

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Paula Antunes Sales de Melo

**A LENTE REFRAATÁRIA DO EU NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA DE
VICTORIA OCAMPO.**

Recife

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Paula Antunes Sales de Melo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

Recife

2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

M528l Melo, Paula Antunes Sales de
A lente refrataria do eu na narrativa autobiográfica de Victoria Ocampo/
Paula Antunes Sales de Melo. – Recife: O Autor, 2014.
104 f.: il.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2014.
Inclui referências e anexos.

1. Ocampo, Victoria. 2. Autobiografia. 3. Identidade. I. Cordiviola,
Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-46)

PAULA ANTUNES SALES DE MELO

**A LENTE REFRACTÁRIA DO EU: A Narrativa Autobiográfica de Victoria
Ocampo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da literatura, em 4/2/2014.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
LETRAS - UFPE

Profª. Drª. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
DLCV - UFPB

Recife – PE
2014

Agradecimentos

À minha mãe Mônica Antunes, por todo o amor e acompanhamento desde sempre, que tornaram as dificuldades menores e os prazeres maiores.

Ao meu pai José Antônio Sales, por todo ensinamento da bondade através do gesto, por seu amor e apoio incondicionais.

Às minhas irmãs Maria de Lourdes, Jônia e Andrea por sempre me ensinarem tanto sobre ser mulher e também que é preciso pensar no coletivo para se chegar à completude.

Aos meus padrinhos Ana Maria Antunes e Luiz Lacerda Nilo (*in memoriam*), por todo apoio prestado, pela referência de firmeza e vida acadêmica, além do amor que me dedicaram sempre.

À família Antunes Cavalcante, por todos os ensinamentos de coletividade aprendidos na convivência.

À Ester Suassuna, Maria Eduarda Borba e Gabriela Maranhão em nome de todos os meus amigos, por sua presença harmônica e todas as angústias divididas nesse processo.

À Rafaela Cruz, minha companheira de caminho, por transformar minhas angústias solitárias em acompanhadas e, principalmente, pelo companheirismo e amizade dentro e fora da academia.

A Ricardo Barreto, pela amizade e apoio logístico nesses tempos de defesa e entrega.

À professora Lívia Suassuna, por me iniciar no conhecimento científico, na vida acadêmica e docente da maneira mais bonita possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, por me proporcionarem a feitura desse trabalho.

Ao professor, orientador e amigo Alfredo Cordiviola, por ter me dado ainda na graduação a oportunidade de pesquisar aquilo que me intrigava, mudando o curso de minha vida e, principalmente, por todo apoio, orientação e compreensão amplamente prestados sempre.

Ao professor Anco Márcio Tenório Vieira, por sua postura firme, por todas as aulas teóricas e discussões de corredor, que me fizeram pensar e questionar o meu objeto de estudo.

Ao professor Roland Walter, por todas as aulas esclarecedoras que me asseguraram de minha escolha e mostraram um caminho diferente e possível dentro da academia.

Aos professores Miguel Espar e Juan Pablo Martín, companheiros da EAD, por me mostrarem novas possibilidades de trabalho e por toda a compreensão.

À professora Fabiele Stockmans, pelo exemplo de profissional dedicada, competente e humana.

À Izabel Fontes, Brenda Carlos de Andrade e Karine Rocha, pelo acompanhamento acadêmico e amizade.

Ao CNPq, pelo financiamento que tornou possível a feitura desta pesquisa.

Muito obrigada!

*“Escriba lo que escriba será siempre testimonio.
¿Soy buen o mal testigo? Eso es lo que importa
averiguar. A ti te toca dar el fallo”*

Victoria Ocampo

*“En un país y en una época en que las mujeres
eran genéricas, tuvo el valor de ser un individuo.
Dedicó su fortuna que era considerable, a la
educación de su país y de su continente.
Personalmente le debo mucho a Victoria
Ocampo, pero le debo más como argentino”*

Jorge Luis Borges

RESUMO

Uma das figuras mais importantes das primeiras décadas do século XX na Argentina, Victoria Ocampo era a responsável pela *Revista Sur*. Sua grande obra como escritora, no entanto, é formada por livros de testemunhos, cartas compiladas, ensaios e uma autobiografia. A escrita de si é a pedra fundamental da escrita da autora e culmina com a publicação póstuma de sua autobiografia de seis volumes. Esta dissertação pretende analisar a construção identitária e recursos narrativos utilizados pela autora na construção de sua autobiografia. Os focos das análises são: a tematização da escrita do si (a consciência do processo de escrita de si), a hibridez genérica e sua presença funcional dentro da narrativa autobiográfica e a presença representativa de elementos sociológicos, como a existência de ideários feministas, a vanguarda latino-americana, entre outros. Juntos esses elementos funcionam como edificadores na construção imagética da personagem-narrada.

Palavras-chave: Victoria Ocampo; escrita de si; autobiografia; feminismo; identidade.

RESUMEN

Una de las figuras más importantes de las primeras décadas del siglo XX en Argentina, Victoria Ocampo fue la responsable por la creación y edición de la *Revista Sur*. Su obra como escritora, sin embargo, es formada por libros de testimonios, correspondencias, ensayos y una autobiografía. La escritura del yo es la clave de la escrita de la autora y llega al colmo con la publicación póstuma de su autobiografía dividida en seis tomos. Esta tesina pretende analizar la construcción y los recursos narrativos utilizados por la autora en la construcción de su autobiografía. Los enfoques del análisis son: la temática del yo-narrado (la consciencia de los procesos de escrita del yo), la hibridez genérica y su función para la constitución del sentido de la narrativa autobiográfica y la presencia representativa de elementos sociológicos, como la existencia de idearios feministas, vanguardia latinoamericana, entre otros. Juntos estos elementos funcionan como edificadores en la construcción figurada de la autora como un personaje-narrado.

Palabras clave: Victoria Ocampo; escritura del yo; autobiografía; feminismo; identidad.

SUMÁRIO

Introdução	8
<i>Pontos de partida</i>	
<i>Sobre leitura e literatura no contexto da autobiografia</i>	
Capítulo I	14
O Vôo solitário: A literatura autobiográfica como temática na obra de Victoria Ocampo.	
Capítulo II	33
Instâncias autobiográficas: o caminho da memória	
<i>El Archipiélago: o caminho da memória</i>	
<i>El império insular: adolescência e crise</i>	
<i>La rama de Salzburgo</i>	
<i>Viraje: o desvelo da narrativa autobiográfica de Victoria Ocampo</i>	
<i>Figuras Simbólicas. Medida de Francia.</i>	
<i>Sur y Cia</i>	
Capítulo III	75
Marcas identitárias na obra autobiográfica de Victoria Ocampo	
<i>Modernidade e identidade: urbe e vanguarda criolla como pilares da personalidade de Ocampo. Sur.</i>	
<i>Marcas do feminismo na obra de Victoria Ocampo</i>	
<i>Relatos de Viagem: Ocampo como cidadã universal</i>	
Considerações finais	101
Referências bibliográficas	104

INTRODUÇÃO

Pontos de partida

A busca pela identidade cultural na Argentina e na América Latina de uma maneira geral existe desde que há, na sociedade, a noção de que pertencer ao novo mundo é também fazer parte de uma cultura distinta da europeia. Os discursos de independência cultural que aparecem no final do século XVIII, endossados pelas independências políticas das colônias no século XIX, traçam um percurso de esclarecimento composto por contradições e atualizações da ideia de nacionalidade e, no século XX, trazem um rico debate sobre a particularidade e a universalidade das culturas locais.

Dentro dessa perspectiva histórica, corresponde à Victoria Ocampo o posto de uma das mais fortes promulgadoras de cultura da América Latina. Figura emblemática na sociedade argentina até hoje, Victoria tornou-se mais conhecida pela criação e organização da revista *Sur*. A *Sur* exerceu na Argentina e em toda a América do Sul um papel importante no sentido de trazer discussões do velho mundo para o novo, assim como na divulgação de autores locais como Jorge Luis Borges - colaborador da revista - estabelecendo-se como uma “zona de contato” (PRATT, Mary. 1999 p. 31-32) entre culturas estrangeiras e a argentina.

Os contatos estabelecidos por Ocampo com escritores estrangeiros são resultado de suas recorrentes viagens à Europa e aos EUA, narradas em cartas compiladas, em seus *testimonios*, ensaios e em sua autobiografia de publicação póstuma. É compreensível, então, que a Argentina em processo de modernização, como receptora de diversos discursos estrangeiros, se visse política e culturalmente afetada pelas publicações da *Sur*, que contrastavam com as posições nacionalistas assumidas pelos peronistas.

As várias viagens que a autora faz ao estrangeiro, em épocas distintas e com objetivos diferentes, resultam na produção de cartas aos amigos que ficam na Argentina e quando na Argentina, escreve também no caminho inverso, aos amigos estrangeiros. Além da produção de correspondências e ensaios, os discursos assimilados no estrangeiro também são promulgados por Ocampo em conferências e artigos, como é o caso de sua relação com a escritora inglesa Virgínia Woolf que lhe rendeu um livro profundamente marcado pelo discurso feminista, que também foi uma preocupação da escritora na época.

