

Molloy, sempre tão literária

200



Paloma Vidal¹

Universidade Federal de São Paulo

Paris, 1958. Sylvia Molloy chega à cidade que conhece através de livros. Cidade que deseja e teme, ao mesmo tempo. Relembrando a chegada de trem, na estação Saint Lazare, evoca Ruben Darío e uma comoção que ela não chega a sentir. “Não tive tempo de preparar a pose correspondente”² (MOLLOY, 2012, p. 16), diz então. Gostaria de tratar desse modo de estar na cena da narradora desse texto e de outros de Molloy, recuada da pose, deslocada, observando a certa distância, com um diferimento marcado pela ironia, que serve de antídoto contra a melancolia, sempre à espreita.

Esse modo está determinado, em boa medida, pela sua relação com a leitura. Esses textos são o que Roland Barthes chamaria de “textos-leitura” (1984)³ escritos enquanto se lê, a partir do que se lê,

1 palomavidal@yahoo.com

2 Todas as traduções de textos cuja referência não aparece em português foram feitas por mim.

3 É conhecida a divisão que faz Roland Barthes em “Sur la lecture” entre duas imagens da leitura: uma mais metafórica, poética, plástica até, ligada ao prazer com certas palavras, com certos arranjos de palavras, próximo do prazer infantil com os primeiros balbucios; outra mais metonímica, narrativa, que depende do suspense e da descoberta de um sentido a ser revelado

cada vez que a leitura se interrompe para dar lugar a um sujeito, escritor-leitor. Penso, por exemplo, num texto intitulado “Patagônia”, do livro *Varia imaginación* (2004), com a seguinte abertura: “Ultimamente me interessam textos de viajantes à Patagônia” (MOLLOY, 2004, p. 59). E em seguida: “Cedo a uma moda leitura, eu sei”. Nessa passagem, alguns aspectos que marcam estes textos: de saída, a primeira pessoa, um eu à mostra, como leitora. Esse eu é Molloy, nós sabemos, professora, acadêmica, escritora; alguém que escreve a partir de suas leituras. Se o eu se faz presente, ao mesmo tempo se deixa encobrir por uma leitura que é da moda, que deriva do senso-comum, o que por sua vez não se desaproveita, uma vez que é desse sentido cultural compartilhado que surgirá o texto-leitura, no sentido que fica claro logo em seguida: “Mas para além desse interesse mais ou menos cultural, a Patagônia marca lembranças de infância, sobretudo uma”.

Começa então a escrita, um percurso singular em que a Patagônia da moda se tornará um lugar da memória. Sugestivamente, o que se relembra não é a Patagônia propriamente, mas um viajante, uma viagem, a do seu pai a esse lugar. “Talvez minha lembrança seja de sua primeira viagem” (MOLLOY, 2004, p. 59), diz a narradora. Além de deslocado, o que se relembra é também opaco, duvidoso, atravessado pelo “talvez” do esquecimento. Desenredar a estranheza de uma lembrança ligada à experiência de outro, em que as datas, os horários, as causas se esfumam, é o que gera o percurso de escrita, que chega até o presente. Que vai chegando, a cada frase, enquanto se escreve. A lembrança não é um conteúdo pronto que se acessa. Ela vai sendo gerada no processo de escrever, performativamente; por exemplo, através de parênteses que abrem espaço para informações que buscam iluminar um pouco o caminho: “(que não necessariamente era de madrugada, no inverno ainda é de noite às 6)” (p. 59).

