteceram na Ucrânia e no sul da Rússia, entre 1881 e 1884, após o assassinato do Czar Alexandre II. Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/pogroms>>. Acesso em 8 de nov. de 2019.

convergiram no convívio no restaurante “Carmel”, que a família possuía e era frequentado por membros da colônia judia na Cidade do México, ainda segundo *Las genealogías*. Pode-se imaginar que a utilização do russo⁴⁶ como um código cifrado entre os pais e os poemas do pai escritos em ídiche, ucraniano e russo, além da vivência na colônia judia tenham um papel no cosmopolitismo da escritora e também, por tabela, no de Nora García.

Uma das ocupações da mãe, a que mais aparece no primeiro relato, “Zapatos: andante con variaciones” por razões óbvias, foi vender sapatos em um bairro de classe média baixa da Cidade do México. Neste estabelecimento comercial, Nora García trabalhava e lia livros quando adolescente. Como conta no fragmento 24, em uma memória da época de adolescente, observa em *Madame Bovary*, de Flaubert, os sapatos da personagem e o sentido erótico deles nesse livro, sempre criando a intersecção entre literatura e vida, por banal que a própria vida se apresentasse. Neste conto, que se desenvolve na tentativa (a procrastinação, talvez) de escrever um romance e de não poder fazê-lo sem os sapatos de Ferragamo, cria uma correlação entre o ato de escrever e o de caminhar:

Tengo que empezar a contar la historia en el momento en que la mujer (es decir yo, Nora García) va caminando por una calle de zapateros, quizás esa calle en Lisboa donde se vendían zapatos de mala calidad, detrás de una plaza parecida a la de mi infancia donde se vendía calzado de pueblo. Y ahora que lo cuento, me gustaría escribir un texto tan fino como los zapatos finos que diseñaran Ferragamo o André Perugia, y no puedo, porque ella, Nora García, conoció de niña solo zapaterías de barrio donde se vendían zapatos de imitación para la gente de la clase media baja [...] (2005, p. 23).

Nora García anseia pela posição social que a ocupação pregressa da mãe não pode lhe proporcionar. Tal posição seria simbolizada pelos sapatos de qualidade. A questão da possibilidade de acesso está de mãos dadas com a comparação que faz de sua escrita com a escrita de Nabokov, esse, sim, autor de textos “finos”. Interessante lembrar que é justamente sobre Nabokov o texto fundamental de George Steiner a respeito da natureza

⁴⁶ O verbete digital dedicado a Jacobo Glantz na página de cultura do governo mexicano é: “Jacobo Glantz. Nació en Ucrania, en mayo de 1902; murió en la ciudad de México el 2 de enero de 1982. Poeta. Radicó en México desde 1925. Realizó estudios de literatura y antropología en México. Dirigió las galerías Glantz y Carmen en las que se dieron a conocer importantes artistas plásticos; fue pintor y escultor; junto con otros compañeros de exilio fundó Mekshicaner Yidish Lebn, Die Voj y Der Weg. Fue presidente de la Asociación de Escritores y Periodistas Judíos de México. Sus primeros libros se publicaron en yidish, ruso y ucraniano en Nueva York. Colaboró en la Gaceta Israelita y Tribuna Israelita”. Disponível em: <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico/fechas-extremas/945-glantz-jacobo>>. Acesso em 29 de nov. de 2019.

multilíngue de sua produção textual, “Extraterritorial”, presente em *Extraterritorial: A literatura e a revolução da linguagem*, originalmente publicado em 1968. “Banido de Fialta, construiu para si uma casa de palavras”, diz Steiner sobre o exílio de Nabokov de sua cidade natal, na Rússia (onde nasceu, assim como o pai de Nora), e sobre a mobilidade fluida (absurdamente fluida, ao ponto de levantar a hipótese de uma “criptolíngua” que seria dominada pelo escritor, anterior a todas as outras) entre diversas línguas, o que seria tributário do advento do exílio vivido pelo autor.

Em vez disso, a protagonista não se sente confortável no inglês, como analisaremos mais detidamente adiante, o que fica claro nos relatos deste livro que se passam no tempo em que morou na Inglaterra. Poderíamos pensar que, se a escrita de Nabokov é a casa do exilado a que Steiner se refere, recuperando a epígrafe deste capítulo, a escrita de Glantz/García seria como uma tenda, que se arma e se desarma de maneira precária demais para ser uma casa, a protege apenas momentaneamente, de um exílio que sequer está “à altura”. Nesse sentido, Tamara Kamenszain, em “El gheto de mi lengua” (2006), elabora uma imagem semelhante sobre sua escrita:

En *Solos y solas*, mi último libro de poemas, insiste esa imagen desértica de la construcción de la casa pero ya como toldo, un modelo empobrecido por cierto en relación con *La casa grande*. [...] Entonces, la casa aquí es ya un toldo, abierto por los cuatro costados, precario al máximo. Sin embargo, su presencia ya marca, en el desierto, un territorio propio. Podríamos definirlo como el territorio del libro (2006, p. 162-3).

Nesse sentido, em *Kafka: Por uma literatura menor* (2014), Gilles Deleuze e Félix Guattari fazem referência à condição não só dos imigrados, como também à de seus filhos a respeito de certa desterritorialização com relação à língua. Tal estranhamento comporia algo indispensável para o que chamam de literatura menor:

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 (2014, p.40).

Embora se trate de uma breve alusão aos filhos e que não sejam desenvolvidos maiores detalhes sobre a dificuldade da apropriação do “idioma maior” nesses casos, o uso do termo “sobretudo” chama atenção nesse trecho. Qual seria o caminho da língua e os

efeitos no olhar de quem nasce em um país eleito de maneira quase fortuita pelos pais estrangeiros, em virtude de uma perseguição étnica ou política? E como esses efeitos poderiam sobrepassar a própria experiência (radical) de deslocamento dos pais, que seria a migração por guerra, ou o exílio? Primeiro, podemos pensar na ambiguidade da condição de imigrante, analisada por Abdelmalek Sayad:

A imigração condena-se a engendrar uma situação que parece destiná-la a uma dupla contradição: não se sabe mais se se trata de um estado provisório que se gosta de prolongar indefinidamente, ou, ao contrário, se se trata de um estado mais duradouro, mas que se gosta de viver com um intenso sentimento de provisoriedade (1998, p.45).

Talvez a ambiguidade proveniente do descompasso espaço-temporal experimentado pelo migrante seja vivida pelo pai, o que também foi abordado no capítulo 2 ao tratar da atmosfera de parênteses que Tununa Mercado enxerga na condição de exílio. Esta pode ser também uma herança do pai, além da “mentalidad de abonera”, da atividade da escrita e da cultura judia (não adotada por completo por Nora). Se a máxima aspiração hebreia está fundada sobre a ideia de “volta para casa”, sob o signo da terra prometida, Nora/Glantz declara que vai escrever a “[...] historia de una mujer cuya máxima ambición fue caminar por el camino de la vida con zapatos de diseñador” (2005, p. 12), reafirmando com insistência uma história em tom menor, uma anti-epopeia, que dá materialidade a aspirações muito menores do que o retorno ao território sagrado, prometido por Deus.

Com base nisso, é possível fazer uma comparação, agora mais direta entre *Las genealogías* (1981) e *Historia de una mujer...* (2005). Se o primeiro é baseado na vida pregressa dos pais, na viagem de navio da Rússia ao México, passando por Cuba, e em seus anos de estabelecimento e de vida no México, não sem os componentes da desterritorialização e da reterritorialização implicadas em toda migração para ambos, o segundo parece radicalizar a representação de uma identidade fragmentada, múltipla e estranha, sempre estrangeira, que não tem em vista territorialidade ou identidade definitivas possíveis. Glantz parece ver na ficção a liberdade para não se comprometer com a “verdade” e mover-se na hipérbole, no exagero e no humor, como declara a narradora - aqui tratando a protagonista em terceira pessoa:

53. Mientras piensa en los zapatos, Nora García sabe que escribirá un texto que tiene que parecerse a los libretos de ópera; la ópera detiene la historia y congela los sentimientos. En el teatro los sentimientos se activan y en la ópera lo que podría ser trágico se vuelve grotesco, debido a la voz engolada y artificial que los cantantes, a sus ademanes y a su atuendo, y también, reflexiona Nora (aunque en realidad la asociación es descabellada), a que ella tiene deformados los pies: se le han ido deformando a medida que interpreta su aria triunfal (en cima del juanete tiene un ojo de pescado [...]) (2005, p. 41).

Outra ideia pertinente de se ter em conta é que o movimento que em *Las genealogías* (1981), era no sentido de reterritorializar os pais pelo ato da escrita, no rito do compartilhamento da comida e das receitas judias na ambiência da casa⁴⁷ não deixa de mostrar que as versões para os mesmos episódios autobiográficos que compartilharam são distintas quando contadas por Jacobo Glantz, seu pai, e por Luci Glantz, sua mãe, o que amplia a sensação de impossibilidade de recuperação do tempo. Naquele livro, o ritual de comer, que não deixa de ser um ritual de prazer, junto com a escrita, é o que materializa o espaço de pertencimento, sinalizando mais uma associação entre corpo e escrita por intermédio do prazer. Ao contrário do que se esperaria de uma genealogia, a escritora demonstra a impossibilidade de uma identidade monolítica ou de adesão total às narrativas do pai ou da mãe, porque, nas divergências de versões do mesmo acontecimento, ou na confusão entre memórias está a prova de que apenas a visão fragmentária é possível: “Me acuerdo que mis padres vivieron tanto tiempo juntos que a veces olvidaban a quién de los dos le pertenecía cierto recuerdo de infancia” (2016, p. 84).