O trabalho aqui apresentado é resultado de uma pesquisa de mestrado com a duração de dois anos, na Universidade Federal de Pernambuco, e busca analisar a obra autobiográfica de Victoria Ocampo, procurando compreender como se dá a construção de sua imagem narrada, quais os recursos utilizados, e observar de que maneira os ideais modernos, absorvidos e ressignificados em suas constantes viagens ao estrangeiro, influenciaram a construção da imagem do mundo desvendado, buscando relacionar a criação do *eu* e as posições assumidas diante do mundo narrado.

A escolha da análise da construção da imagem da autora na obra se dá pelo fato de parte consistente de suas obras estar reunida em uma autobiografia composta por seis volumes publicados postumamente. É perceptível que o falar de si constitui-se como uma preocupação da autora, não somente por uma vaidade que também lhe é cabida, mas também pelo exercício de reconstrução do eu que esse tipo de literatura proporciona. O fato é que, na autobiografia, Ocampo busca mostrar para o mundo, através da criação de uma narrativa, aquilo que ela quer que seja visto. Esse traço é ainda mais forte, porque a autobiografia foi pensada desde o começo como uma publicação póstuma. Esse processo de espera para a divulgação de uma obra (auto)biográfica acontece, muitas vezes, porque esse tipo de texto possui informações confidenciais que não podem ser reveladas por um tempo, mas também porque uma obra publicada pós-morte é a última palavra de seu autor, a maneira como quer ser lembrado e pensado pelo mundo, sem a possibilidade de controvérsias.

Apesar de Victoria Ocampo ter sido uma das mulheres mais importantes quando pensamos em promulgação da cultura na América Latina, não há na instituição trabalhos com temática relacionada e foram escassas as produções encontradas no país sobre a autora em nossas investigações prévias, sendo identificada apenas uma tese doutoral, produzida na UFRJ, de Souto (2009), que engloba a obra maior da autora. Dessa maneira, acreditamos que o estudo e a produção de novos trabalhos sobre autobiografia de Ocampo contribuiriam com novas faces de estudo para o trabalho científico e acadêmico de qualidade em nosso país.

Portanto, pela importância cultural de Victoria Ocampo, pelas preocupações que teve com a questão da mulher na época, pela relevância dos debates por ela levantados e autores trazidos para a América Latina, este trabalho pretende atrelar-se às pesquisas literárias realizadas na instituição sobre o estudo da relação entre memória, sociedade e literatura. O triângulo constituído por essa linha de pesquisa se delineia como o lugar ideal para pensar a produção literária para além do sentido restrito da ficção, compreendendo uma variedade de

obras de caráter aparentemente ambíguo, mas que fazem parte do cânone literário na América Latina: as obras da autora não menos literárias se enquadram nesse espaço fluido em que a literatura assume um papel social e estético.

Sobre leitura e literatura no contexto da autobiografia

Ricardo Piglia (2006, p. 33), em seu livro *O último leitor* afirma que “a pergunta “o que é um leitor?” é também a pergunta sobre como os livros vão parar nas mãos daquele que os lê, como é narrada a entrada no texto”. Reformulando a pergunta de Piglia e adaptando-a ao contexto da nossa análise, buscamos entender como se dá a entrada de um leitor em um texto autobiográfico. Existem várias possíveis respostas para essa pergunta que vão sendo modificadas de acordo com épocas e também com os contextos pragmáticos específicos dos leitores em questão. Atualmente é comum a associação de uma motivação dessa entrada no texto autobiográfico com o interesse por uma figura ou uma temática, pela possibilidade de aproximação do outro em sua intimidade e compreensão de sua relação com a realidade que o cerca.

Na academia o gênero autobiográfico foi historicamente menos estudado e, talvez até muito recentemente, excluído do ramo da literatura por não se tratar de um texto eminentemente ficcional. No entanto, essa coincidência entre literatura e ficção é recente e corresponde a uma postura ideológica diante do termo *literatura*.

A redução do termo literatura à ideia de *bellas letras* foi, por muito tempo, comum, mas aos poucos foi sendo pensada como uma definição parcial do termo. Rosenfeld (2011, p. 11), em um ensaio chamado *literatura e personagem*, publicado inicialmente no ano de 1968, afirma que “na acepção lata, literatura é tudo o que aparece fixado por meio de letras – obras científicas, reportagens, notícias, textos de propaganda, livros didáticos, receitas e de cozinha, etc.”.

Com o tempo, a ideia inicial que definia literatura como qualquer texto escrito, translada a coincidência desta com o conceito de *bellas letras*, tal definição limita os textos literários a um número restrito de obras que, para o autor, estaria mais relacionado com o caráter fictício ou imaginário que com a verdadeira beleza (ligada ao “belo” clássico) do texto.

A redução do conceito de literatura ao texto ficcional é, segundo o autor, frequente porque essa delimitação se baseia no aspecto da “lógica literária” intrínseca ao texto, mas quando pensado de maneira mais efetiva não satisfaz inteiramente a delimitação do sentido de literatura.

Rosenfeld (2011, p. 12) traz ainda alguns exemplos de textos considerados culturalmente como literários mais que não apresentam essa função no momento de sua produção:

A literatura de cordel tem caráter ficcional, mas não se pode dizer o mesmo dos *Sermões* de Padre Vieira, nem dos escritos de Pascal, nem provavelmente dos diários de Gide ou Kafka. Será ficção o poema didático *De rerum natura*, de Lucrecio? No entanto, nenhum historiador da literatura hesitará em eliminar das suas obras os romances triviais de baixo entretenimento e em nelas acolher os escritos mencionados.

O autor questiona se seria o critério ficcional um limitador coerente do conceito de literatura. Para o autor, essa seleção daquilo que pode ou não ser considerado literatura é propiciado pela utilização de critérios ligados a uma ideia de valorização, eles permitiriam

Considerar uma série de obras de caráter não-ficcional como obras de arte literárias e eliminar, de outro lado, muitas obras de ficção que não atingem certo nível estético. O uso conjunto de ambos critérios recortaria, dentro do próprio campo das belas letras, uma área de intersecção limitada àquelas obras que ao mesmo tempo tenham caráter ficcional e alcancem certo nível estético.

Se pensarmos nessa intersecção como o único conceito de literatura possível, além de reduzirmos a ideia de literatura àqueles textos ficcionais, reduziríamos ainda mais àqueles que possuem valor estético determinado por um certo cânone de espera. Ao nos determos ao caso dos *Sermões* de Vieira, por exemplo, estamos diante de um texto com um excepcional valor estético e que está, inclusive, dentro do paradigma canônico de literatura, mas que não foi pensado como texto distanciado da realidade sociológica e que tampouco permite claras “plurisignificações”. Seguindo esta, que seria uma lógica mais tradicional do ramo da teoria literária, podemos, inclusive, encontrar um espaço para aqueles textos que não são produzidos com o propósito ficcional, mas que pelo estilo, são acoplados ao cânone literário vigente.

Ao compreendermos a delimitação de literatura a um termo específico reduzido, não podemos deixar de pensar a tarefa de definição como uma ideológica e optamos por, de antemão, localizar-nos dentro desse emaranhado de significados. A princípio entendemos que os diversos critérios estéticos seriam responsáveis por delimitações para vias de análise de obras de maneira parcial, mas não os compreendemos como fatores determinantes para a

delimitação do termo literatura. Pensando por outro viés, acreditamos que a função de literatura não é apenas uma determinação autoral, mas corresponde a elementos contidos na própria obra (pensados ou não pelo autor) e pressupõe também a função do leitor em sua constituição como um pilar fundamental. Concordamos com Cordiviola (2005, p. 10) que, pensando nos textos do âmbito da literatura colonial hispano-americana, afirma que “podemos ler esses textos como documentos e também como literatura, isso não se deve aos projetos escriturários imaginados pelos autores, mas a um modo de leitura que permite interpretá-los desse modo”.

Baseados em Ricardo Piglia (2006), observamos que as obras encontram pelo caminho leitores diversos e que estes efetuam uma variedade inimaginável de leituras. A leitura, para Piglia constitui-se como desdobramento que o leitor faz da realidade e que pressupõe a criação de um espaço e de um tempo específico. Para Piglia, alguém que lê se separa de sua própria vida por momentos, para entrar em um mundo do imaginário. A leitura não pára o mundo, mas permite que nos afastemos dele. Esse afastamento não seria semelhante à divisão binária de ilusão e realidade, mas a um espaço intermediário entre elas.

Pensando no caso do leitor criado por Borges, Piglia (2006, p. 27) afirma que:

Nesse universo saturado de livros, em que tudo está escrito, só é possível reler, ler de outro modo. Por isso uma das chaves desse leitor inventado por Borges é a liberdade no uso dos textos, a disposição para ler segundo interesse e necessidade. Uma certa arbitrariedade, uma certa inclinação deliberada para ler mal, para ler fora do lugar, para relacionar séries impossíveis. A marca dessa autonomia absoluta do leitor em Borges é o efeito de ficção produzido pela leitura.