A Patagônia – revisitada pela mediação da leitura, pela mediação da experiência de outro – que deixa, especialmente, uma marca na narradora se vincula a um relato sobre como um vento brutal

– o “e então?”, ligado também ao prazer infantil por descobrir o que vem depois numa história. Mas, claro, como quase sempre em Barthes, há um terceira aventura da leitura, que o atrai mais: aquela que leva à escrita. Que desperta o desejo de escrever, porque, enquanto lemos, já estamos escrevendo um outro texto, que Barthes chama, em “Écrire la lecture”, de “texto-leitura”, referindo-se ao que experimenta no livro *S/Z*, sobre a novela *Sarrasine*, de Balzac. Ver *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 44-45 e p. 34.

faz tombar as ovelhas da região que, impossibilitadas pela pesada lã de se desvirarem, acabam morrendo nessa posição, com os olhos comidos por uma ave de carniça local. A lembrança aterrorizante fica como resto (“pequenos horrores tangíveis” (MOLLOY, 2004, p. 52), dirá Molloy em outro texto desse mesmo livro) ligado à incompreensão em relação ao pai: por que ele contava a ela essa história sabendo o quanto gostava de animais? A pergunta não tem resposta. Não precisa ter. Vale o escrito, poderíamos dizer, alterando um pouco o que está sugerido no título em português do livro de Molloy sobre a autobiografia na América Hispânica⁴. Vale o que se pode escrever a partir disso que sobrou. Vale a possibilidade de explicitar uma defasagem, entre presente e passado, entre o sonho e a realidade, entre a lembrança e o relato, entre Nova York e Buenos Aires, entre o outono e a primavera. Vale, quiçá ainda mais, a possibilidade de sobrepor esses tempos e espaços, no breve intervalo de duas páginas, às vezes nem isso.

Em *Varia imaginación* – como também nos dois relatos sobre Paris de “El Paris de Molloy” ou em *Desarticulaciones* (2010), que formam um corpo de textos autobiográficos – se trata de uma escrita da memória. A narradora relembra. E para relembra, ela sobrepõe tempos e espaços. “Duas lembranças se misturam”, diz o começo de “Costa atlântica”, outro texto de *Varia imaginación*. É um procedimento que se repete, como para assinalar um hiato intrínseco à memória, entre o que se lembra e o que se esquece, entre dois gestos, entre duas palavras, entre duas cenas – é aí que acontece essa escrita.

Um gesto, vindo do passado, pode se imprimir numa cena do presente, quando a narradora percebe que um movimento trivial repetido por sua mãe durante o luto do pai retorna agora no seu corpo, que sempre rejeitou qualquer parecido com essa mulher, contrapondo-se à sentença materna: “Doutor, esta menina sou sem tirar nem pôr” (MOLLOY, 2004, p. 72).

Uma dor no lado direito do corpo chama sua atenção para ele, tornando inevitável a frase: “Hoje me sinto doente”. Dessa frase a lembrança faz emergir outra, que traz de volta novamente a mãe: “O

⁴ “Vale o escrito” faz referência à prevalência do documento escrito numa disputa jurídica. A alteração refere-se, então, a tomar o sentido de “valer” não no sentido da “validade” mas da “compensação”.

câncer não perdoa”. Ela a dizia referindo-se a uma mulher do bairro que adoecera e a frase retorna quando a própria narradora precisa se curar de um tumor.

A melancolia está à espreita. A sobreposição é um modo de acolhê-la, ao mesmo tempo que, produzido o encontro entre passado e presente, algo se recupera. Barthes, agora nas páginas sobre a fotografia, em *Câmara clara*⁵, pode servir aqui como contraponto. A fotografia nos dá o senso da realidade e do passado do que se representa – o “Isso foi” (“Ça-a-été”), caráter dilacerador que para Barthes liga a fotografia à morte. Nela não há restituição possível, ele constata diante da imagem de sua mãe, tomado pela melancolia. A imagem não me permite recuperar nada. Ela se fixa num presente que é seu e que nunca mais vai voltar. Quem sabe só a escrita, nota também Barthes, por seu caráter sempre ficcional, possa produzir esse encontro impossível, como o que lemos no final do último texto de *Varia imaginación*, quando a narradora, em Nova York, pressente o latido de um cão, vindo de outro tempo, de outra cidade, um cão que latia cada vez que tinha frio. “Estou em Buenos Aires, digo a mim mesma, estou na casa dos meus pais. Não, não fui embora. Está refrescando, melhor entrar” (MOLLOY, 2004, p.105).