3.1.1 Sujeito menor

A personagem-narradora conta que se tornou obcecada pelos sapatos de Ferragamo e que o glamour dos sapatos compensaria, para ela, a falta de nobreza de sua família, o que, se lembrarmos de sua declaração sobre Nabokov: “En Nabokov muchas veces la tragedia degenera en una parodia sutil; en mi caso, la parodia cae en la farsa como los perros americanos cayeron en la inferioridad cuando Colón descubrió que no ladraban” (2005, p. 16), confirma que caminhará nas brechas da escrita canônica. Isto também fica sugerido

⁴⁷ Adriana Kanzaspolky analisa os ritos da comida e a relação deste com a língua em “Escribir (con) la lengua. *Las genealogías* de Margo Glantz”, 2006.

quando diz respeito à “historia de una mujer que amó desesperadamente” e, no entanto, não se suicidou nos trilhos de um trem como as personagens Anna Karenina, nem tomou arsênico como Madame Bovary, tampouco entrou para um convento para não ceder ao amor carnal como Madame de Clèves, mas cuja tragédia consiste em uma paulatina deformação do pé esquerdo causada por sapatos de salto, que lhe produziram uma dor contínua e medíocre, sanada por analgésicos, além de uma deformação da coluna: uma tragédia menor. Para além de não ter tido os gestos que as personagens tiveram por amor, ela tampouco escreveu os grandes romances que Tolstoi, Flaubert e Madame de Lafayette escreveram, criando as personagens citadas, a sua é uma escritura menor.

Ao evocar personagens femininas da literatura clássica que ostentaram grandes gestos de autoaniquilação, filia-se a esse grupo de mulheres por um viés irônico e até jocoso, mas consoma uma ruptura com relação à literatura de Tolstoi, Flaubert e Madame de Lafayette, como se se colocasse de outro lado, do lado dos que escrevem a partir da banalidade que a vida contemporânea impõe e dos aspectos baixos do corpo: “para poder levantar el nivel de esta historia que relata un amor desgraciado y convertirlo en una tragedia tengo que hacer un esfuerzo hercúleo”, ela diz, aproveitando-se de forma bem humorada da referência à mitologia grega, baluarte da literatura ocidental.

Ainda neste caminho, lembra-se de que seus pais são judeus-russos e que “Hitler determinou” que essa condição é, em si, inferior; que seus pais sequer exilaram-se na “verdadeira América”, que seriam os Estados Unidos, mas no México e que, por isso, não estudou em Nova York e, portanto, não tem o inglês perfeito de Carlos Fuentes, outro nome canônico da literatura mexicana. Margo Glantz reúne, assim, diversas condições do corpo que podem fazê-lo subalterno, sempre a depender de discursos conjunturais. O corpo de seus pais e seu próprio sotaque mexicano, entre outras características, carregam uma história e, portanto, sentidos que os ultrapassam e, nesse caso, em numerosos contextos, foram e são considerados inferiores, mas encontram a pulsão criadora nos deslocamentos operados na escrita.

Em “Zapatos: andantes con variaciones”, o leitor passa todo o relato na expectativa do romance que a protagonista declara que está para escrever, mas que, no entanto, só pode escrever com os sapatos de Ferragamo que deixou na loja porque não poderia pagar por eles, reiterando a questão do acesso (aos bens de consumo, ao capital cultural etc.). A narradora-personagem chega a pontuar as linhas gerais do romance que escreverá: traçará

um paralelo entre o caminho amoroso da personagem, aludindo ao primeiro verso da entrada do Inferno de Dante (*in mezzo del camin di nostra vita*) em *A divina comédia* e as peregrinações de Teresa de Ávila e San Juan de la Cruz, mártires carmelitas, que andam descalços ou com sandálias pobres e primitivas.

Fato curioso é que a transcrição do verso de Dante vem com erro de ortografia no italiano. Seria um erro proposital? Se não é apenas um equívoco da edição, talvez esse erro apareça como amostra da minoridade, já que a citação “errada” é um dos sinais mais emblemáticos da literatura colonial e de suas leituras dos textos da metrópole⁴⁸. Com base em todos esses aspectos e também nos expostos anteriormente, pode-se notar a incidência da minoridade que a escritora atribui a Nora García, mas esse mesmo aspecto nunca deixa de ser potência inventiva.

3.1.2 Viajera profesional

El alma de un viajero, de un caminante, no está en ninguno de los dos puertos, ni en la llegada ni en la partida sino en el aire sobre cubierta, en el camino.

Edgardo Scott

Viajo para conhecer minha geografia.

Marcel Réja

As menções a viagens são constantes. Quando compra os sapatos de Ferragamo, Nora García está em Londres, mas anuncia no começo do relato que poderia estar em Portugal. No entanto, começa a escrever seu romance na Cidade do México. O saber local, mexicano, não recebe destaque como afirmação identitária nos relatos, aparece no mesmo registro em que as outras identificações que proliferam. Assim, Nora García se movimenta,

⁴⁸ Um exemplo clássico é a citação de Sarmiento no começo de *Facundo: civilização e barbárie*⁴⁸, livro em que não só atribui a epígrafe ao autor errado, como modifica seus termos a bel prazer. Sylvia Molloy, em *Acto de presencia - La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), fala da expropriação dessa citação como uma adaptação brutal e canibalizada, retorcida, para ser usada da maneira que convém a Sarmiento (2001, p. 49), em uma sugestão de que o conteúdo é traído pela forma, já que, muito embora todo o esforço deste autor seja para construir um discurso sobre si, mais vale a literatura que o autor. Em *Sarmiento escritor*, Ricardo Piglia, por sua vez, fala em uma “erudição mais ou menos selvagem” (2010, p. 20) no prólogo ao livro e vê o caráter disforme e cômico da ação.

viaja usando diversos meios de transporte: avião, ônibus, metrô, barco e seus sapatos de “diseñador”, com que caminha pela vida. Viaja para onde? Nora García personifica, no presente texto, um traço de Margo Glantz, que é “viajera profesional”, como costuma dizer.

Em *Yo también me acuerdo* (2015), a escritora declara em um de seus “me acuerdo”: “Me acuerdo que viajo como si fuera mi único destino” (2014, p. 66). Ela evoca a viagem como um fim em si nesse jogo de palavras. Aonde vai parar é fator secundário, viajar é sua sina e sua fortuna. Ato contínuo, cabe pensar nas declarações da personagem sobre suas viagens, que não têm lógica linear ou objetivo pré-estabelecidos, são “un viaje circular” (2005, p. 96). Elas não dão origem a uma narrativa de grandes aventuras, sequer a uma história com tempo cronológico: “me es imposible viajar sin distraerme” (2005, p. 98). E, assim como viaja, escreve. Uma escrita feita de digressões, como uma caminhada solitária, em que o desvio é possível.

Para me aproximar do hábito de deslocar-se tantas vezes reiterado por Nora García neste livro, penso na reflexão feita por Peter Stallybrass ao final de *O casaco de Marx: roupas, memória e dor* (2012), em que perscruta “O mistério do caminhar”:

Édipo torna-se tirano de Tebas ao resolver o enigma da esfinge: qual é a criatura que caminha com quatro pés pela manhã, dois ao meio-dia e três à noite? Ele derrota a esfinge ao dar a resposta correta: o ser humano. [...] Se a resposta ao enigma da Esfinge aponta para a estranheza de um animal que aprende e desaprende a caminhar sobre dois pés, há ainda mais estranheza no monstro que apresenta o enigma e no homem que a responde. A Esfinge *não* anda sobre dois pés. De acordo com Apolônio, a Esfinge era um monstro com rosto de mulher, pés e cauda de leão e asas de pássaro. [...] E também estranho que o enigma seja respondido por um homem que nunca devia ter andado direito. De fato, Édipo vem de uma família cujos nomes sugerem que eram todos mancos ou que sofriam algum tipo de desequilíbrio (2012, p. 88).

A reflexão proposta por Stallybrass me leva a analisar os deslocamentos de Nora García sob dois aspectos para além dos rastros do pai: na medida em que a dificuldade que Édipo tem para caminhar e da impossibilidade da Esfinge em fazê-lo em absoluto conferem a ambos o estranhamento necessário para que o enigma e sua resposta existam, também penso que a falta de naturalidade da representação do corpo mutilado (não só dos pés com joanetes na semelhança direta com Édipo, mas também dos seios dissecados, do dente

perdido etc.) confere à protagonista a possibilidade de questionar os lugares comuns desse corpo, a partir de suas faltas, como trabalhado nos capítulos anteriores.

É, portanto, a restrição àquilo que possibilita o estranhamento criador dos jogos textuais com esse mesmo corpo e com suas possibilidades de movimentar-se (viajar, comer, gozar) e tornar tudo isso uma poética. Mas não só isso, historicamente existe uma falta de naturalidade, uma restrição ao movimento do corpo feminino no espaço público⁴⁹ e, talvez, esse seja mais um importante elemento que compõe, pela via negativa, sua obsessão pelas viagens (e pelos sapatos, símbolo de suas caminhadas), porque não seria esse o “caminho natural”.

No trecho “He soñado”, que está localizado no livro entre “Animal de dos semblantes”, um conto que acontece em ambiente doméstico e é o relato que tem a estrutura mais próxima à de um conto convencional (corrido, sem cortes) e o conto “Una historia de amor”, que é basicamente uma errância por Londres, está o “sin descanso”, que relaciono à recusa pelo ambiente estritamente familiar, doméstico:

He soñado

Soñé que me perdía por callejones, túneles y plazas.
 Soñé que me casaba.
 Mi novio, de frac, el plastrón de la camisa muy blanco y tieso.
 Descabezado, alto, proporcionado, fino.
 Me abrazó, tendremos hijos, Nora, dijo.
 No puedo, contesté, mis genes son de perro.
 Sigo recorriendo sin descanso las plazas, los callejones, los caminos.
 Orino en las paredes y sobre las flores rojas.
 [...]
 (2005, p. 94)

⁴⁹ Lucía Guerra em *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana* (2014) traça uma arqueologia da relação do corpo feminino com o espaço urbano, a partir da mitologia. Ela afirma que: “La ciudad desde sus orígenes en la tradición del occidente, se destaca como un diseño político creado por una hegemonía patriarcal que la dividió en dos espacios básicos: el de la producción laboral y el de la reproducción biológica. El modelo clásico de la ciudad griega estableció una *civitas* dividida entre lo público y lo privado, entre el espacio que correspondía a los hombres y otro asignado a las mujeres. Las figuras de Hestia y Hermes, generalmente representados juntos simbolizaban estos espacios delimitados por el factor genérico. Hestia era la diosa que residía en el centro de la casa donde cuidaba del fuego y resguardaba la inmutabilidad y la permanencia. Por estar en el centro del espacio doméstico, ella era el símbolo de lo interior, lo cerrado y lo fijo mientras Hermes representaba el eterno viajero y mensajero, a aquél que señalaba el exterior, la apertura y la movilidad desde la puerta de la casa, a lo largo de los caminos o a la entrada de la ciudad”. (2014, p. 27)

A identificação com o cachorro de rua, com o selvagem, com o animalesco serve para dissuadir o noivo “descabezado” da ideia de fixá-la na vida doméstica e familiar. As flores vermelhas, conhecido símbolo do amor romântico e, por conseguinte, do papel do gênero feminino na vida doméstica, bem como as paredes, limites entre o privado e o público, são profanadas pela mulher-cadela Nora.