Na reflexão do teórico, o leitor borgeano é aquele que transforma a coisa lida (que pode ou não corresponder a um texto inicialmente pensado para ser fictício) em ficção a partir da leitura que faz dele. Podemos pensar na leitura como uma constituinte das possibilidades do texto. O leitor, pensado dessa forma, é peça fundamental na transformação de qualquer texto num texto ficcional. Isso não implica, no entanto, uma generalização total da ficção, pois:

A ficção também é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção (Borges não é Derrida, não é Paul de Man), mas tudo pode ser lido como ficção. Ser borgeano (se é que isso existe) é ter a capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção. A ficção como teoria da literatura. (PIGLIA, 2006, p. 28)

A forma de ler um texto corresponderia, sob essa perspectiva, a uma escolha do leitor. Ao optarmos por acreditar, decidimos compreender tal texto de uma determinada maneira específica – escolhemos estabelecer um determinado pacto com a obra, não aleatoriamente,

mas ligado às possibilidades culturais, linguísticas e estéticas que esta nos traz. Os leitores são numericamente muitos e os pactos de leitura tão mais vários que não podemos contabilizá-los.

A maneira que, neste trabalho, escolhemos para entrar no texto é semelhante à de um observador que decide acreditar e perceber a ilusão narrativa em seu funcionamento. Porque, para nós, adentrar no mundo recriado de uma autobiografia assemelha-se à observação de um retrato em que o tempo e o espaço estão congelados e também no qual temos uma visão parcial da ação. Isto é, debruçarmo-nos sobre as imagens criadas e descritas e a elas aplicarmos nossos atuais e próprios filtros de leitores, transformando um pouco a imagem narrada naquilo que somos.

Pelo fato de tratar-se de uma obra autobiográfica especialmente longa e na qual, como em nossas memórias, os assuntos se entrelaçam de maneira não linear (sendo comuns as repetições de uma mesma passagem em volumes distintos do livro, mas como um foco diferente), optamos por dividir, metodologicamente, o texto em três capítulos ou partes principais. Na primeira delas trataremos das funções e da história da *escrita de si* na sociedade ocidental; no capítulo seguinte entraremos na própria narrativa autobiográfica de Ocampo, colocando a atenção no caminho que ela escolhe para contar-nos suas memórias desde o primeiro até o último livro da autobiografia; no terceiro capítulo serão abordadas algumas temáticas percebidas, em nossa leitura, como sobressalentes e recorrentes em todo o texto, consideradas como pilares da construção do eu-personagem da escritora.

CAPÍTULO I

OVÔO SOLITÁRIO: A LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA COMO TEMÁTICA NA OBRA DE VICTORIA OCAMPO

Existe la raza de los que no pueden hablar de las cosas sino hablando de ellos mismos, y la raza de los que no pueden hablar de sí mismos sino hablando de las cosas.

Victoria Ocampo

Até meados do século XVIII, a completude do homem medieval, devida às relações e as certezas nas posições sociais proporcionadas pela sociedade feudal, estava estendida às artes e a forma literária. Predominava a presença da forma épica, na qual o homem estava compreendido no mundo, não existia conflito. Na verdade, não é que não houvesse o conflito ou o sofrimento, que não houvesse a solidão, mas como afirma Lukács (2000, p. 26):

Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (o absurdo e a desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde o início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao deslocamento, à plenitude.

Correspondia ao homem da época um mundo homogêneo em que não há a separação estreita entre o eu, o outro e o mundo. Esta era uma sociedade que buscava a vida em sua essência, mas que só podia discutir e criar aquilo que lhe era permitido enxergar até então e a esse momento corresponde a literatura de Homero, a Epopeia. Os ocasos são contados, nas epopéias, retratando o mundo e os mitos da sociedade grega, de maneira que as ações do herói movem a própria trama, sem separar-se o mundo externo do interno, sem a noção de alteridade e sem o mergulho no “abismo” do próprio homem sugerido por Lukács (2000). Nesse contexto se faz impossível pensar a noção de subjetividade na literatura, porque não havia espaço para pensá-la na própria vida: não há, nessa sociedade, perspectivas para o desenvolvimento profundo da individualidade. Com a derrocada do sistema feudal e o surgimento da burguesia, no final do século XVIII, há uma quebra nas expectativas de completude da sociedade, abre-se uma fenda entre o mundo e os homens e entre os indivíduos. Na literatura, esse abismo, permite e provoca a aparição de novas formas literárias, capazes de compreender os dilemas da subjetividade na literatura.

Foucault (2010), em um ensaio chamado “L’autoportrait” publicado originalmente em 1983 na revista *corpsécrit* e traduzido ao português sob o nome de “A Escrita de Si”, faz o

recorrido da presença desse tipo de escrita na sociedade ocidental. A princípio, essa forma de escrita aparece em duas configurações principais: a *hupomnêmata* e a correspondência. Cada uma dessas formas designava funções literárias e sociais distintas, mas combinavam-se em uma mesma ideia: a constituição da identidade do sujeito.

As *hupomnêmatas* seriam verdadeiros tesouros de citações acumuladas, trechos ou passagens com as quais o indivíduo se depara e lhe chamam a atenção. Esses livros são pensados para a meditação, a leitura e a releitura de tais passagens. Foucault (2010) relembra que o papel desses cadernos não era a substituição da memória – não se pretendia com ele lembrar datas ou acontecidos -, mas funcionariam como verdadeiros instrumentos para a meditação: quanto mais arraigados à própria alma do homem, mais próximos de seu objetivo original. É por isso que esses cadernos compostos por trechos heterogêneos e não continuados eram, na verdade, a própria escrita de si. Em comparação com as narrativas autobiográficas espirituais, Foucault (2010, p. 149) salienta que “o movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, mas de captar, pelo contrário, o já dito: reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si”.

As *hupomnêmatas* não se configuram como narrativas, elas são a própria repetição daquilo que já foi dito - uma prática comum aos intelectuais - e não pretendem criar nada novo, mas proporcionar a reflexão-criadora através da meditação. É a partir da meditação e da reflexão sobre esses textos compilados em um pequeno caderno que “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue. Ela se torna, nos próprios escritos, um princípio de ação racional” (FOUCAULT, 2010, p. 152).

A outra maneira de escrita de si salientada por Foucault é a correspondência. Essa vertente da escrita egotista, segundo o autor, desenvolve-se de uma maneira diferente em consequência da presença de um destinatário. Segundo seus estudos, embora nesse gênero haja a marcante presença do outro (destinatário), nele também há o espaço para o exercício da expressão pessoal porque “como lembra Sêneca, ao se escrever se lê o que se escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz” (FOUCAULT, 2010, p. 152). É nesse sentido que as duas formas (*hupomnêmata* e correspondência) se aproximam: através do processo conscientizador que é a reflexão gerada pelo processo de escrita-leitura. Além disso, quem escreve uma carta busca fazer-se entender, pelo gesto da escrita, e dessa maneira agir sobre quem a recebe – uma expectativa de mobilizar no outro alguma espécie de

sentimento, mesmo que este seja apenas o entendimento. Na escrita desse gênero há o dois espaços que se modificam e se constituem: aquele que escreve é modificado pela tarefa da escrita-leitura, assim como aquele que recebe se transforma a partir da leitura e releitura da carta. Nas funções dos gêneros, caracterizados pelo filósofo como próprios da escrita de si nas primeiras décadas do cristianismo, há diferenças, salientadas no seguinte trecho:

Nesse caso – os da *hupomnêmata* - tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um dito já fragmentário e escolhido. No caso da anotação monástica das experiências espirituais, tratar-se-á de desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar. No caso do relato epistolar de si mesmo [*as correspondências*], trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida. (FOUCAULT, 2010, p. 162)

Todos os gêneros literários, no entanto, representam a busca do ser humano pela sua compreensão diante do mundo: seja através dos outros, através de si mesmo e suas experiências ocultas ou em um istmo entre o eu e o outro. De uma maneira geral, ainda que nas correspondências haja a presença do outro, a meditação da leitura-escrita sugere a o encontro com si mesmo enquanto “sujeito narrado” e reflexivo e, por isso, pressupõe um momento de solidão. José Amícola (2007, p.15) também aponta a solidão gerada pela queda do feudalismo como um fator determinante para o surgimento da escrita autobiográfica e aponta que:

La estricta separación entre la vida privada y pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto, son algunas de las condiciones que producen el verdadero florecimiento escriturario intimista.

É a separação entre o homem e o mundo que permite, para o autor, o surgimento abrangente da literatura de introspecção. A possibilidade de pensar em si mesmo e a necessidade de meditar sobre a noção emergente de sujeito só torna-se possível quando passa a existir, no homem, o importante sentimento de solidão.

Octavio Paz (2006) em seu livro *O labirinto da solidão*, ao tratar do caso mexicano, pensa, na verdade, em todos os homens. É precisamente em um apêndice de seu livro, chamado “A dialética da solidão” que ele reflete sobre a solidão como um sentimento moderno, um momento de preparação, diz:

Sentir-se só possui um duplo significado: por um lado consiste em ter consciência de si; por outro, num desejo de sair de si. A solidão, que é a própria condição de nossa vida, surge para nós como uma prova e uma purgação, ao fim da qual a angústia e a instabilidade desaparecerão. A plenitude, a reunião e o repouso, a felicidade, e a

concordância com o mundo, nos esperam no fim do labirinto da solidão. (PAZ, 2006, p. 176)

Ao levantar a ideia dialética de solidão como processo de conhecimento e como momento de crise do qual só se pode sair em consonância com o mundo, é possível pensar a solidão por um viés literário e lembrar-nos do romance como o gênero que corresponderia a essa quebra da conformidade entre homem e mundo (LUKÁCS, 2000), mas o que mais nos interessa nesse ensaio é pensar as implicações que esse sentimento de solidão traz na própria história da escrita autobiográfica.