Muitos dos textos de *Varia imaginación*, como este, fazem a narradora retornar. A Buenos Aires e a outros lugares da Argentina – sobretudo a Buenos Aires, cidade de onde partiu primeiro para morar na França e depois nos Estados Unidos. No já mencionado “Costa atlântica”, dois balneários próximos a Mar del Plata se confundem na lembrança da narradora, que não os reconhece numa viagem de volta. Mas não seria, neste caso também, um procedimento, ligado a uma concepção de escrita? Escrever é retornar, revisitar, reescrever.

Isso se explicita em vários momentos dos ensaios de Molloy, em especial em *Vale o escrito*: “A literatura – toda literatura - é releitura” (MOLLOY, 2003, p. 30), frisa ela referindo-se aos contos de

5 Se ao iniciar a primeira parte do livro Barthes se dedica a indagar “por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens” (14), no final dela ele assume que “devia descender ainda mais em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia” (96). Isso significará para Barthes naquele momento trabalhar a relação entre fotografia e luto. É o que ele faz na segunda parte a partir de algumas fotografias de sua mãe, a partir de uma em especial, que ele chama “a Foto do Jardim de Inverno”.

Borges. Escrever é reler. Os textos de Molloy voltam, a outros textos, a outros lugares, a outras épocas. E começam a partir daí. Um pouco mais adiante, ainda no livro sobre a autobiografia, num contraponto dessa postura diante do escrito à máxima mallarmeana: “O Livro não é meta e, sim, prefiguração: dissonante conjunto de textos muitas vezes fragmentados, de partes soltas de escritas, é matéria para começos” (p. 31). Num livro como *Varia imaginación* é exatamente isso que está em jogo: textos em fragmentos, que retornam para poder começar.

A leitura é uma via para o retorno. “Leio o livro de Adam Nossiter, *Algeria Hotel*”, começa outro fragmento, intitulado “Vichy”. Dessa leitura se desentranha a memória da primeira e única visita da narradora a essa cidade, no final dos anos 50, em que a chegada de uma jovem argentina, pesquisadora do escritor local Valéry Larbaud, foi notícia na imprensa. Ela tem então um breve contato com uma burguesia que certamente escondia suas relações de cumplicidade silenciosa com o governo colaboracionista de Vichy, mas que só a leitura, muitos anos depois, do livro do jornalista faz emergir como o que devem ter sido. Neste caso, é muito interessante a série de sobreposições que pode nos fazer pensar num modo contemporâneo daquela “distorção criadora” de que se falava no início de *Vale o escrito*: a partir da leitura de uma narrativa jornalística de um norte-americano, voltamos à lembrança de uma viagem a uma cidade europeia, cuja motivação é, por sua vez, literária – a pesquisa sobre um escritor francês cujo romance mais célebre, *Fermina Márquez*, tem como protagonista a filha de um banqueiro colombiano – e se reescreve agora com uma ironia que deixa em evidência as distorções implicadas no gesto autobiográfico de se voltar sobre o passado para reconstruí-lo a partir dos seus restos. O que restou? Um gosto apagado de um legume exótico comido no jantar na casa do prefeito de Vichy. A imagem da viúva de Larbaud vestida de menininha para satisfazer as fantasias eróticas do escritor. Desponta aqui toda a capacidade profanatória destes textos, herdada de uma tradição que interessa especialmente a Molloy.

Com ela nos deliciamos, em *Vale o escrito*, diante das cenas de leitura de alguns célebres autobiógrafos argentinos, como Victoria Ocampo ou Domingo Sarmiento. O livro guardado em um lugar especial, para ser lido apenas em momentos precisos, sob a tutela de uma instrutora, chamada de *Mademoiselle*, no caso de uma cena narrada por Ocampo em sua *Autobiografía*.

A voracidade com que Sarmiento aprende línguas estrangeiras, narrada no texto autobiográfico *Mi defensa*, para poder “traduzir para si mesmo” uma multidão de textos, tarefa que é a chave da formação e do progresso do indivíduo e da nação. As leituras estão aí como uma passagem para a escrita, como poderiam estar no caso de qualquer escritor-leitor, sendo que o que interessa ressaltar a Molloy é que se trata, no caso desses escritores latino-americanos, de “ler mal”, de uma apropriação “indevida”, que por sua vez serve ao propósito de criar uma escrita própria, o que “abre caminho para uma ilimitada quantidade de liberdade intelectual e imaginação criativa” (p. 47).