Ainda, alguns recursos narrativos de *Historia de una mujer...* que já foram citados em outros momentos deste trabalho podem ser relacionados à poética de trânsitos, deslocamentos discursivos e registros distintos. Por exemplo, o gesto de sair das enunciações com a mesma agilidade com que enuncia indica o desapego com relação às afirmações contundentes, às certezas, à fixidez, contrariam o princípio de Hestia ao qual se refere Lucía Guerra, quase sempre na forma de ironia. Para comprovar, penso em momentos como o fragmento 32 de “Zapatos: andantes con variaciones”, quando Nora García enuncia: “Y si voy por el camino de la vida con zapatos de diseñador, Ferragamo o Maud Frizon (nunca Christian Dior ni Yves Saint Laurent), las cosas me van a ir bien [...]” (2005. p. 29), para, logo adiante, no fragmento 36, declarar: “Quizás debiera comprarme unos zapatos así; antes, me los compraba en las baratas: recuerdo un par gris metálico color verde botella, marca Christian Dior (a veces una cambia de opinión: suelo ser muy voluble) [...]” (2005, p. 31).

Também podemos pensar na alternância de vozes enunciativas, concretizada na troca da primeira à segunda e à terceira pessoas nos relatos, como um indicativo de instabilidade identitária. Por exemplo, logo após reiterar o mote “Yo, Nora García” algumas vezes, a narradora começa a contar a história de sua vida em terceira pessoa: “No había nacido en sábanas de seda ni probó sus primeros alimentos en cucharita de plata” (2005, p. 12). Mesmo o movimento anafórico que recupera o pronome sujeito, “Yo”, seguido do nome, Nora García, acaba, por oposição, por reforçar um eu tão volátil que precisaria se afirmar, lembrar a todo momento quem é, mesmo que vá se contradizer em instantes.

3.1.2 Caminhar, ler, ver e escrever: ensaiar

Um parágrafo de “Una historia de amor” parece sintetizar o sentido de uma das viagens de Nora García e, talvez, o sentido da viagem neste livro, de maneira mais geral, trazendo elementos-chave para a interpretação desse deslocamento:

Ésta es obviamente la historia de un viaje, mi viaje, un viaje singular, la historia de un turismo a medias, recorro Londres en metro o en un camión rojo de dos pisos, antiguo, con su plataforma descubierta, su escalera de madera casi de caracol y su cobrador reglamentario (quizás hindú) y desde la parte trasera del autobús donde se sientan los fumadores, cerca de la ventanilla, en el segundo piso, contemplo el panorama: por mi relato van pasando los personajes de la calle o las novelas, los cuadros de los museos, los reportes del tiempo de la BBC: siguen el ritmo - la rapidez o la lentitud - con que el autobús o los metros recorren la vieja ciudad inglesa: es un viaje interior, el mío, el de Nora García o, más bien, si soy más precisa, confesaré que se trata de un viaje topográfico. Cuento entonces la historia de un viaje circular: insisto, mi propio viaje, el viaje in illo tempore de Nora García (2005, p. 98).

Já no começo, na referência à viagem, alternam-se o artigo indefinido “un” e o possessivo “mi” (“de un viaje, mi viaje, un viaje singular...”). Ainda, no final do mesmo parágrafo, alternam-se a primeira pessoa com a terceira (“mi propio viaje, el viaje in illo tempore de Nora García”), em mais um dos tantos momentos em que somos levados a entender que existe uma narradora, ou várias, por trás da narradora, ou que a protagonista-narradora em primeira pessoa, Nora García, não se furta a dar lugar a outra: Margo Glantz⁵⁰, ou a “una mujer”, uma mulher qualquer. Além da fragmentação formal na multiplicidade de vozes enunciativas e temporalidades, o recurso remete também à fragmentação identitária⁵¹, reforçada pela expressão “turista a medias”, que remete à condição em que Nora García se encontra no relato, a do estrangeiro-residente.

No ensaio “El ghetto de mi lengua”, presente no livro *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina* (2006) a que já me referi, Tamara Kamenzein fala sobre essa situação como uma em que o sujeito não sente a indiferença do (morador) local,

⁵⁰ Este é um movimento muito semelhante ao que Graciela Speranza enxerga na chamada autoficção no que tange a seu estatuto de autoria. Contrapondo-se ao artigo de Barthes, de 1968, de que o texto seria um espaço neutro, em que o autor não falaria por si e estaria, portanto, morto para que o texto vivesse em um momento de afirmação da morte dos grandes sujeitos (o povo, a nação, o autor...), no artigo “¿Dónde está el autor?”, publicado 40 anos depois no ano de 2008, a crítica fala do ressurgimento fantasmagórico do autor décadas depois da sentença barthesiana: “Unas décadas más tarde, sin embargo, el autor, resurge de las cenizas, abandona al desierto al que la teoría lo había condenado, se traviste, se disfraza y regresa al texto transformado. Como el sujeto o la historia, la novela o la pintura, no se resigna a morir, y se corporiza en una criatura híbrida, mitad ficticia, mitad real, que confunde deliberadamente los pronombres y los géneros y juega con los equívocos.” (2008, p. 7).

⁵¹ Paul Ricoeur faz uma distinção entre a identidade e a identidade narrativa, recuperada por Leonor Arfuch em “Problemáticas de la identidad”, presente na coletânea *Identidades, sujetos y subjetividades*, de 2005, onde afirma: “La identidad narrativa se despliega de esta manera como una oscilación, un intervalo entre el idem y el ípse, sin fijarse definitivamente en uno u otro polo”. A identidade narrativa comporta a mutabilidade e a não fixidez.

nem a ansiedade do turista e, deste modo, pode se abrir para o inusitado (para desviar) e se encontrar com a arte que existe pelas ruas da cidade, fora dos museus (2006, p. 157).

Neste conto, contemplar o panorama que lhe proporciona estar posicionada no segundo andar de um ônibus em curso com a velocidade conveniente ao meio de transporte e não a si, como Nora García afirma acontecer, não é mais do que assumir o entrelugar entre o local e o turista, este que se encontra por acaso com o fundamental e pode, sem pressa, contemplar, verbo frequentemente usado para o olhar que se dirige a uma obra de arte. Antes de abordar a relação entre o texto e as artes plásticas para Nora García, talvez seja interessante pensar na diferença entre seu deslocamento no ônibus de onde contempla (sua perspectiva) e o do caminhante, que em termos literários, é expresso originalmente na figura do *flâneur*.

A comparação não é sem sentido se nos damos conta de que Walter Benjamin começa o seu texto em que trata deste tipo literário do séc. XIX, “O *Flâneur*”, da seguinte maneira: “Uma vez na feira, o escritor olhava a sua volta como em um panorama”⁵², enquanto Nora declara no trecho já transcrito: “y desde la parte trasera del autobús donde se sientan los fumadores, cerca de la ventanilla, en el segundo piso, contemplo el panorama” (2009, p. 461). Se este último, ao andar pela cidade de maneira livre para desviar, deter-se, continuar, ou mesmo para levar consigo uma tartaruga encoleirada como forma de protesto à dinâmica acelerada da Paris do Segundo Império, que, segundo consta, era hábito de Baudelaire, carregando no corpo a condição ambígua de homem das massas e de burguês, o meio de transporte coletivo em que Nora García faz sua viagem circular em Londres regula as possibilidades da experiência de deslocamento urbano, tanto pela velocidade que não controla, quanto pela limitação da visão das janelas:

Si estuviera sentada en la parte delantera del vehículo podría ver con claridad el panorama; en la parte posterior se pasa al lado de los árboles florecidos de la primavera y parecería que con la ventana abierta fueran a destrozarme la cabeza; pero es sólo un rozón, tropiezan con el autobús y rayan la bella pintura roja, dejándola marcada, cicatrizada, para hacer juego con los asientos remendados del interior (2005, p. 96-7).

⁵² O tradutor da edição brasileira define panorama como: “Grande tela circular e contínua, pintada de maneira enganosa sobre as paredes de uma rotunda iluminada por cima e que representa uma paisagem” (2005, p. 461).

Tal comparação dialoga com a ideia de falta, de incompletude, da visão fragmentária radicalizada na contemporaneidade e que perpassa todo este livro de Glantz, como já analisamos no capítulo 2. Um de seus “me acuerdo” do livro *Yo también me acuerdo* (2014) é: “Me acuerdo que Beatriz Sarlo escribe en un ensayo que para Benjamin, como para Kafka, el mundo es inabarcable, precisamente porque su mirada se especializa sobre los detalles” (2014, p. 113). A admissão do detalhe, na observação da forma de cicatriz do arranhão feito pelas árvores em flor na pintura do ônibus e de sua semelhança com os remendos dos assentos em seu interior confirma o movimento entre exterior e interior que é também o seu modo de ensaiar⁵³.

Ainda, se a pretensão do *flâneur* é ser o “homem das multidões”, ainda que precise de espaço livre para se movimentar pelas ruas e não ser levado pelo movimento das massas e se dissolver, assim, no espaço da cidade, e não obstante seja socialmente protegido contra os perigos deste espaço em que o indivíduo se vê forçado a conviver com o desconhecido, conformando uma figura errante e solitária, Nora García não deixa de assumir a sua viagem interior no trecho sobredito, bem como a determinação do seu tempo interior sobre o relato, que é o tempo da narrativa. O relato de Nora é um recorte da vida da cidade e, também, da vida da escritora, Margo Glantz, por intermédio da personagem. Há uma consciência da narrativa, que acontece em abismo, onde cabem muitos recortes e muitas pessoas (“mi viaje, el viaje in illo tempore de Nora García”), mas nenhuma história total, nenhuma possibilidade de abarcar as multidões. Em uma espécie de desdobramento futuro do sujeito moderno condensado na persona do *flâneur*, Nora pode ser pensada como quem herda a ambiguidade típica daquele sujeito (burguês e frequentador do espaço público), mas vai além, radicalizada na “falta de fundamento”⁵⁴, expressão cunhada por Vilém Flusser em sua “autobiografia filosófica”.