O estudo da escrita em que o eu e as experiências individuais são a matéria própria e explícita da literatura se desenvolveu ao lado das teorias sobre a literatura em terceira pessoa, mas ocupou por muito tempo um lugar oculto e que já é reconhecido como um ramo também possivelmente literário e até com grandes possibilidades mercadológicas, muito devido ao boom da psicanálise e também aos diversos estudos sobre o gênero na atualidade.

Leonor Arfuch (2010) levanta que o surgimento do “eu” biográfico se dá no século XVIII, indissociável da instalação do capitalismo e do mundo burguês. É nesse período, da primazia do romance, e também da ideia de individualidade e solidão, que Rousseau publica suas *Confissões*, marco inicial da literatura autobiográfica moderna, caracterizada pelo conflito humano entre o mundo íntimo e a realidade externa, causado pelo surgimento de novos espaços sociais.

A autora (2010, p. 36) aponta que as “confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos espaços típicos do ocidente”. Essa autorreflexão, permitiria, segundo a autora (2010, p.36), a configuração de um “eu submetido à cisão dualista (público/privado, sentimento/razão, corpo/espírito, homem/mulher)”, que precisam ser redefinidos no meio social e que geram, já no século XIX, as desigualdades entre as identidades coletivas.

É embasado nesse panorama de dualismo entre o público e o privado que as autobiografias modernas se constituem de maneira emblemática e se consolidam como um gênero de sucesso mercadológico até os dias de hoje. Uma das principais características narrativas desse gênero, para Arfuch (2010), é a construção literária do privado como esfera da intimidade, em contraponto ao espaço social, político e público. Por ter como base esse contraponto, a princípio as autobiografias atestavam as vidas de políticos, artistas, pessoas

publicamente famosas, mas com o tempo o gênero pôde dar a voz a outros narradores: pessoas desconhecidas que narram experiências testificais e com isso expandem e ampliam as possibilidades do gênero.

Quando pensamos na complexidade que é escrever uma biografia, ainda mais quando se trata da vida do próprio autor, tendemos a relacionar o texto ao testemunho da “vivência” de alguém, de uma forma extensa, mas Arfuch (2010) lapida tal pensamento, pois a vivência é, por si só, de uma extensa inexatidão que nem o próprio “vivente” é capaz de catalogar e, por isso, para o autor, a escrita autobiográfica obviamente exige uma redução dessa vivência a uma forma representativa essencial e o foco do gênero então seria a narração da “forma essencial da vivência em geral”.

Por outro lado há os estudos de Philippe Lejeune (2008), um dos teóricos que mais se preocupou em escrever uma poética da autobiografia no sentido de definir e limitar as formas dessa escrita. Lejeune confere às autobiografias uma característica que as distinguiria da ficção: a presença de um pacto de verdade firmado entre o autor e o leitor. Para Lejeune as ficções e as autobiografias teriam características semelhantes do ponto de vista semântico e estrutural, deixando a distinção sob responsabilidade de um “contrato” que se sobrepõe ao próprio texto. O que o investigador propõe é que os autores, ao classificarem os textos em gêneros, deslocam o horizonte de expectativas que aquele texto terá para o leitor. No caso das autobiografias, há um compromisso do autor com a verdade, isto é, um elo de veracidade entre o texto e o autor, no qual o narrador se compromete em expor suas próprias experiências, que não está presente nas ficções.

Especificamente sobre as autobiografias, Lejeune (2008, p. 14) salienta que se trata de uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” e que nela estaria presente um pacto de sinceridade entre o autor, que também é o personagem principal da trama, e o seu leitor, que deve acreditar naquilo que está sendo dito. O acordo autobiográfico é, estabelecidamente, um acordo implícito e pragmático, mas seria possível a verificação da obra escrita com a vivência? Lejeune prevê que, dentro desse tipo de obra, é preciso que o leitor acredite naquilo que lhe está sendo contado, justamente pela tríplice coincidência entre autor/personagem/narrador.

Segundo Leonor Arfuch (2010), a teoria de Lejeune permite várias maneiras de se pensar a autobiografia. Alguns autores, como Starobinski, não acreditam que a autobiografia pertença ao gênero literário, mas tampouco acreditam que seja possível o “eu” atual captar com fidelidade os acontecimentos passados e reproduzi-los, demonstrando o quão problemática é a questão autobiográfica. Beneviste, assim como Starobinski, segundo Arfuch (2010), acredita nessa impossibilidade de coincidência e por isso a classifica como uma entidade mista. Os dois estudiosos problematizam o papel do autor: para eles o autor que desvenda as memórias é outro, que não coincide com os vários “eus”, referidos em um texto autobiográfico, e, portanto, a tarefa de fidelidade do escritor, seria contaminada, naturalmente, por sua perspectiva de mundo atual.

Nas autobiografias, as memórias são os objetos trabalhados pelo escritor e, por si só já constituem uma problemática para diversos pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento. Como fazemos para nos lembrar de determinadas coisas? O que é que lembramos e porque nos lembramos disso? O que é que esquecemos e porque nos esquecemos de determinadas passagens? As razões da lembrança em contraponto com o esquecimento são diversas e há diversas teorias que as explicam em vários e distintos âmbitos. Dentro do âmbito literário podemos pensar que sobre tais relações, houve autores como Mário Benedetti ou Borges, que levaram ao plano artístico os conflitos sociais e mentais da memória e do esquecimento, ou mesmo pesquisadores mais psicanalíticos ou filosóficos, como é o caso de Paul Ricoeur e Freud. Ricoeur (2007), dedica toda uma obra ao estudo das complexas relações entre as distintas concepções de memória e, conseqüentemente, diferentes perspectivas do esquecimento.

A matéria das memórias é um questionamento filosófico que provem dos ideais clássicos gregos, com Platão e Aristóteles. O labirinto da tradição do olhar interior se faz tão antigo quanto se possa imaginar e não é difícil que cheguemos a complexas conclusões sobre a matéria das memórias. Em primeiro ponto é importante lembrar que nossas lembranças são distintas, isto é, ninguém as possui da mesma maneira que nós: a nossa memória é contínua, ainda que ligada à ideia de passado, e única. Isto acontece porque, ao nos lembrarmos de alguma coisa, nos lembramos de nós mesmos. Paul Ricoeur (2012, p. 107), apresenta três pontos ressaltados em favor da posição essencialmente privada da memória:

Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha a memória é um modelo de *minhadade*, de posseção privada, para

todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Em seguida o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. Foi dito com Aristóteles, diz-se de novo mais enfaticamente com Santo Agostinho, a memória é passado, e esse passado é o das minhas impressões; a memória é passado, e esse passado é o das minhas impressões; nesse sentido, esse passado é o meu passado. É por esse traço que a memória garante a continuidade temporal da pessoa e, por esse viés, essa identidade cujas dificuldades e armadilhas enfrentamos acima. Essa continuidade permite-me remontar sem ruptura do presente vivido até os acontecimentos mais longínquos de minha infância. (...)

Finalmente, em terceiro lugar, é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás pra frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso do trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo.

Essas instâncias garantem um papel extremamente pessoal das lembranças engendradas em nossa memória. A rememoração narrativa então permitiria primeiro o contato com a alteridade de nós mesmos: àquele eu que já não corresponde à pessoa que hoje sou, lembrado por Arfuch, que nos traria a ideia da descontinuidade de nossas lembranças, mas também permite uma ancoragem complexa de completude: a memória daquilo que nos tornamos. A descontinuidade contínua que é levada, durante a narração, a uma ideia de arquetípica de todo e de completude. Ou seja, é a partir da rememoração das lembranças que nos constituímos enquanto sujeitos em um tempo específico que não tem que ser necessariamente cronológico, mas pode ser um tempo afetivo, relativo ao tempo descontínuo de nossas lembranças: nos situamos no mundo e na vida porque somos capazes de lembrar-nos das coisas. No entanto, Paul Ricoeur também nos traz o outro lado não menos importante e consolidador do conceito de memória que é o esquecimento. Dosados à sua medida, o esquecimento e a lembrança se combinam em nossas vidas de forma relativa e nos dão a oportunidade de viver social e historicamente. Se o esquecimento exagerado existe em nossa realidade sociológica e pode ser pensado como uma patologia que nos impede de realizar as tarefas mais simples da vida cotidiana, a memória em seu sentido completo foi fantásticamente representada por Borges (1989) no conto “Funes el memorioso”. O lembrar-se de tudo seria tão problemático quanto o esquecer-se: dessa maneira é a própria descontinuidade do que lembramos, isto é, a presença dos vazios de esquecimento em que habitam nossas lembranças inexplicavelmente, que somos capazes de catalogar-nos, ainda bem, num vasto mar complexo e descontinuado daquilo que somos. Nesse contexto o que esquecemos é tão importante quanto o que lembramos e tão inexplicável quanto.