205

Nesse sentido, vale ir às observações de Molloy sobre “o jogo de atribuições errôneas”, que a faz ligar Sarmiento a Borges. Ela se refere em especial às epígrafes de dois livros, *Recuerdos de provincia* e *Facundo*. No primeiro caso, os versos, traduzidos por Sarmiento, “*Es éste un cuento que, con aspavientos y gritos, refiere un loco, y que no significa nada*” são erroneamente atribuídos a Hamlet ao invés de Macbeth, o que Molloy lê como um lapso que revela a imagem que Sarmiento quer passar de si mesmo: não a de um assassino mergulhado em sentimento contraditório, mas a de um príncipe mal compreendido pelos seus. No segundo, Molloy se debruça não só sobre a epígrafe, mas sobre o seu contexto, isto é, as explicações que Sarmiento dá, em momentos diversos, sobre o contexto dessa citação. A frase, “*On ne tue points les idées*”, é erroneamente, ao que parece, atribuída a Fortoul e bem livremente traduzida como “*A los hombres se degüella: a las ideas no*”. Pertencendo, mais provavelmente, a Diderot, Sarmiento a teria extraído de um artigo publicado numa revista francesa por Charles Didier, omitindo essa fonte, além de atribuí-la a outro autor ou, no caso das explicações do contexto da citação que aparecem em cartas e outros textos autobiográficos, a autor nenhum, avançando um pouco mais no caminho da apropriação “indevida”. Diz então Molloy: “A citação de Sarmiento, precisamente porque é incorreta, falsa e impossível de classificar, desconcerta e desafia o leitor, recusa-se a ser assimilada. Nesse sentido, constitui verdadeiramente um gesto inaugural e caracteriza um modo particular de leitura, de escrita, de imposição de uma imagem de si” (p. 55).

Leitura, escrita, imagem de si. Ler, escrever, figurar-se. Estamos num espaço conhecido dos textos de Molloy. No corpo de textos que

me interessa aqui fica claro que os retornos às tradições literárias - argentina, inglesa, francesa -, através da leitura, através da escrita de outros, é uma forma, complexificada, problematizada, de escrita de si.

Esses retornos se dão, como dizia, como uma profanação. Trata-se de um gesto profanatório que não se dá exatamente, ao modo moderno, como a afirmação de um eu contra uma tradição. Embora o eu não se recalque, está sempre em vias de apagamento por trás de suas leituras, de seus esquecimentos, dos outros que habitam os textos. Vale se referir a um “gesto” para indicar, com Agamben, uma presença ausente. Referindo-se ao “autor como gesto”, ele assinala: “O autor marca esse ponto em que a vida esteve em jogo na obra”. Em cada escolha – de autor a ser lido, de tema a ser tratado, de geografia a percorrer – se afirma, nos textos de Molloy, um lugar de escrita, mas essa afirmação se funda sobre um diferimento que coloca o eu sempre em outro lugar. “Nessa obra à qual ele não obstante deu a vida, o gesto do autor é atestado como uma presença inconveniente e estrangeira” (AGAMBEN, 2005, p. 86).

Nesse aspecto, entende-se mais claramente que a figura central desses textos seja a ironia, em que o sentido está necessariamente deslocado. Mais uma cena em trânsito, desta vez num “tal Hotel Suízo”, na província de Misiones, na cidadezinha de Puerto Rico. É mais uma viagem familiar. “Meus pais acreditavam na salubridade, tanto física como moral, das excursões” (MOLLOY, 2003, p. 43), diz na abertura de um outro fragmento que narra igualmente uma viagem ao interior da Argentina. A narradora retoma o olhar infantil, que torna as cenas entre patéticas e assombrosas, mas, sobretudo, que cercam de humor os equívocos provocados por diferentes formas de estrangeiridade:

A francesa, mais atrevida, quis experimentar algo típico, o que nos recomenda, perguntou num castelhano bastante bom. Sem vacilar, a mulher respondeu, com seu acento alemão, então as berinjelas, assinalando uma travessa enorme, banhada de sol. A isto se seguiu o desconcerto pelo jota impronunciável, a consulta do glossário (a palavra faltava), e minha intervenção como linguaruda. Aubergine, disse, não sem inquietude, lembrando da talvez exagerada embora não infundada desconfiança de minha mãe das comidas sem refrigerar. Os franceses devoraram grandes quantidades de berinjela em escabeche, maravilhando-se de que fosse um prato típico do norte argentino, mais vous savez c'est un bouillon de cultures ici. (p. 48)

A ironia determina igualmente o olhar sobre seus objetos de estudo crítico, como vimos em relação às leituras das autobiografias, como vemos também em *Poses de fin de siglo*. Interessa a Molloy, por exemplo, deslocar autores canônicos do modernismo latino-americano, como Ruben Darío ou José Martí, do discurso hegemônico em relação ao modo de construir as identidades nacionais ou continentais, identificando no seu flerte com a pose decadentista um gesto político decisivo, que força um olhar para o outro de si mesmos. “Esvaziadas de pertinência”, conclui Molloy em relação a essas poses, “ficaram largadas, como acessórios, como acessórios em desuso, no armário [*closet*] da representação para não falar do armário da crítica” (MOLLOY, 2012, p.53).

A crítica irônica está aberta a enxergar a ambivalência envolvida nas imagens de autor que a literatura e a crítica produzem. Imagens que não se encaixam em modelos unívocos. Imagens dialógicas. “O autor nunca está – nunca escreve – sozinho”, diz a frase que abre *Poses de fin de siglo*. Molloy está falando dela, desse livro, do modo como foi escrito, mas evidentemente a frase faz eco às leituras dos autores que o percorrem. Estar aberta a conversas ambíguas, enviesadas, como de Teresa de la Parra com Colette, de José Martí com Walt Whitman, que modificam uma determinada visão, é desafio dos textos críticos que nos textos autobiográficos se dobram sobre a própria autora, num gesto que Adriana Kanzevolsky resume numa bela fórmula: “um presente que um gênero dá ao outro”. Assim se faz a escrita de um eu em trânsito, entre lugares, entre línguas, entre imagens de si.

Paris, 1958. Molloy, “sempre tão literária” (MOLLOY, 2012b, p. 17), frequenta a Sorbonne, lugar de embates entre a crítica tradicional e a “nova crítica”, como a feita por Roland Barthes. Mas mais do que assistir às aulas, o que lhe atrai é ser uma espécie de *voyeur* de um espetáculo fascinante por onde desfilam figuras contraditórias de um ambiente cultural efervescente. A Paris de Molloy é “uma combinação de efervescência cultural, de violência política e de despreocupado consumismo” (p. 21). Ela circula por museus, bibliotecas, monumentos, e também pelos Grands Magasins, onde se oferecem objetos de desejo que cem anos antes já haviam fascinado Sarmiento. “Faz uns anos, ao reler suas *Viagens* de 1849, me dei conta de que também ele, recém-

chegado, havia se precipitado nessas grandes lojas de departamento” (p. 30). Molloy descreve os detalhes das compras de sutiãs nas Galeries Lafayette, onde graças a uma dupla muito cômica de vendedoras acaba comprando mais sutiãs do que precisa. Mas tudo bem. “Afinal de contas Sarmiento havia comprado para ele sete cuecas” (p. 32).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Profanations*. Paris: Payot & Rivages, 2005.

BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984.

KANZEPOLSKY, Adriana. “Su “acumulación primitiva”: *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy”, in *Hispanamérica*, Vol. XVIII, n°129, pp.23-31, 2015.

MOLLOY, Sylvia. *Vale lo escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Cahapecó: Argos, 2003.

209

_____. *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

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

_____ & Vila Matas, Enrique. *[escribir] Paris*. Santiago: Brutus Editoras, 2012b.