⁵³ O gênero ensaístico tem em si também uma característica de minoridade, uma modéstia inerente, ao não postular verdades, contentar-se com se apresentar como a visão de uma existência singular. Em “É possível definir o ensaio?”, Jean Starobinsky, publicado em 1985, por ocasião do recebimento do Prêmio Europeu do Ensaio, está delineada a concepção deste gênero como um texto menor, por muito tempo recusado pela academia por guardar a natureza de “um simpático diletante fadado a juntar-se ao crítico impressionista”. Por outro lado, a prática deste mesmo tipo de texto teria ajudado Montaigne a adiar por anos sua entrada no *index*, a censura religiosa vigente à época: “Que textos podem oferecer à censura religiosa um pensamento cujos produtos se definem, em sua pluralidade, aparentemente díspar, como esboços, tentativas, fantasias e imaginações *vacilantes*?”, pergunta Montaigne.

⁵⁴ Vilém Flusser abandonou Praga, sua cidade natal, aos 19 anos por ocasião das invasões nazistas e, em uma experiência terrível, perdeu toda a sua família assassinada pelos invasores. No entanto, não se entregou à melancolia (o colar-se ao objeto perdido, para a psicanálise), mas fez do sofrimento da migração uma filosofia

É interessante notar que Walter Benjamin vê em Baudelaire o espírito por excelência da *flanerie* e que Baudelaire, por sua vez, inaugura (ou assenta teoricamente) uma nova forma de valorar a arte quando publica o ensaio “O pintor da vida moderna”, no final de 1863, no jornal *Figaro*. O que está formulado neste texto de Baudelaire é a sensibilidade capaz de captar a beleza da instantaneidade, do transitório, do fugidio, do contingente, presente no estilo costumbrista do pintor Constantin Guys. O escritor considera tal capacidade uma correção no olhar para a arte, que fundaria um novo momento, a Modernidade. Em oposição a tais características, o equívoco que teria sido corrigido seria a pretensão de eternidade inerente ao cânone da época, e com isso, a restrição que a ideia do permanente, do duradouro, do universal e, sobretudo, do passado, um passado fixo, imporia à arte. Ao refletir sobre a ideia do instantâneo, aceito e valorizado em seu aspecto fragmentário, encontrado nos “quadros de costumes” de C. Guys, neste texto de Baudelaire, é incontornável observar os aspectos espaciais e temporais implicados nesse “giro” na ideia de arte, inseparável do deslocamento dentro e fora da cidade⁵⁵. Segundo o próprio Benjamin, a prática da *flanerie* só é possível com o advento das galerias de Paris, em consonância com a posterior ideia lefebvriana de que “o espaço (social) é um produto (social)”⁵⁶ e determina a vida e o trânsito dos corpos.

potencialmente criadora. Em *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, ao definir a “falta de fundamento” e o que isso significa, conclui: “Todos conhecemos o clima da falta de fundamento de experiência própria e, se o negamos, é que conseguimos reprimi-lo (vitória duvidosa). Mas há os que se encontram na falta de fundamento, por assim dizer, objetivamente, seja porque foram arrancados da realidade por forças externas, seja porque abandonaram espontaneamente uma situação aparentemente real, mas por eles diagnosticada como fantasmagoria. Os que caíram, portanto, na falta de fundamento ou a escolheram”. Diante de tais afirmações, a pergunta sobre se a “falta de fundamento” em Nora García/Margo Glantz é fruto de escolha ou se se trata de uma situação contingencial me parece sem resposta, uma vez que vem de uma ideia de pátria perdida, tanto pela cultura judaica, quanto pelo exílio dos pais, ou por ser mulher no meio intelectual, mas assume o olhar estrangeiro como possibilidade de criação, assim como faz com a ideia de corpo mutilado, que ressuscita em pedaços em sua narrativa.

⁵⁵ Não será por acaso que esse pintor de croquis, C. G., cujos desenhos costumbristas são analisados por Baudelaire em “O pintor da vida moderna”, é considerado pelo poeta um “apaixonado por viagens e muito cosmopolita”.

⁵⁶ Segue transcrito parágrafo em que Henri Lefebvre postula a teoria de que o espaço além de ser criado também cria realidades e torna-se, assim, um produto, em *La producción del espacio*: “El espacio (social) es un producto (social). Esta proposición parece cercana a la tautología y, de ahí, a lo evidente. Sin embargo, hay razones para examinar y considerar con más detalle sus implicaciones y consecuencias antes de aceptarla. Mucha gente no aprobará que el espacio haya adquirido en el modo de producción actual y en la sociedad tal cual es una especie de realidad propia, de similar alcance y en el mismo proceso global que la mercancía, el dinero y el capital, aunque sea una realidad claramente distintiva. Otros, ante esta paradoja, exigirán pruebas. De que el espacio así producido sirve tanto de instrumento del pensamiento como de la acción; al mismo tiempo, que constituye un medio de producción, un medio de control y, en consecuencia, de dominación y de poder, pero que escapa parcialmente, en tanto que tal, a los que se sirven de él” (2013, p. 86).

O olhar de Nora García para a arte pictórica também tem um lugar crucial neste livro e, a meu ver, uma estreita relação com as viagens e com o movimento de maneira mais genérica, sobretudo se temos em mente que o ensaio é um tipo de discurso proveniente do olhar com curiosidade o mundo. No diálogo que já citei entre Keith e a protagonista em “El té con leche”, em que os dois acabaram de sair de uma exposição de arte britânica do séc. XX, na Royal Academy, seguem para o bar e falam sobre a exposição. Entre os pintores ingleses que cita rapidamente na conversa, Nora detém-se principalmente em Stanley Spencer, que a fascina por “hablar de las cosas cotidianas”. Como se fosse um Baudelaire tardio, o que atrai Nora García (ambas pessoas dedicadas à literatura olhando para as artes visuais)⁵⁷ na pintura de Spencer são as cotidianidades que compõem seus quadros: “el lavado de las sábanas, la hechura de las camas, el arreglo de los armarios, y el Cristo y los apóstolos de los frescos de Cookham, su pueblo natal, están en sus pinturas como si estuvieran en las regatas tradicionales del verano” (2005, p. 48), em contraposição à estética aristocrática que, em geral, afirma ser aclamada por ingleses “snobs”, os quais, apesar de pertencer à classe média, teriam o intuito de simular certa nobreza.

Ainda com o olhar arguto, aparentemente trazido da galeria de arte para o *pub*, Nora descreve o homem que a acompanha como

[U]n intelectual alto, delgado, rubio, muy rubio (o lo fue porque ahora tiene muchas canas), la piel clara, pero con las mejillas muy rosadas como las jóvenes victorianas de cutis maravilloso (o por lo menos ésa es la imagen que dejan las novelas de Wilkie Collins), las cejas espesas y cuidadosamente despeinadas, usa su clásico traje de tweed, vieja escuela, con un aire vergonzosamente posbyroniano, entre hippie y académico, habla con acento de public school, pero también un buen español, por lo que pasamos de una lengua a otra, a medida que las dificultades de la mía se acrecientan (2005, p. 47).

Este relato gira em torno do olhar. Nora García olha e é olhada enquanto se movimenta, sabe que seu olhar concerne não só a si, como a uma mulher qualquer. Antes da descrição de Keith acima transcrita, ela diz: “Keith me mira como lo que es” (2005, p. 47). Keith é o recorte que Nora García vê (as roupas fora de moda - a moda é algo fundamental

⁵⁷ Sobre a relação da pintura de costumes com a literatura, Baudelaire diz, em “O pintor da vida moderna”: “O próprio Balzac, tenho certeza absoluta, não estaria longe de adotar essa ideia, pela justa razão de que o gênio do pintor de costumes é um gênio de uma natureza mista, isto é, no qual entra uma boa dose de espírito literário” (1996, p.13).

para o *flâneur* e a vida nas cidades -, sua aparência física), ouve (seu sotaque), mas também o que intui do que vê, em larga medida a partir de suas referências literárias (Byron, Wilkie Collins), que são quase sempre sua única âncora. São os olhos de Nora García a parte do corpo que vai guiar este relato e dar origem a novos sentidos. E, por isso, ele compartilha territórios com o gênero ensaístico. Escreverá sobre arte britânica (mesmo sendo mexicana, “tercermundista”), e também é capaz de ensaiar sobre a imagem de Keith em um bar: encontrar a arte nas ruas, a máxima do caminhante, sempre estranho, solitário em seu olhar, estrangeiro.

A narrativa é interrompida bruscamente depois que Nora García é deixada quase falando sozinha no pub e é retomada com a frase “Es domingo. Lo espero en Charing Cross, hace mucho frío...”. Nora viaja horas de trem e de balsa da Inglaterra, onde já morava há dois anos: “no acabo de entender a los ingleses, pienso, y llevas aquí más de dos años, Nora García, me digo con reproche, no entiendes nada, de verdad, lo que se dice nada [...]” (2005, p. 51), com destino a Boulogne, na França, para um passeio: “no vamos en avión, tomaremos el tren y luego el ferry, como antes, casi nostálgicos, ahora que muy pronto terminarán el túnel, ahora que muy pronto ya no habrá fronteras...” (2005, p. 50). A viagem, porém, não vai terminar como se espera, não se chegará ao destino: Nora e Rosita, as duas mexicanas, se esqueceram do visto e, ao chegar à migração, são interditadas e precisam voltar à Inglaterra. Admitir que não entende nada não é mais que a confirmação do constante esforço para entender. A curiosidade infinita e a angústia diante da não compreensão do país onde mora há dois anos lembram a maneira infantil de experimentar o mundo. Talvez, a condição de deslocamento seja um motor para a escrita de Glantz/García na medida em que lhe confere um impulso primário, no sentido de espontâneo, que pode abrir mão de convencer o leitor, munida da lógica racional, e requerer uma enunciação que o toque em seus sentidos.

Durante o trajeto, discorria – melhor, tagarelava - com o grupo de quatro amigos, que inclui Keith, sobre a proliferação de imagens que chegam a ela naquele lugar, como, por exemplo, a visão da pele branca dos ingleses em relação com as outras, entrecortadas por análises difusas da cultura e costumes deste país, que a própria personagem admite serem contraditórias e ridículas. Sua linha de raciocínio é guiada quase que exclusivamente por referências literárias. “La literatura me ha formado y es a la vez mi educación intelectual o simbólica, pero es también mi educación sentimental, en el sentido que le dio Flaubert a ese

término en su novela del mismo nombre” (2017, p. 171)⁵⁸, diz Glantz. Deste modo, recebe o mundo pela literatura e devolve a ele o mesmo.