Nesse contexto, encontramos em Santo Agostinho um expoente iniciador da expressão de si no contexto da conversão cristã. Corresponde às suas *Confissões* a invenção da narrativa

da interioridade, ainda que esta apenas se expressasse baixo o fundo da experiência da cristã. Por se tratar de um texto eminentemente de expressão e compreensão de uma interioridade ligada à fé, Santo Agostinho não discutia as implicações do navegar em si mesmo com a constituição e a identificação de uma história ou de uma identidade, apenas pensada posteriormente com John Locke. Para Ricoeur (2012, p. 108-109):

A força de Santo Agostinho consiste em ter relacionado análise da memória ao tempo nos livros X e XI das *Confissões*. De fato esta dupla análise é inseparável de contexto e absolutamente singular. Primeiro o gênero literário da confissão associa fortemente, ao momento de penitência que prevaleceu no uso corrente do termo, e mais ainda à confissão inicial da subordinação do eu à palavra criadora que desde sempre precedeu a palavra privada, um momento propriamente reflexivo que liga, de imediato, memória e presença a si na dor da aporia.

No entanto, ressalta Ricoeur, é na memória (vista de maneira vertical) onde Deus é buscado: dentro da interioridade, em Agostinho vista de maneira profunda. Por outro lado, a memória em Santo Agostinho seria uma espécie de armazém, depósito, em que estariam dispostas as lembranças até o momento de sua evocação: “os vastos palácios da memória”. A vasta memória de Santo Agostinho é um santuário ilimitado, feliz, em que há a possibilidade de busca da interioridade. Talvez aí se concentre uma das mais fortes e presentes idéias de memória: um infundável armazém de lembranças que não permite que quem as busque aprenda o que, enquanto sujeito, é. O esquecimento é, para Agostinho, o lugar próprio das lembranças até serem reconhecidas e, portanto, assume também um lugar fundamental em uma possível “poética” da lembrança evocada em suas confissões: as lembranças estão todas submergidas em um mar de esquecimento até que, quando evocadas, são reconhecidas. Aí nos cabe, a partir de Ricoeur, pensar em conceitos distintos para memória e lembranças (ou memórias no plural). No primeiro caso o esquecimento é também compreendido: carregamos a memória conosco ainda que não tenhamos consciência dela, ao passo que as lembranças seriam aquilo que reconhecemos dentro de nossa memória.

A ideia de consciência, seguindo o caminho do olhar interior da memória só apareceria posteriormente com as contribuições de John Locke. Paul Ricoeur concede à Locke um lugar diferente do de Agostinho, pois, nas considerações de Locke, não há as marcas do pensamento platônico e “o parentesco com a problemática cristã deixou de ser discernível” (RICOEUR, 2012, p. 113) e pertence a Locke a tríade *consciência*, *identidade* e *Self*, publicadas em 1690 pelo autor no livro *Ensaio filosófico sobre o entendimento humano*. O tratado de Locke, segundo Ricoeur, prima pela coincidência em detrimento da diferença. É neste sentido que a teoria de Locke só é possível se ignorarmos a vida comunitária de uma maneira extensiva. A

identidade para Locke parte da consciência que temos das operações que constroem o nosso *Self*. O traço da constituição da identidade como um elemento comparativo é suspenso na teoria de Locke, pois uma coisa não seria outra coisa que não ela mesma. O teórico acredita que o sujeito ao perceber o *Self*, também, necessariamente, percebe que percebe; dessa maneira opera a dupla *Self-Consciência*, essencial para a constituição-percepção de sua identidade.

Fugindo da perspectiva do olhar interior, sociologicamente a memória também vista a partir de uma constituição social, originada no pensamento de Maurice Halbwachs, como o conceito de *Memória Coletiva*, publicado em um livro inicialmente em 1950. Halbwachs levanta em seu livro a necessidade dos outros para a tarefa da lembrança e, para ele, as memórias pessoais são uma derivação da memória social ou comunitária. Sobre o pensamento do autor, Paul Ricoeur (2012, p. 131) afirma que

É essencialmente no caminho da recordação e do reconhecimento, esses dois fenômenos mnemônicos maiores de nossa tipologia da lembrança, que nos deparamos com a memória dos outros. Nesse contexto, o testemunho não é considerado enquanto proferido por alguém para ser colhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro a título de informação sobre o passado. A esse respeito, as primeiras lembranças encontradas nesse caminho são lembranças compartilhadas, as lembranças comuns (as que Cassey agrupa sob a denominação de “Reminiscing”). Elas nos permitem afirmar que, na realidade, nunca estamos sozinhos; assim, a tese do solipsismo, ainda que na condição de hipótese de pensamento, vê-se descartada de saída.

Se a partir de Santo Agostinho inicia-se uma corrente de pensamentos sobre a característica introspectiva da memória, a tradição do olhar exterior¹ é marcada pela primazia da coletividade sobre a interioridade individual. O solitário homem hipotético de Locke e Agostinho é posto de maneira radical em sociedade a partir do pensamento de Halbwachs. Para Ricoeur, tal radicalismo levado às últimas conseqüências leva a extremos tão problemáticos quanto a hipotética ideia de rememoração solitária anteriormente levantada.

Os autores que refletiram sobre o papel da memória social e também da lembrança como um fenômeno coletivo, trouxeram um novo ponto de vista para o pensamento da memória, no entanto ao levarmos esse processo às últimas instâncias corremos o risco de ignorar as possibilidades da individualidade sobre as referências grupais: lembramos de maneiras diferentes dos nossos familiares, possuímos filtros distintos.

¹ Referência ao título do sub-capítulo II, no terceiro capítulo “Memória Pessoal, Memória Coletiva”, do livro “A memória, a história o esquecimento” de Paul Ricoeur.

Ricoeur (2012) propõe-se a pensar as reflexões sobre a memória de uma maneira sobreposta: nem afirmá-la como um elemento supinamente individual, nem como um fenômeno eminentemente coletivo, mas conciliar as importantes propostas – sociológica e fenomenológica - de tais teorias sobre a memória.

Não existe, entre os dois pólos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos? Esse plano é o da relação com os próximos, a quem temos direito de atribuir uma memória de um tipo distinto. (RICOEUR, 2012, p. 141)

Os próximos para Ricoeur (2012) são o ponto conciliador das duas teorias e constituem a própria memória compartilhada, em que as individualidades se apresentam transversalmente e constroem as relações da coletividade: a memória ligada à história. No caso específico da autobiografia, as lembranças evocadas e narradas de maneira individual e solitária conciliam elementos da memória coletiva apreendidos de maneira individual e expostos através da lembrança narrada; que não raramente é assimilada ao âmbito das versões historicistas da memória.

Além da dificuldade de lembrar-se de tudo, e de lembrar-nos do passado a partir de um espaço de distância, sob novas lentes, encontramos também uma dificuldade própria do gênero autobiografia. Quando pensamos naquilo que diferencia as memórias e diários das autobiografias, temos que a última busca ser uma narrativa completa da história da personalidade do personagem principal, narrador e autor. Alcançar a completude necessária para alcançar a suposta *fidelidade* é uma tarefa impossível, porque organizar nossas memórias, ainda que somente aquilo que nos lembramos de maneira organizada e coerente, transformando-a em uma narrativa linear (começo, meio e fim) é impensável sem uma edição efetuada pelo próprio autor. E é dessa maneira que opera um novo fator que vai de encontro à *fidelidade narrativa*: as edições feitas pelo próprio autor em prol da contação da história. Tais edições podem ser mais ou menos conscientes, mas acabam por determinar a formação identitária daquela pessoa transformada, na autobiografia, em personagem narrativa. Encontramos, dessa maneira, uma série de empecilhos a uma suposta *fidelidade* do autobiógrafo com a realidade sociológica. É nesse sentido que podemos pensar tanto desde a perspectiva de Foucault (2010), como a partir dos pensamentos de Ricoeur (2007), na escrita autobiográfica como uma tarefa *performática*, no sentido de que transforma as memórias e a própria pessoa que a escreve, porque funciona, a partir da meditação sobre o passado, como uma força criadora de uma história. É óbvio que nossas vidas não acontecem de maneira

linear, mas ao efetuarmos a passagem da experiência para uma narrativa, efetuamos cortes que transformam nossas conturbadas vivências em histórias complexas, muitas vezes lineares, e quase ficcionais.

O processo de transformação da história vivida em história narrada é repleto de mutilações e recriações. José Amícola (2007, p.14) pensa a criação desse enredo autobiográfico como o surgimento da imagem de uma personagem e afirma que “el modo en que el género de la autobiografía juega en la mente de los autobiógrafos y autobiógrafas para lograr una imagen pública propia que coincida con aquélla que el individuo tiene para sí”.

Dessa maneira o papel do autobiógrafo consistiria em procurar um modo de construir uma imagem de sua personalidade coincidente e conciliador de suas imagens, pública e privada, percebidas por ele mesmo. Essa idéia de escrita autobiográfica como a construção de uma personagem coincidente com o *Self* do autobiógrafo surgiu, aos olhos do autor, com um termo cunhado por Sylvia Molloy, em 1991, a *autorrepresentação*, baseada na idéia de Bourdieu sobre a produção de um *Eu*. Para o autor, o grande problema da ideia de produção de um *eu* nas autobiografias, se constitui na errônea ideia de que essa pessoa criada no texto literário coincidiria com uma *pessoa real*. Para Amícola (2007, p.25) “la función narrativa no es solo un recurso literario, sino también una experiencia autocognitiva, es decir: la propia instancia de narrar es forjadora de identidad”. Portanto estariam divididas em âmbitos diferentes a identidade sociológica e a narrativa. O autor acrescenta que essa não coincidência entre a identidade social e a narrativa se dá porque, ao serem editadas pelo autor (e as passagens ocultadas tem tanto valor quanto as engendradas na história), as autobiografias liberam através da linguagem um leque de construções simbólicas.