É o final da década de 80, começo dos 90 (o período em que morou na Inglaterra, cf. “Una historia de amor”) e o discurso pretensamente globalista das políticas neoliberais daquele país dava lastro à transformação rápida e brutal do espaço, “ya no habrá fronteras”. Nora está, no entanto, nostálgica: “el mar, pienso, ya no existe en Inglaterra, ¿dónde están los barcos que describía Conrad? [...] a nadie le importan mis contradictorias nostalgias, puramente literarias [...]”. Diante da transformação iminente de um mundo pós-Guerra Fria, em que o neoliberalismo venceria, prometendo a extinção das fronteiras, Nora desconfia. E sua medida para cotejar o mundo que vê é a literatura, tenda onde se abriga.

É um relato em que nada acontece de fato porque os desejos (sexual e da viagem) são interditados, porém muito é dito pela narradora. Os amigos perdem a paciência ou se distraem quase definitivamente enquanto Nora García fala e tenta compreender a “lógica” dos ingleses. Tenta, tenta, tenta chegar a uma conclusão que seja definitiva, mas não consegue. Tenta fazer uma viagem, mas apenas começa. Faz-se entender nos pontos cegos, no que não acontece, no que não é mostrado, ou seja, nas sobras. O viés, as incisões, as margens, para usar palavras de Roland Barthes, são esses pequenos escombros apenas onde é possível existir a pertinência, em detrimento da pretensão de totalidade.

3.2 Estrangeira

Considero emblemático da falta de pertencimento que Nora García escolhe ou assume esse episódio em que a protagonista fica presa, “enjaulada”, na migração do porto inglês, porque esquece o visto. Por ser mexicana e não europeia, é detida junto com Rosita, também mexicana: “he olvidado mi condición de extranjera, de latinoamericana, de indeseable” (2005, p. 53). Fica, então, evidente o mal-estar e o ridículo das regras arbitrárias que determinam a legalidade do trânsito dos corpos nas fronteiras oficiais na Europa, que em nada correspondiam à ideia do discurso do globalismo neoliberal.

⁵⁸ Artigo “La memoria: un ejercicio necesario para todos y fundamental para quienes escribimos y que yo he privilegiado de manera expresa o indirecta en todos mis libros.” em: Revista digital Zama /9 (2017, p. 169).

Keith, Sue e Brian tienen pasaporte británico y pueden entrar a Boulogne sin visa, nosotras nos quedamos castigadas, estamos apresadas como los judíos en la Segunda Guerra, permanecemos con las caras largas, compungidas, de colegialas tomadas en falta, somos la representación perfecta de las *swarthy people*, negras como el té cuando se toma puro y sin leche, ¿con un gajito de limón? (2005, p. 53).

Diante do constrangimento da ocasião, comparando o tratamento infantilizador e, no limite, aniquilante que recebem, semelhante ao destinado a colegiais surpreendidas em delito, proliferam, nesse trecho, as referências a identidades subalternas, ou pelo menos, em situação de subalternidade, aos “os condenados da terra”, nas palavras de Frantz Fanon (1961): os judeus na Segunda Guerra, as *swarthy people*, os negros, tudo isso fala de uma identidade em trânsito, plena de instabilidades e ambiguidades, mas sempre menor.

Além disso, o espaço em que transcorre a narrativa é um porto, o que pode ser considerado um exemplo de não lugar, assim como os aeroportos, as estações de metrô e demais lugares caracterizados por ser lugares de trânsito, não de permanência. O termo “não lugar” foi cunhado pelo antropólogo Marc Augé para tratar de espaços onde não se pode permanecer, ou se estabelecer, cuja dinâmica é regida pela linguagem pobre das placas informativas e pelos ritos burocráticos esvaziados, que separam o indivíduo de qualquer noção de humanidade ou de pertencimento. Tanto que Nora García declara que se sente invisível: “Los oficiales de la aduana pasan sus ojos sobre nosotras como si no ocupásemos un sitio en el espacio” (2005, p. 55). A falta de relevância do sujeito menor na lógica institucional torna seu corpo invisível. Entre a abolição das fronteiras e as afirmações de ideias de nação, ou de pátria, há uma lacuna por onde se pode ver toda a artificialidade de tais discursos, a do corpo invisível.

Em “Una historia de amor”, também aparecem momentos de estranhamento quanto à transformação do espaço:

A diferencia de los viajes que se emprendían en barco de vela, a camello o sobre elefantes - ataviados de manera ostentosa, los viajes circulares utilizan transportes más modestos, por ejemplo, un taxi, un tren o un camión rojo de dos pisos, típicamente londinense, y lo que veo yo, Nora García, es lo que se ve desde la altura, y no toda la altura; estoy sentada arriba y atrás; además fumo, y bien sabemos que en una sociedad puritana los fumadores merecen un castigo: ya no se puede fumar ni siquiera en el segundo piso de un autobús y muy pronto ni siquiera en la calle ” (2005, p. 96).

Embora a primeira impressão seja a de um fluxo de consciência com associações aleatórias, podemos notar que existe um contínuo entre o ônibus antigo em que está, (o “número 14”, que, posteriormente no relato vimos a saber que é uma memória), e a nostalgia do antigo hábito de fumar dentro do transporte, quando a lei ainda permitia, no encadeamento dessas enunciações. São momentos em que a protagonista se vê na fronteira entre um mundo que existiu e um mundo que se impõe, arauto de um futuro que está por vir, mudanças que afetam não só sua visão do espaço, como a locomoção de seu corpo, mas o próprio corpo de forma oblíqua no hábito de fumar. Nora García elenca motivos para desconfiar do novo mundo, já não se sentindo pertencente a nenhum, apenas às palavras, como diz na parte II de “Una historia de amor”, enquanto espera um trem atrasado em uma Inglaterra, país de hábitos conformes com a pontualidade, de acordo com seu imaginário literário: “Se le [a ella, Nora García] agolpan los recuerdos, cuya forma y solidez - su misma existencia - depende de las palabras, única posibilidad de existir” (2005, p. 103).

A comparação sempre frustrante da Inglaterra dos livros com a Londres em que vive remete à discrepância entre a cidade real e a cidade ideal, que se trata de uma cidade edificada com base em um projeto urbanístico racional, geométrico, bidimensional, que suporia uma “abordagem científica” do espaço urbano. No mote “King Cross huele a orines”, retomado numerosas vezes no conto de sua viagem circular, o corpo da cidade se distancia de seu sentido utópico na pestilência do dejetos humano que se inscreve repetidamente. “Un viaje topográfico” é uma viagem que também é sobre o território do corpo, cuja relação com a cidade por onde caminha é quase de sobreposição. Ambos, corpo e cidade se afastam do ideal em *Historia de una mujer...* A associação entre o corpo e o componente topográfico é confirmada quando em “Palabras para una fábula”, Nora García constrói tal imagem. No já citado episódio, ao realizar exames por ocasião de uma suspeita de câncer de mama, ela diz:

Cuando me entreguen el resultado, si es una imagen tranquila, serena, suave, voy a enmarcar las placas para imitar a una amiga que las enmarcó después de reveladas y colgó el cuadro en su baño como si se tratase de una obra de arte con sus montes azules, sus lunares, sus accidentes geográficos, la orografía y la hidrografía de un órgano que técnicamente se llama glándula mamaria (2005, p. 152).

É nesse afastamento do ideal, da etiqueta inglesa, dos modos, do sotaque, que a estranheiridade e, principalmente, o “terceromundismo” de Nora não cessam de se

inscrever enquanto mora na Inglaterra, como o odor da King Cross. Um exemplo em que esse deslocamento, no sentido de inadequação, de inferioridade até, se faz evidente é quando uma amiga inglesa se espanta com o fato de que ela, Nora García, se consulte com um psicanalista famoso, que foi discípulo de Anna Freud. A linguagem corporal e, agora essa no sentido do senso comum, aparece como discurso na relação de minoridade:

¿Te analizas con el Doctor D, me preguntan, a mí, Nora García? ¿De verdad? ¿Cómo lo hiciste, me vuelve a decir mi amiga (la misma) (inglesa), mirándome dudosa, como si yo fuera un insecto? Es sensacional, maravilloso, extraordinario, fantástico, un clínico de primera, insiste, mirándome con esa mirada sorprendida y envidiosa, me examina de arriba abajo, como si no acabara de creerlo. Pues sí, me analizo con el Doctor D. contesto ya muy irritada. ¿Qué hay de extraordinario? ¡Pero, Nora, ¿no te das cuenta?, fue nada menos que discípulo de Anna Freud!, me contesta, mirándome fijamente, despreciativa (2005, p. 114).

Considerando o já citado estudo de e Félix Guattari em defesa do que chamam literatura menor, da qual Franz Kafka é considerado o emblema, pode-se pensar sobre o sentido da minoridade também em Glantz. Kafka escreve com seu alemão de Praga (um alemão de fronteira, que divide espaço com o tcheco) e os também citados James Joyce e Samuel Beckett escrevem em inglês e em francês, sendo ambos irlandeses. A tensão interna à língua é o que é capaz de produzir a literatura menor a princípio, a partir de uma situação de desterritorialização da grande literatura escrita na língua oficial. Mas, para além da tensão na língua, essa desterritorialização também se estende à possibilidade de um tom:

É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). [...] Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (2015, p. 39).

Embora o terceiro mundo seja literal no caso da escritora mexicana e não metafórico, como os filósofos propõem, podemos pensar em alguns aspectos de sua literatura que coincidam com essa condição de minoridade. Apesar de que ela mesmo tenha nascido falando espanhol, língua em que escreve, e seus procedimentos narrativos sejam, em muito, distintos dos procedimentos dos autores citados pelos filósofos, a inadequação proveniente do histórico familiar de imigração e de pobreza, da falta de acesso ao inglês, como o que

tiveram Carlos Fuentes e Nabokov, citados por ela - e da própria condição de escritora latino-americana - se estende à sua escrita.

Por mais que soe deslocado “buscar um subdesenvolvimento”, como propõem Deleuze e Guatari, onde ele impera, a afirmação da contra-exemplaridade, os limites da possibilidade de se encaixar em uma identidade operam na escritura de Glantz em uma inclinação ou devir minoridade, como vem à tona em “Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo - éstas mis genealogías” (1997, 21), ou no contínuo construído entre seu corpo e o de seus cachorros em “Animal de dos semblantes”.