Para White (2008), os relatos narrativos, justamente por criarem um leque de novos significados, constituem também uma espécie de ficção, pois o autor não considera que haja a mera descrição dos fatos. Além disso, na seleção daquilo que se pretende compartilhar em uma obra autobiográfica, o autor efetua vários recortes e opta por uma maneira de descrever suas memórias que as aproxima de obras ficcionais, isto é, há no autor a preocupação com o leitor, com a maneira como será compreendido a partir da publicação de sua obra, o que nos leva também a pensarmos no conceito de ficção, ainda que menos óbvio, velado por uma promessa de verdade. Portanto acreditamos que ao escrever um relato de experiência (como o caso das autobiografias) aos outros, o ser humano também ficcionaliza a sua própria história

usando o recurso da narrativa como meio. E o que seria a autobiografia se não uma representação mimética de uma história?

Longe de ser criticável essa ficcionalização faz parte do próprio processo narrativo. Walter Benjamin (1996), em seu ensaio *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, reflete sobre a modificação da narrativa na sociedade depois da primeira grande guerra. Benjamin conta que neste período os soldados voltaram mudos do campo de batalha: a experiência traumática havia emudecido os homens, separando assim: corpo e linguagem – experiência e narrativa. Nesse ensaio o autor pensa a narrativa como uma forma de libertação do trauma, de revisão da vida. É a partir da experiência com a linguagem que os homens são capazes de transformar as experiências e se apropriarem de suas chagas. A linguagem, através da narrativa, assume este papel porque esta “não está interessada em transmitir “o puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (BENJAMIN, 1996, p. 205). Há por tanto uma grande diferença entre a transmissão de informações e a narrativa de uma experiência.

O contexto latino-americano

Diana Klinger (2006), ao pensar na autobiografia moderna dentro do contexto latino-americano, estabelece uma separação de dois momentos fundamentais da escrita de si: no primeiro, situado entre o final do século XIX e começo do século XX, estariam inscritas as autobiografias formadoras da identidade nacional. Esses textos possuem como característica a trajetória de um sujeito como símbolo representativo da história de muitos. Nesse momento o gênero autobiográfico era adotado apenas por políticos famosos, representantes de uma nação emergente, figuras públicas. Um exemplo típico dessas autobiografias, que ainda possuíam pontos de contatos com a criação de um herói (como nos poemas épicos de formação), são as autobiografias de Domingos Faustino Sarmiento, como *Mi Defensa*, *Recuerdos de Provincia*, etc., publicadas no século XIX.

Depois de um vasto período de transição, Klinger pensa em um segundo momento para a escrita autobiográfica, que corresponderia ao período pós-ditatorial. Nele estariam dispostas as autobiografias de pessoas comuns que buscam, de maneira inversa aos heróis do primeiro momento, subverter a ordem estabelecida através de suas próprias memórias – as experiências pessoais como testemunho.

Cronologicamente, a escrita – e não a publicação da obra de Victoria – está inscrita no período do começo do século XX, em que a razão e os grandes relatos entram em crise, espaço para a subjetividade de um homem pensado coletivamente e individualmente. Coincide com um período de busca da identidade grupal nacional genérica, das minorias. O ponto de partida da escrita, a história de vida do autor, suas particularidades, nesse momento, formam parte de uma política da individualidade coletivizada. A busca da identidade como uma estrutura rígida e fixa é ainda uma das características do período.

Ao pensarmos este momento inserido dentro da obra de Ocampo temos que abrir um pouco mais os olhos para alguém que pensou a individualidade em congruência com as identidades grupais. Victoria Ocampo fazia parte do rol das famílias responsáveis pelo surgimento da Argentina como nação: “la cosa había ocurrido en casa o en la casa de enfrente: San Martín, Puyerrredón, Belgrano, Sarmiento... Todos eran parientes o amigos” (OCAMPO, 1979, p. 10-13). Fazia parte de uma família que levava consigo a história da Argentina e ela mesma era uma parte dessa história.

Começamos por pensar no que a mentalidade da época exigia de uma mulher de sua classe. O que as amarras sociais e culturais pediam de Victoria primeiramente era uma educação voltada para o matrimônio, a leitura como passa-tempo, a busca do marido ou até mesmo o rebelar-se contra isso tudo e estabelecer-se em um posto tão enrijecido quanto o primeiro – o lado de quem pensa identidade feminina como uma categoria fixa. É verdade que ela dedicou-se a este segundo lado com tanto zelo quanto também se deixou influenciar pelo primeiro, mas é na sua individualidade, naquilo que ultrapassa o que se poderia esperar socialmente dela, em que ela se destaca. Não lhe bastava ler Dante como passa-tempo, era preciso vivê-lo (OCAMPO, 1981), tampouco bastava ter contato com escritores importantes europeus, norte-americanos e orientais para um chá, era preciso trazê-los a San Isidro, discuti-los em uma revista e promover o contato dos escritores argentinos com eles. Era preciso acima de tudo meditar sobre ela mesma a partir do que lia e escrevia, buscar a sua forma de expressão.

Ao pensamos a autobiografia de Victoria dentro dessas duas possibilidades autobiográficas levantadas por Klinger (2006) não a encontramos completamente enquadrada em nenhuma. Podemos ver em Victoria por vezes a imagem de uma mulher rica, em outras uma personagem de sua geração, mas aquela que não busca representar ninguém que não ela

mesma. Também não há em seus relatos nenhuma tentativa de subversão através da memória, tampouco sua memória narrada é uma memória ferida (RICOEUR, 2007) que busca o processo de luto, ela é aquela que se busca como essência da própria escrita pela necessidade de refletir sobre o mundo a partir de um ponto de vista solitário.

A escrita autobiográfica de Victoria se converte em sua própria temática: uma meta-discussão sobre a memória, tomando a sua própria experiência como conteúdo. Essas reflexões sobre a presença dela enquanto sujeito no texto estão explícitas textualmente em todas as suas obras por opção consciente da autora de falar a partir daquilo que carrega consigo, das coisas que a ela interessam. Esse processo conscientizado talvez seja o diferencial da obra de Victoria: o recordar e trazer à tona através da escrita sabendo e expondo ao leitor que esta é uma tarefa que está sendo feita.

As informações nas quais se baseia o processo de escrita de si são tão incertas quanto os pensamentos imaginativos levados por um romancista ao papel: as memórias. É nesse sentido que podemos pensar o escritor de autobiografias como um fotógrafo interior que recria a partir da lente e do filtro que é a sua atual realidade interna a própria arte da representação. Assim como a paisagem retratada pelo fotógrafo nunca é a mesma, a memória segue seu fluxo transformando-se e a autobiografia configura-se como uma tentativa de fixá-la através de palavras e seleções de momentos ou quadros da vida que, ao selecioná-los, transformamos e criamos uma história quase ficcional. No primeiro volume de sua autobiografia chamado *El Archipiélago*, a escritora afirma que

Como sueños que no conseguimos reconstruir, al despertar, sino por fragmentos, y de los que conservamos, por lo contrario la atmósfera de angustia o de felicidad, mis primeros recuerdos emergen en mi memoria consciente como un archipiélago caprichoso en un océano de olvido. (OCAMPO, 2010, p. 61)

O recordar é para Victoria uma tarefa consciente e por tanto ela sabe que “la interpretación de mis primero recuerdos depende de lo que yo creo ver en ellos” (OCAMPO, 1979, p. 61). Ela tem a consciência da impossibilidade da imparcialidade no recordar, da proximidade entre o ato da recordação e a ficcionalidade.

Victoria teve, em toda a sua vida, um contato muito íntimo com os livros e foi justamente essa paixão pela própria literatura que fez com que ela convertesse a leitura e a escrita em sua própria vida. Em um artigo chamado *Jacques Rivière “a la trace de Dieu”*, publicado em seu primeiro volume de *testemunhos*, ela nos conta sobre sua própria

experiência de leitora e de crítica literária, ainda que refletindo especificamente sobre seu contato com a obra do escritor francês:

Lo que me sucede con la música, me sucede también con la literatura. Los pasajes que me conmueven me enganchan a sus salientes, mientras resbalo involuntariamente sobre el resto del libro como si estuviera cortado a pico. Cuando hablo de una obra aludo, pues, casi siempre, a sus salientes; porque, una vez que éstos me han enganchado, soy yo quien apasionadamente me aferro a ellos. (OCAMPO, 1981, p. 58)

Ocampo descreve a sensibilidade que deve ter um leitor no momento de entrar em um texto: deve ser tocado por trechos que conduzam a leitura de uma maneira agradável, porque ela mesma (1981, p. 57) diz que “en mi vida siempre he sabido “preferir” con violencia”. E é desse modo, aproveitando-me das palavras de Ocampo, que me proponho a fazer um recorrido de sua própria obra buscando aquilo que a diferencia de todos, aquilo que me engancha, me segura e me carrega ao longo de toda a leitura do primeiro volume de seus testemunhos.