3.2.1 Língua selvagem (*soy del Tercer Mundo all right*)

Em “El té con leche”, Nora García conta: “Le doy otro trago a mi cerveza, es una lager, la de él es una bitter, una pinta, yo estoy tomando half a pint, he has bought me a drink, odio esta expresión, nosotros decimos ¿te ofrezco una cerveza? o ¿quieres beber algo?...” (2005, p. 47). O desconforto com o inglês é uma constante em todo o livro, como já dito. As expressões em inglês irritam Nora García, que frequentemente as utiliza em tom jocoso, irônico, atravessadas por um rancor. Mais do que na língua inglesa e sua influência em escala mundial, tornado a língua mais falada globalmente pelo peso econômico dos Estados Unidos, considero importante pensar em que significa este idioma para Nora García (que não demonstra ter o mesmo incômodo com o francês, que também é um idioma falado na Europa e nos países colonizados, por exemplo, como veremos mais adiante em “Jarabe de pico”).

Um caminho pode ser atentar à relação do inglês com o espanhol no México. Penso, então, na escritora chicana Gloria Anzaldúa e no seu ensaio-manifesto “Como domar uma língua selvagem”, originalmente publicado em 1987, em que conta o percurso do seu “idioma chicano”, desde o sotaque mexicano que não podia deixar de mostrar ao falar inglês, sofrendo repressão familiar e escolar, até a afirmação de sua literatura chicana, como identidade híbrida possível: “*I want you to speak English*. Pra encontrar bom trabalho, tem que saber hablar el inglés bien. O que vale toda a sua educação se você fala inglés com um ‘accent’”, diria minha mãe, mortificada porque eu falava inglês como uma mexicana”, conta. O texto começa, coincidentemente, em uma sala de dentista, como acontece em *Por breve herida* (2016):

“Nós vamos ter que controlar sua língua”, o dentista disse, arrancando todo o metal da minha boca. Os pedacinhos prateados estatelam e tilintam na cuspideira. Minha boca é uma *veta madre*. O dentista está limpando minhas raízes. Eu sinto uma baforada de mau cheiro quando arquejo. “Eu não posso tampar este dente agora, você ainda está drenando”, ele diz. “Nós vamos ter que fazer alguma coisa com a sua língua”, eu escutei a elevação raivosa na sua voz. Minha língua retém-se, empurrando pra fora os tufo de algodão, repelindo as brocas, as longas agulhas finas. “Eu nunca tinha visto nada tão forte ou tão resistente”, ele diz. E eu penso, como você doma uma língua selvagem, adestra-a para ficar quieta, como você a refreia e põe sela? Como você faz ela se submeter? (2009, p. 305).

Tanto que o desprezo dirigido a Nora García por não estar à altura do psicanalista famoso reverbera, quando finalmente percebe que o médico dorme frequentemente durante as sessões, na insegurança quanto ao domínio da língua inglesa. O psicanalista, já idoso, a atende às 7 da manhã (sempre atrasado), dorme enquanto ela “se queja, se queja y se queja”, o que a personagem atribui imediatamente ao inglês “deprimente” que apresenta. Ao narrar a conversa em que comunica ao médico a decisão de abandonar as sessões, se pergunta: “¿cómo podría ser de otra forma si él es tan célebre y yo una simple paciente mexicana masculando un mal inglés (sin entonación) monotemático e incipiente?” (2005, p. 119).

Aparece aqui um ponto incontornável na condição de migrante, a diferença que Charles Melman enxerga entre saber uma língua e conhecer uma língua. Em *Imigrantes - incidências subjetivas das mudanças de língua e país* (1992), o psicanalista anota que saber uma língua não é mais do que “ser falado por ela” (1992, p. 16). Por outro lado, quem conhece uma língua pressupõe a capacidade de traduzir a partir da língua materna. A língua materna é, segundo o psicanalista, o que autoriza o locutor a falar como mestre. A condição de falar a língua estrangeira, por oposição, torna o falante aluno, quem aprende. Aí está um fator de interesse sobre tal condição: o imigrante não é quem fala, é quem escuta. E sua fala está sempre atravessada pela polícia da língua, o sotaque é sempre o que denuncia definitivamente o estrangeiro como desviante, diferente, forasteiro, no caso de que sua aparência física e suas vestimentas não o façam anteriormente.

É curioso que o trecho “Zona de derrumbe” em *Historia de una mujer...* anteceda o conto “Jarabe de pico” em que a questão central é o desconforto de Nora García com uma prótese dentária frouxa, que cai constantemente e, por contiguidade, com a língua inglesa.

Deste trecho, que já foi integralmente transcrito em momento anterior, destaco apenas as perguntas iniciais: “¿No es curioso? Coinciden en el tiempo la preocupación por la limpieza del lenguaje y la reglamentación de las fosas sépticas. ¿La política de la lengua con la política de la mierda?” (2005, p. 142). Embora o momento histórico a que Nora García se refere no trecho seja o momento de edificação dos primeiros aglomerados urbanos, também cabe uma transposição ao problema da política da língua, que nada mais é do que a materialização das políticas de poder. Em uma cidade que “huele a orines”, muito embora as fossas sépticas tenham sido há muito tempo implantadas, faria sentido reprimir os sotaques infinitos que por ali circulam? Essa suposição encontra confirmação em trechos em que o cheiro de urina é mencionado junto com o caráter cosmopolita da cidade, sobretudo pela presença dos imigrantes: “King Cross huele a orines, es natural: en sus enormes pasillos se mezclan los olores, las razas, los sonidos” (2005, p. 123).

Nora tem vergonha de seu sotaque, de seu inglês ruim, assim como tem vergonha de sua prótese frouxa e de sua baba, que aumenta de volume, abunda, sem maiores explicações. “Babeo, salivo, como un bebé” (2005, p. 143), diz. E ser um bebê é justamente não poder se expressar por meio da fala e estar, assim, à mercê da tutela de outrem, de um mestre. É, no limite, uma perda de autonomia e de autorização enquanto sujeito: “Bueno, lo importante no es eso, lo importante es que si salivo tanto no puedo hablar bien” (2005, p. 144). Também cabe colocar a visão que Nora tem olhando a rua de dentro de seu *basement* em Londres, cujas janelas ficavam em um nível mais baixo que o da calçada. Como uma criança, ela apenas pode ver as pernas dos transeuntes: “vivo en un basement desde hace un año y cuando hace buen tempo se ven los pies de los transeuntes que pasan por Tregunter Road, como en los cómics cuyos protagonistas son siempre niños” (2005, p. 115).

Os pontos de inadequação com relação à cultura inglesa não se restringem à língua, sua baba se transforma em dilúvio:

Pero yo voy a buenos restoranes, aunque como mal, estoy mal educada, mastico fuerte, dejo escapar pedacitos de pan, sin seguir metódicamente las reglas del buen comer, tan perfectas como las de los buenos ebanistas que saben las reglas del juego para pulir a la perfección un buen mueble inglés, así hay que comer en Inglaterra, no puedes permitir que ni un solo sonido salga de tu boca, que ni un solo bocado asome por las comisuras de tus labios, y nunca, esto sería lo peor, debes mostrar, como ahora lo hago yo, Nora García, ese poco de espuma salivosa que me cubre con grosería las comisuras [...] (2005, p. 147).

A condição da migração do Terceiro Mundo à Europa aparece materializada nos aspectos corporais e linguísticos, mais precisamente na baba, no dente que cai e na incapacidade de falar bem o inglês. As expressões em inglês aparecem neste relato carregadas de ironia, de rancor, melhor dizendo: “porque en ningun país del mundo se toman tan a pecho las cosas como en Inglaterra, donde la clase media aunque sea intelectual y scruffy debe comportarse bien, mucho mejor que la aristocracia [...]” (2005, p. 147). Como quem se rebela contra a dominação simbólica, Nora confere ao relato um desfecho inusitado, que dribla a tentação essencializadora do subalterno latino-americano: declara que, por isso, prefere Paris, onde segundo ela mesma, pode “recorrer los bulevares, entrar a una brasserie y tomarme un sándwich de queso camembert, así directamente sobre el pan, a veces quizá con mantequilla, y entonces nada importa, no importa que deje caer las migajas de la baguette en el suelo [...]” (2005, p. 149). São as migalhas que Nora García precisa deixar cair para comer (e escrever) bem, como um *flâneur* descomprometido que passeia por um bulevar. Não é necessário estar no Terceiro Mundo, mas onde possa desfazer-se em pedaços e caminhar, mesmo em círculos.

3.3 Cidade do México, *perros callejeros*

No relato “English love”, Nora está em sua casa, no bairro de Coyoacán, na Cidade do México e recebe a visita de M., um homem inglês que lhe havia enviado um bilhete, convidando-a a fazer uma viagem. Seria uma viagem dentro da própria Cidade do México, e ele promete levá-la a lugares que ela, mesmo sendo a nativa, não conhece.

Na ocasião da visita, no entanto, ele leva consigo duas amigas inglesas, o que Nora considera frustrante já a princípio. Momentos antes da chegada dos convidados, ao preparar-se, a anfitriã se preocupa em não aparentar ser “muy estridente, muy mexicana” (2005, p. 134). Durante o encontro, eles conversam em inglês. Nora nota em todas as pessoas presentes a pronúncia típica de *public school* inglesa, traço que, segundo ela, também aparece na caligrafia do bilhete que M. lhe havia enviado.

No decorrer da conversa, que resulta para a protagonista muito entediante, sua fala em inglês começa a se misturar com os latidos dos cachorros.

hablamos de hijos, de los suyos (de la señora victoriana), de los míos, que no soportaron los boarding schools ingleses, y al persistir en ese bajo continuo, ese murmullo imperceptible que pasa por los dientes entrecerrados, el del upper stiff lip (hombres y mujeres), mi inglés se va deteriorando, cada vez más, cada vez más en un murmullo lastimero, perdido entre los aullidos continuos de los perros [...] (2005, p. 136).

É a história de um romance frustrado, interditado afinal pela língua, mas também por tudo o que a compõe e a acompanha: a classe social dos interlocutores, a origem inglesa, o capital cultural. Os modos ingleses, mesmo no México, incomodam Nora García, que sempre aponta o conhecimento idiomático que lhe falta, por não ser inglesa. Deste modo, se alia aos cachorros, se distrai com os latidos de seus dois cães (a cadela está no cio e o cachorro está “enamorado”) separados por uma porta de vidro. A minoridade não se atém, portanto, à condição de estrangeira, tampouco é um estado fixo: Nora García também pode se identificar momentaneamente com a cultura “maior”:

... [L]e sirvo más whisky - débil - a la inglesa que ama las maderas y las clasifica como seguramente clasificará los lenguajes y las razas humanas. Yo me maravillo cuando empieza a hablar de maderas que no se pudren; alzo la vista y veo las vigas podridas de mi techo, y al maravillarme caigo en la imitación más servil de la inglesa cuando a mi vez imito al padre Las Casas o a Colón maravillados ante el paisaje americano, o ante la inocencia paradisíaca de los indios, y hasta oigo a las termitas destruyendo a las maderas corrientes de las vigas de mi casa, que parece antigua pero que no lo es (2005, p.138).

Assim como as vigas de madeira podre de sua casa a separam das madeiras finamente tratadas que a inglesa cita, seu inglês deteriorado a separa definitivamente da possibilidade de amor, que enxerga apenas no latido desesperado dos cachorros. Depois da visita, tenta contato por telefone com M. diversas vezes, porém nunca mais é atendida, como nos pesadelos que frequentemente remetem à dificuldade de comunicação. Os latidos dos cachorros são uma extensão do mau inglês que apresenta, mas também falam, penso, da necessidade de uma linguagem selvagem que se impõe sobre o assunto (em inglês) que a entedia.

“Animal de dos semblantes” também é um relato que se passa na Cidade do México. No ambiente doméstico, em sua casa em Coyoacán, Nora García é acometida por acontecimentos inesperados, relacionados aos seus cachorros. Os cachorros que adota sempre têm um fim trágico e assim também acontece com os que presenteia toda a sua

família, passagem já transcrita no capítulo 1. Os cachorros são “los verdaderos guardianes de la casa” (2005, p. 59). No entanto, eles mesmos atacam a dona, os convidados e a empregada. Ela conta que foi o caso de Groucho, o cachorro preferido de Nora, que “se volvió salvaje [...] me muerde y se me ve el hueso, antes había mordido varias veces a Mari, le ha dejado huellas indelebles en el vientre, en los brazos, en las piernas” (2005, p. 63). O cão também morde o cachorro da vizinha “un ridículo poodle” (2005, p. 65), o que cria conflitos, divide opiniões no bairro e culmina em um abaixo assinado para implantar uma clínica veterinária no bairro nobre onde vive.

São os cruzamentos entre o doméstico e o público, o civilizado (médicos, jantares, óperas) e o selvagem (que aparece não só nos cachorros, como na extensão do corpo de Nora ao dos animais em sua própria faceta animalesca) o que aparece neste conto, inquirindo as fronteiras demarcadas socialmente. Também perpassa o conto a violência urbana e o trauma deixado pelas ditaduras militares e regimes autoritários em geral, sob forma de desaparecimentos forçados e torturas. O “descontrole”, o que foge ao planejado, carrega um significado na história da América Latina, uma vez que, em sua origem, o campo semântico do bárbaro na sociedade colonial foi forjado de acordo com o modelo civilizatório europeu, em um intenso movimento de repressões, extermínios e controle dos corpos e da língua. Esse aspecto aparece na própria materialidade da cidade, na discrepância entre o planejado e a realidade.

Aqui, essa tensão aparece nos interstícios da escritura. O crescimento urbano descontrolado, as desapareções forçadas, a insistência no deslocamento e a intersecção entre as existências dos cães e de Nora – muitas vezes, um ocupando o lugar do outro – conformam um conto “doméstico”, que serve de contraponto (mas também de confirmação) à ideia da impossibilidade da fixidez.

No cabe duda: basureros y perros van de la mano: la ciudad de México ha crecido desmesuradamente y ha alcanzado, ella sola, casi los veinte millones de habitantes; no toda la basura se concentra en los grandes basureros especialmente concebidos para colocar los desperdicios, sino que, de la misma manera en que han proliferado los centros comerciales, los restoranes y los cines, se multiplican también los basureros improvisados, con mucho menor armonía y estrategia que en la época de Payno o de Revillagigedo: en cualquier esquina florece uno cuyo crecimiento se asegura con la diaria contribución de los vecinos y los perros que encuentran en ello su sustento; también las ratas, pero hablar de ellas sería alterar el desarrollo de esta historia (2005, p. 87).

É estabelecida uma estreita relação entre o crescimento descontrolado da Cidade do México, a animalidade e o lixo, que são os elementos descartados e recalcados da vida humana, da civilização. Observa, lembrando do conto de Juan Rulfo “No oyes ladrar a los perros”, que um dos sinais evidentes de que se chegou a uma cidade são os latidos de cachorros. Este conto, “Animal de dos semblantes, está localizado no livro logo depois de “Contingencia”⁵⁹ (2017, p. 325), que fala do espanto do crescimento inesperado do seu corpo, que agora pode ser pensado em uma identificação do corpo com o território da cidade.

A nostalgia por um momento em que o lixo era manejado com mais ordem, que aparece no trecho acima transcrito, carrega uma ambiguidade dentro da própria enunciação, expondo a angústia presente na introjeção dessas necessidades de controle e “limpeza”. O bairro onde vive Nora García é evocado com frequência e os conflitos com a vizinhança, as fugas dos cachorros “callejeros”, os latidos inconvenientes desestabilizam as fronteiras entre o que haveria de familiar e doméstico nesse espaço. Uma vizinha intrometida, “amante de los animales” pendura, diariamente, uma sacola plástica com bifes de fígado, misturados a diversos alimentos abjetos, em seu portão para alimentar Lola, sua cadela. Tal ato indigna a protagonista, que se recusa a aceitar a caridade como caridade, vê o gesto mais como invasão de privacidade.

Em *A invenção do cotidiano* (1996), Michel de Certeau oferece uma abordagem do bairro, que seria um espaço público necessariamente conformado por uma sociabilidade: o “bom comportamento” é retribuído pelo reconhecimento da comunidade vizinha, gerando benefícios simbólicos. Ele conclui que o bairro é o pedaço da cidade atravessado por um limite distinguindo o espaço privado do espaço público, que demanda um engajamento do corpo do usuário para que, paulatinamente, com a força da repetição, ele se aproprie do espaço e o faça continuidade de seu espaço íntimo, a casa (1996, p. 42).

Se pensarmos em algumas declarações de Nora, notamos o conflito que apresenta entre essas dimensões:

Ya se metieron los ladrones esos ladrones que deben estar en mi futuro:
todos los habitantes de esta ciudad estamos predestinados a ser robados y

⁵⁹ “Cuando despertó, Nora García comprobó, azorada, que su vientre había crecido com desmesura: caía a plomo sobre sus rodillas” (2005, p. 57).

quizás hasta a ser torturados y flagelados como mi perra y debemos tener la fuerza de voluntad o el ánimo de un fakir para no asustarnos y vivir felices a pesar de las cicatrices que nos han dejado en el alma y en la piel (2005, p. 75).

Em Londres, a narradora observava a indispensável distância entre os corpos, mesmo nos transportes públicos, já, na Cidade do México, a “proximidade” ganha ares de assédio, de invasão:

En México viajo en metro y pretendo llegar a la estación Pino Suárez, línea 2, advierto consternada la increíble proliferación de manos, situadas a la menor provocación sobre cualquiera de las partes prominentes de mi cuerpo, y al bajar del vagón siento como si ya no tuviera nalgas y como si me sobrasen manos y recuerdo un viaje a Italia, con varios amigos, algún verano, en un autobús en Roma, al bajar veo marcada en la cadera derecha del vestido blanco de mi amiga, Aurora, una mano morta, negra, delineada, perfecta, furtiva (2005, p. 104).

Embora não fosse turista na Inglaterra, a cidade onde vivia nunca foi, de fato, apropriada pela narradora, processo elementar, segundo as considerações de Certeau, para viver o bairro. O não protagonismo de Nora García como estrangeira, na condição de quem aprende, ouve, observa, mas não está imbuída de autoridade, também pode ser notado no fato de que, pela janela de seu *basement*, vê os pés caminhando, já não é ela quem caminha: a cidade parece, em todas as descrições, ser maior do que o seu olhar, escapar, ser invencível, impossível de ser apropriada.

Nora García comenta que, depois que decidiu dar cabo da caridade da mulher que pendurava sacolas em seu portão, encontrou no jardim uma espécie de boneco no mesmo horário em que a mulher costumava pendurar o recipiente:

[...] [V]erifiqué que se trataba de un objeto semejante al que usan los miembros de las sectas practicantes de vudú: no me atreví a destruirlo – por aquello del mal de ojo – lo devolví de inmediato a su precario estuche y decidí finalmente esconderlo en el congelador de mi Frigidaire (2005, p. 85).

Era um Golem⁶⁰. Um ser mítico artificial, associado à tradição judaica, à qual a escritora pertence, e que serve de inspiração para a criação de outros seres artificiais, como

⁶⁰ A mais famosa narrativa com um Golem foi escrita por Gustav Meyrink, “O golem”, e envolve o rabino Judá Loew ben Betzalel, de Praga, durante o século XVI. A narrativa conta que ele teria criado um Golem para

o homúnculo de Fausto. Em um texto apresentado por Mario Bellatin por ocasião de uma homenagem à escritora, o escritor (que é seu amigo pessoal e teria presenciado a situação) admite que a cena foi real, mas forjada por ele mesmo, que estava a par do imbróglio entre Glantz/García e a vizinha. Ele coloca o Golem no jardim. Em “Margo Glantz y su golem preferido”⁶¹, Bellatin cria uma história ficcional em que esse mesmo Golem sai pelas ruas da Cidade do México, alimentando-se de cachorros e destruindo toda a cidade, como proposta à intenção de Glantz de escrever uma ficção em que sapatos autônomos ou um bando de cachorros caminham pela cidade.