Ainda neste mesmo artigo a escritora (1981, p. 59) segue nos dando pistas de como acontece seu contato com todas as obras que lê e que escolhe para traduzir e escrever sobre:

es verdad que se pueden poner restricciones a la obra más perfecta; pero ése es un género de reflexiones hacia las que no siento por ahora ninguna inclinación. Tengo una fuerte aptitud de una belleza completa allí donde la belleza no existe, acaso, sino parcialmente. Tengo esa aptitud, y la guardo. **Por otra parte he declarado a menudo que mi única pretensión es la de amar las cosas de que escribo y escribir sobre las cosas que amo.**

Talvez por isso o papel da leitura em Victoria Ocampo, como crítica literária, seja tão importante, mas é ainda mais forte quando pensamos que boa parte de sua obra, inclusive a obra crítica, foi dedicada a referências a ela própria: ela é uma escritora que falando de si fala das coisas. Podemos percebê-lo através do seguinte trecho da mesma obra crítica sobre Rivière: “No me he propuesto a hablar de mí, aunque “yo” no me parezca aborrecible. Pues ni tengo la pretensión de creer que se pueda realmente hablar de otra cosa, ni la hipocresía de aparentar tontamente creerlo *par bienséance*.”(OCAMPO, 1981, p. 59)

Se pensamos na atualidade essa lente que chamamos de *impressões que temos do mundo*, que são únicas, parece de uma constatação óbvia a parcialidade das afirmações, mas o que diferencia Victoria Ocampo de outros escritores é a consciência da lente – sabe que aquilo que escreve faz parte dela mesma – sabe que enquanto escreve, ela também se transforma e mostra ao leitor que ela é sujeito de sua transformação através da escrita. A escolha pelo uso da primeira pessoa é também em Ocampo uma tarefa consciente.

De volta ao prólogo por ela escrito em *El Archipiélago*, ela afirma :

También a mi me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mi misma, no solo por las ventajas que ofrece (especialmente si uno habla de sí mismo en una tercera-persona que son tan a menudo las novelas y cuentos), sino porque me siento, por momentos, tan lejos de cierta mí misma como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en le peluquería, o la uña que me limo y vuelta al aire hecha polvo. No soy “aquello”, lo precedero que formó parte de mí y ya nada tiene que ver conmigo, soy lo otro. Pero ¿qué? (OCAMPO, 2010 p. 58)

Nessa busca por sua identidade, Victoria Ocampo transita entre ela e o outro buscando sempre ressaltar a sua própria individualidade em seu contato com as coisas e as pessoas. Nós sentimos com Victoria a sua própria busca, podemos acompanhá-la pela mão através de seus textos, entende-la e também, por conseguinte, entender-nos um pouco mais. Na busca pelo seu entendimento enquanto argentina e também enquanto Victoria ela contribuiu de maneira ímpar para a construção de uma cultura local. Enquanto se encontrava ajudava também a seus conterrâneos a se encontrarem por repúdio ou amor.

Não é a toa que a ela corresponde o posto de uma das mais fortes promulgadoras de cultura da América Latina. Victoria tornou-se mais conhecida pela criação e organização, na Argentina, da revista *Sur*, que trazia para a o novo mundo trabalhos de diversos autores estrangeiros importantes e consagrados, como é o caso do filósofo francês Jean Paul Sartre.

A revista *Sur*, que se instalou em um próspero momento para a criação de revistas em Buenos Aires, possuía como característica básica, a convivência de vários autores, argentinos e não-argentinos, pensando e escrevendo sobre as mais distintas temáticas: filosóficas, sociológicas e artísticas. Talvez por esta razão tenha inaugurado junto com outras revistas e pelo público que conservou durante anos, a massificação das revistas na América Latina.

Essa convivência de autores mundialmente renomados com nomes locais por vezes até desconhecidos do público era possível pelos contatos estabelecidos por Ocampo em suas recorrentes viagens ao exterior. O alcance da *Sur* foi tão grande que esta protagonizou indiretamente vários debates políticos e filosóficos sobre a realidade política argentina, conseguindo construir um perfil identitário da Revista, contrário ao nacionalismo de Perón. Ocampo, nesse momento, torna-se uma das figuras mais conhecidas, polêmicas e influentes da Argentina.

É em uma dessas viagens ao exterior que Ocampo conhece a escritora inglesa Virgínia Wolf, com quem constrói uma relação de amizade estreita, exposta em cartas, ensaios e referências produzidas por ambas, em suas obras.

A presença da escritora Virgínia Woolf na obra de Ocampo é de fundamental importância. É para Virgínia que Victoria escreve a carta inaugural de seus *testimonios*. Nela Victoria explicita as reflexões sobre a escrita e sobre sua relação com o processo de escrever. Como foi sua opção dar o primeiro passo através de Virgínia, é também através dessa carta que pretendemos, nesta dissertação, dar início à análise de sua obra autobiográfica.

A carta começa com uma descrição mnemônica de uma das duas mulheres, sentadas em poltronas na casa de Virgínia, é a narrativa de um encontro:

Dentro, allá arriba, en la luz y la tibieza de un living-room, de paneles pintados por una mujer, otras dos mujeres hablan de las mujeres. Se examinan, se interrogan. Curiosa, la una; la otra, encantada.
Una de ellas ha alcanzado la expresión, porque ha conseguido, magníficamente, alcanzarse; la otra lo ha intentado perezosamente, débilmente, pero aún en si misma viene impidiéndoselo, precisamente porque, no habiéndose alcanzado, no ha podido ir más allá. (OCAMPO, 1981, p. 7)

Já nesta primeira imagem é possível perceber como a tarefa de buscar a si mesma é, para Victoria, uma tarefa não eletiva, mas fundamental. Em um segundo momento, já referindo-se à Virgínia enquanto destinatária da carta, Ocampo (1981, p. 8) continua:

Cuando sentada junto a su chimenea, Virginia, me alejaba de la niebla y de la soledad; cuando tendía mis manos hacia el calor y tendía entre nosotras un puente de palabras... ¡qué rica era yo, no obstante! No de su riqueza, pues esa llave que supo usted encontrar, y sin la cual jamás entramos en posesión de nuestro propio tesoro (aunque la llevemos, durante toda nuestra vida colgada al cuello), de nada puede servirme si no la encuentro por mí misma. Rica de mi pobreza, esto es: de mi hambre.

A expressão de Virgínia Wolf existe, para ela, porque ela foi capaz de encontrar “a chave do tesouro” que a torna rica. Essa referida “chave” estabelece-se como um símbolo da possibilidade da expressão literária E é essa dificuldade de encontrar a forma da expressão, justificada pelo fato de não ter ela mesma se encontrado, que é o tema da carta à Virgínia.

Virgínia Wolf pensava-se através do mundo que ela mesma criava, sua obra em terceira pessoa fala dela mesma com uma proximidade tão grande, que nos sentimos íntimos ao adentrarmos o mundo de seus pensamentos – nos sentimos em uma conversa com nós

mesmos porque encontramos vida em seus personagens e nos identificamos, conseguimos fixar um diálogo com a própria escritora através de sua ficção.

No caso de Victoria, é a sua fome que faz com que ela escreva, por necessidade em busca da expressão. Essa fome é símbolo da carência de expressar-se e é por isso que ela anuncia, talvez como uma maneira de demonstrar modéstia (da falsa), que todos os artigos reunidos em seus testemunhos são “una serie de testimonios de mi hambre. ¡De mi hambre tan autenticamente americana!” (OCAMPO, 1981, p.8). A carência da expressão de Victoria também se confunde com a busca pela expressão americana.

Sabendo do desejo de Virgínia pela leitura de livros produzidos por mulheres, Victoria confessa (198, p. 9): “Like most uneducated South American woman, I like writing... Y, esta vez, el uneducated debe pronunciarse sin ironia”. O recurso da falsa modéstia é comumente utilizado em autobiografias para permitir ao autor dizer o que se quer protegendo-se das críticas. Victoria não é mais uma mulher sul-americana que gosta de escrever, tampouco é inculta, o contrário ela é um dos símbolos da cultura sul-americana.

Em contraste com a escrita de Virgínia, a obra de Victoria tem outro viés, outra característica, essa menos explorada pelos estudiosos da literatura, um ramo subjugado como secundário e, por muitas vezes esquecido: o falar de si que leva a uma compreensão do mundo. O espaço autobiográfico como o espaço de reflexão crítica sobre a realidade a partir das experiências singulares que lhe acontecem.

A questão identitária feminina sempre foi palco das correspondências entre Virgínia e Victoria, ambas preocupadas com a situação da mulher, mas o que elas buscavam era a “essência”, não a identidade fixada através de levantamentos exagerados de características, fenômeno típico do século XIX. Para Victoria “una mujer no logra escribir como una mujer sino a partir del momento en que esta preocupación la abandona” (OCAMPO, 1981, p. 13). Sabendo disso Victoria assume a Virgínia que seu sonho continua sendo o de expressar-se como mulher, sem afetação. E continua (1981, p. 14):

Y si, como usted espera, Virgínia, todo esfuerzo, por oscuro que sea, es convergente y apresura el nacimiento de una otra forma de expresión que todavía no ha encontrado una temperatura propicia a su necesidad de florecer, vaya mi esfuerzo a sumarse al de tantas mujeres desconocidas o célebres, como en el mundo han trabajado.