A vida doméstica tomada de assalto pelos arroubos dos cães *callejeros* deixa clara a insistência no cosmopolitismo, que é o contrário da repetição e do hábito inerentes à vida do bairro. Se Nora García é *viajera profesional*, seus cães são cachorros de rua, muito embora morem em sua casa, são os animais de dois semblantes. A fixidez da vida doméstica, a adaptação da vida no bairro, que requer os comportamentos adequados para a recompensa, culminando, por fim, na sensação de pertencimento, lhe parecem impossíveis. A tenda de Nora, de palavras e de corpo, está sempre sendo desarmada e deslocada, mesmo em latidos e em corpos de cães ambíguos.

defender o gueto de Josefov em Praga contra os ataques antisemitas. Segundo Zipora Rubinstein, Golem é uma palavra hebraica que aparece apenas uma vez na Bíblia (Salmos 139: 16) e significa algo sem forma e imperfeito. Na filosofia judaica medieval, a palavra passaria a ter a acepção de "substância sem forma" (2000, p. 457).

⁶¹ Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/margo-glantz-y-su-golem-preferido-0/html/2fc8c2bb-3105-4579-8f76-02cf20ec1496_2.html>. Acesso em: 15 de jan. de 2020.

CONCLUSÃO

Neste texto de dissertação, parti da observação da representação do corpo em *Historia de una mujer....* Disso, pude entender que, além de recuperar partes do corpo recusadas nas representações mais tradicionais da literatura, Margo Glantz, o representa em fragmentos e também em constante movimento. Como forma e conteúdo são divisões questionáveis, a estrutura narrativa também é fragmentada e está em movimento.

Percorrendo caminhos muitas vezes cheios de desvios, busquei as pistas da sensibilidade literária daquele corpo dividido e, no entanto, indubitavelmente vivo, em toda a acepção crua da vida: um corpo muito menos higienizado, santificado, sexualizado, objetificado do que os que cruzaram meu caminho durante os anos dedicados à literatura. Quem se importa com os devaneios de uma madame intelectual obcecada por sapatos chiques?

Agora, no momento de encerramento deste trabalho, posso dizer que, desviando dessa sinopse em forma de pergunta rasa (ou de algo parecido), que seria o caminho principal, catado por qualquer leitor incauto, pude ler sem saber aonde chegaria. Em vez de procurar o sentido desse livro, só o caminho contrário se mostrou possível: pude ler o livro para atentar aos efeitos dele sobre mim e, a partir daí, propor uma leitura. A leitura de uma mulher que caminha pela vida com pés vacilantes, por nunca ter certeza de um caminho. Compartilhando espaços de entendimento com a personagem, assumo que outros pontos de vista sobre este livro de Glantz são possivelmente intercambiáveis com relação a este. “Y, para colmo de males o de bienes, depende de qué lado se tome...” (2005, p. 133), como diria Nora García em dado momento do livro. E me pergunto se este efeito, o efeito do caminho contrário, da desistência obrigatória na busca por um sentido único, não é mesmo o efeito procurado.

Ao tratar de temas graves em *Historia de una mujer...*, Margo Glantz/Nora García jamais se entrega à melancolia; ao tratar de temas pretensamente banais, extrai o que neles existe de cáustico, imprevisto e subversivo. No entanto, o quase escárnio vai de mãos dadas com a autoironia em uma enunciação que não se leva demasiado a sério e não se deixa prender a definições, porque assume que está sempre mudando, se movimentando, sem nunca postular verdades definitivas. Por outro lado, apesar da estrutura itinerante e

fragmentada, a escritura de nenhuma maneira perde-se de si, porque não se trata de não se comprometer com a própria enunciação de maneira cômoda e ausente, mas talvez da consciência de que seu corpo é um corpo feminino entre corpos femininos e de que sua escritura é uma escritura entre escrituras, não modelo, não exemplo. Um corpo entre muitos corpos, uma escrita entre muitas, uma leitura entre tantas possíveis. Assim vejo este trabalho em consonância com seu objeto.

Em um momento em que a realidade cai aos pedaços, em que tudo são fragmentos de experiências, restos de vidas e de mundos, importa, mais que aceitar, dialogar com a natureza digressiva que compõe este texto, que nos diz que o pensamento é, na verdade, movimento e que muitas vozes enunciativas são possíveis sobre qualquer (qualquer mesmo) assunto. Com suas referências literárias que vão das mais clássicas às mais inusitadas, Margo Glantz ensina como andar pelo viés do texto e contribui, sob minha perspectiva, para virar do avesso um mundo e uma literatura que já não cabem em um sentido último, porque ambos não podem mais abrigar sujeitos que se sintam em casa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÍCOLA, José. *Autobiografia como autofiguração. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- ANZALDÚA, Gloria. "Como domar uma língua selvagem". Rio de Janeiro: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, nº 39, p. 297-309, 2009.
- AQUINO, E. de C. "O corpo em estado de graça: ex-votos, testemunho e subjetividade". *Psicologia & Sociedade*; 22 (1): 121-129, 2010.
- BARTHES, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminários en el Collège de France*. México: siglo XXI, 2005.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre, Brasil: L&PM, 1987.
- _____. "El dedo gordo del pie". França: *Revista Documentos*, 1969.
- BELLATIN, Mario. "Margo Glantz y su golem preferido". In: Celina Manzoni (comp.), *Margo Glantz : narraciones, ensayos y entrevista*, Valencia: Excultura, 2003, (Colección Entramados), pp. 155-160.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.
- _____. "A Paris do Segundo Império em Baudelaire: II. O *flâneur*". In: KOTHE, Flávio (org); FERNANDES, Florestan (coord.). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica", in: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da História oral*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam/Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Nova Iorque: Routledge, (1993), 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1982.
- _____. *A invenção do cotidiano 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka Por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.

DUNKER, C. I. L. "A Imagem entre o Olho e o Olhar". In: *Sobre Arte e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006, v.1, p. 14-29.

ELTIT, Diamela. "El alertado y riesgoso cuerpo de la letra". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

ESPOSITO, Roberto. *Las personas y las cosas*. Buenos Aires, Katz, 2016.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. São Paulo: Editora Civilização brasileira, 1979.

FERRO, Roberto. *De la literatura y los restos*. Liber Editorial: Buenos Aires, 2009.

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

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. São Paulo, Rocco, 2016.

GLANTZ, Margo. "Destrucción del cuerpo y edificación del sermón. Enfermedad y mortificación como método en los conventos de monjas. Un ensayo de aproximación a Sor Juana". *La Experiencia Literaria*. Núm. 3, primavera, 1994. México: Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____. *Esguince de cintura*. México: Conaculta, 1994, pp. 126-133.

_____. *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

_____. *La cabellera andante*. México: Editorial Alfaguara, 2015.

_____. "La memoria: un ejercicio necesario para todos y fundamental para quienes escribimos y que yo he privilegiado de manera expresa o indirecta en todos mis libros".

Buenos Aires: *Revista Zama*, nº 9, 2017.

_____. *Las genealogías*. México: Editorial Alfaguara, 2013.

_____. *Por breve herida*. Espanha: Sexto Piso, 2016.

_____. *Saña*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

_____. *Yo también me acuerdo*. Espanha: Editorial Sexto Piso, 2014.

KAMENSZEIN, Tamara. "El ghetto de mi lengua", em Sylvia Molloy e Mariano Siskind (eds.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Norma, 2006.

KANZEPOLSKY, Adriana. "La piel del tiempo: entre el fragmento y la *summa*", in: *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz. Visiones críticas*. Visor Libros: Madrid, 2018.

_____. "El arte de la fuga: Las genealogías de Margo Glantz". In: *Anais Hispanismo 2006: literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Hispanistas.

_____. "O fio do mínimo ou 'Zapatos: andantes con variaciones', de Margo Glantz". Revista Remate de Males. v. 27, n. 2, 2007.

_____. Escribir con la lengua. "Las genealogías" de Margo Glantz. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

_____. "Variaciones sobre la pintura inglesa en la narrativa de Margo Glantz". Revista Saga, nº 11. Segundo semestre de 2019.

LABOURDETTE, Adriana López; GRONEMANN, Claudia; SIEBER, Cornelia (orgs.) *Cuerpos extra/ordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España* (ed. con Claudia Gronemann y Cornelia Sieber). Barcelona: Linkgua, 2017.

LEFEBVRE, Henri. La producción del espacio. Madrid: Capitán Swing Libros, S. L, 2013.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*, 2008. Editora UFMG.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. "Reconocer y desconocerse: cuerpo escrito y cuerpo expósito en la obra de Margo Glantz". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

LUC-NANCY, Jean. *Corpus*, trad. Patricio Bulnes, Madrid: Arena, 2003.

MELMAN, Charles. *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de língua e país: com uma conversa com Contardo Calligaris*. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MONTES, Alice; ARES, María Cristina. *Cuerpos presentes. Figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio*. Argus-a, Buenos Aires, 2015.

PIGLIA, Ricardo. *Sarmiento escritor. Prólogo a Facundo ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PEREC, George. "Historia del lipograma". In: QUENEAU, R; PEREC, G.; LE LIONNAIS, F.; CALVINO, I.; MATHEWS, H. et. al. *Oulipo Ejercicios de literatura potencial*. Buenos Aires: Caja negra editora, 2016.

SAYAD, Abdelmalek. *Imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo, Edusp, 1998.

SCOTT, Edgardo. *Caminantes: Flâneurs, paseantes, walkmans, vagabundos, peregrinos*. Buenos Aires. Ediciones Godot, 19.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. Revista Pro-posições vol. 13 Nº 3 [39]. set/dez. 2002.

SOMMER, Doris. “‘Más que uma mera historia personal’: los testimonios de mujeres y el sujeto plural. In: *El gran desafío*. Org: Angel G. Loureiro. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION, 1994.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. São Paulo: Editora Graal, 2002.

SPERANZA, Graciela. “¿Dónde está el autor? Sobre el fantasmático regreso del autor a la ficción”. Revista Otra parte. Otoño 2008, n. 14.

SZURMUK, Mónica; MCKEE IRWIN, Robert (orgs.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos. Lingüística y teoría literaria*. México: Siglo XXI, 2009.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx – roupas, memória, dor*. São Paulo: Autêntica, 2012.

STAROBINSKY, J. “É possível definir o ensaio?” In: *Antologia Serrote. Doze ensaios sobre o ensaio*. Rio de Janeiro: IMS, 2018.

TEIXEIRA, L. C.; CAVALCANTE, M. M.; BARREIRA, K. S.; AGUIAR, A. C. de; GONÇALVES, S. D. e ZANIN, Marcela. Resenha de *Zona de derrumbe*. Revista Bazar americano, 2001. Disponível em:

<<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=176&tabla=resenas&que=marcela%20zanin>>.