É a fome de Victoria que fez com que ela buscasse ultrapassar as amarras sociais para tentar expressar-se enquanto mulher de uma maneira universal, assim como é também a sua fome que faz com que ela busque-se a si mesma em todas as suas obras. O que Victoria

Ocampo talvez não suspeitasse é que ela, buscando o caminho, já havia traçado sua própria história. Foi buscando a expressão que ela conseguiu expressar-se, como um passarinho que não percebeu o momento do salto porque já estava voando.

CAPÍTULO II

INSTÂNCIAS AUTOBIOGRÁFICAS: O CAMINHO DA MEMÓRIA

De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade.

Paul Ricoeur

A significação dos atos de ler e escrever, de uma maneira geral, se configurou como uma temática comum aos mais diversos interessados pela literatura, dentre eles a escritora, editora e tradutora argentina Victoria Ocampo. Para Ocampo a leitura foi um prazer que se instalou na infância justificado pela possibilidade de deslocamento do plano real para o imaginário e pela possibilidade de construir uma nova esfera de sensibilidade. Já a tarefa de escrever se instala nos primórdios da alfabetização e, com o tempo, se torna um espaço de expressão necessário na vida da autora porque, como afirma em suas memórias, não haveria outra solução para explicar as impressões de amor e ódio sobre o que lia e via que não fosse a difícil e rica tarefa de fixar com palavras as mais variadas reflexões. Por isso, a tarefa da escrita foi a solução encontrada para sair do silêncio individual que são os sentimentos, pedra fundamental e impulsionadora de sua constituição enquanto escritora.

Essa necessidade criadora algumas vezes esconde o humano na narrativa, em outras a narrativa no humano. Flaubert disse: “Madame Bovary sou eu” e afirmou ser, ele próprio, a matéria de sua mais controversa e resistente personagem – ele, homem, em pleno século XIX, dizia ser a invenção de uma mulher que não se prendeu às amarras da época. Flaubert se disfarçava sob o pano de uma narrativa, ele era a sua essência e seu próprio Deus. Não por acaso Cristina Viñuela (2004), no começo de sua tese doutoral, utiliza tal passagem para defender o caráter eminentemente ou veladamente lírico da coisa escrita. Os mais diversos teóricos, à luz de diferentes perspectivas da função e da presença do autor no texto literário, não hesitariam em concordar que Madame Bovary é uma espécie de projeção de aspectos reconhecidos na realidade sociológica pelo escritor francês, na vida ficcional da personagem. O que acontece com a literatura é que esta desloca sob uma gama de possibilidades de representação da subjetividade, ela “ejercita diversidad de grados que van desde la confesión

desgarrada a una impasibilidad inalterable, aparente e imposible” (VIÑUELA, 2004, p. 49). Se um escritor ficcional cria um mundo imaginado sem uma preocupação necessária com a realidade sociológica, ao escritor autobiográfico cabe a difícil tarefa da exposição do eu, tão vasto quanto o mundo e a imaginação, sem esconder-se atrás de uma terceira pessoa e ainda assim fazer com que possamos, nele, enxergar a completude inexistente.

De uma maneira geral é arriscada a tarefa da categorização, mas esta também é uma maneira que nós mesmos encontramos de fixar a incalculável vastidão do mundo em nossos próprios olhos. A obra de Ocampo estabelece como base para o seu salto a escrita de si, mas desenvolve-se de oito formas diferentes. A categorização da obra de Victoria foi pensada pessoalmente por Viñuela (2004), dentre uma gama de possíveis entendimentos e categorias. Para a autora, as marcas da subjetividade presentes na obra de Ocampo constituem-se como um elemento constante e, portanto, possível de ser pensado como constituinte do estilo literário da autora, porque tais marcas se fazem presentes em gêneros em que o eu é a própria substância, como a autobiografia, mas também aparecem em outros gêneros, nos quais a presença do eu é mais inusitada, como é o caso do texto dramático, por exemplo.

A primeira forma de expressão escrita encontrada na obra de Ocampo é o texto dramático. Viñuela (2004) atribui essa ocorrência a uma possível vocação frustrada, originada no fato de Victória, em infância, haver querido ser atriz sem ter tido a possibilidade de dedicar-se a tais estudos pela posição social ocupada pela profissão na época – relacionada com prostitutas e vista de maneira pouco nobre - e pelas ideias tradicionais de sua família. *La laguna de los nenúfares* foi o primeiro texto do gênero publicado por Ortega y Gasset, na Revista Occidente, em 1926, sem a autorização prévia da autora, que considerava a obra de escasso valor literário. Além da obra publicada clandestinamente, Viñuela (2004, p. 24) afirma que “otras obras aún no han sido publicadas y permanecen desconocidas”.

Outra forma de literatura presente na obra de Ocampo, dentro da classificação de Viñuela, são as correspondências. As cartas, para Victória, se apresentam como uma das ocorrências mais importantes de sua obra, pois se inserem de maneira mais ou menos inusitadas em obras de outros gêneros, como é o caso da autobiografia e dos testemunhos, que possuem capítulos compostos apenas por cartas. Além disso, alguns volumes de cartas foram organizados e publicados na forma de livro pela escritora ainda em vida. Viñuela ressalta que as cartas podem ser distinguidas em duas vertentes distintas: públicas e privadas. As primeiras seriam as cartas destinadas a personalidades, mortos, ou a nações; e as segundas seriam as de

cunho íntimo, como as enviadas a familiares, amigos e algumas relacionadas às crônicas de viagem. É importante salientar que estas últimas são consideradas parte da obra pública da escritora à medida que vão sendo publicadas. Algumas delas publicadas pela própria Ocampo, outras apenas de publicação póstuma. Um exemplo básico de cartas íntimas transformadas em públicas são as cartas escritas a Delfina Bunge, publicadas como um capítulo da adolescência da autora, no segundo volume de sua autobiografia.

A terceira vertente destacada por Viñuela são os diálogos com amigos e personalidades importantes dentro do viés literário. Os diálogos são espécies de entrevistas elaboradas pela autora e publicadas posteriormente na revista Sur. Sobre a execução desses diálogos, Viñuela (2004, p. 26) afirma que “suele iniciarse con el recuerdo que despierta una selección de fotografías vinculadas con el entrevistado. Las fotografías son el punto de partida para emprender un viaje hacia la repercusión de una vida, una época”. Dessa forma, a ideia de diálogo é mais completa que a de entrevista, pois pressupõe uma clareza textual quanto à presença da autora, desde suas memórias. À luz dessa categoria foram publicadas apenas duas obras, uma delas com Borges e outra com Mallea. À ideia de diálogos, agregamos um viés diferente à classificação de Viñuela: o diálogo com textos literários. Nesses diálogos, a autora efetua uma reescrita comentada da obra de diversos autores, que por razões múltiplas a tocaram e que influenciaram parte importante de sua vida. Essa forma de escrita característica de Ocampo está disposta em trechos de sua autobiografia.

Além dos diálogos, Viñuela insere também poesias, que estão contidas apenas nas páginas de sua autobiografia; traduções de um grande número de obras em francês e inglês; os testemunhos, publicados em dez séries e sob diferentes perspectivas; e os ensaios, por vezes confundidos com espécies de testemunhos. Viñuela (2004, p. 28) afirma que “la característica principal de sus ensayos es el de estar dirigido al lector común, sin pretensión de estilo académico erudito”; entre eles estariam obras conhecidas como “El viajero y una de sus sombras”, “Keyserling en mis memorias”, “Tagore en las barrancas de San Isidro” e “De Francesa a Beatrice”. Um exemplo desses casos é a obra *Tagore en las barrancas de San Isidro*. Nesta ocasião, o poeta, diagnosticado com problemas respiratórios, estende sua estada em Buenos Aires por motivos de saúde e a autora aluga uma casa vizinha à mansão de sua família para abrigá-lo em um lugar arborizado e longe da metrópole que crescia. Nesse período, que durou alguns meses, Ocampo estabeleceu uma relação de amizade com o escritor

que já era um referente literário na vida da autora e escreveu sobre a experiência de recebê-lo e acolhê-lo em sua terra.

Resolvemos, neste ensaio, deixar por último o caso da autobiografia porque, segundo o estilo egotista (termo utilizado por Viñuela) da autora, esta seria a forma literária que se dedicaria de maneira mais explícita à personalidade e aos pensamentos de Ocampo. É relevante também a frequência com que os outros gêneros trabalhados por Victoria aparecem travestidos em sua híbrida autobiografia que por vezes se confunde com um testemunho, um ensaio, uma correspondência, uma poesia. Os mais variados gêneros dialogam na obra da autora e convergem na narrativa autobiográfica contribuindo para o seu sentido próprio: o intento da completude. A obra autobiográfica de Ocampo possui um tom confessional, funcionando com uma ferramenta para a compreensão de si mesma, reflexão, ponderação, e também como uma obra de tom público. É natural que essas duas características caminhem juntas na obra da escritora, que sempre fez de si mesma o conteúdo e o estilo de sua escrita.

O caminhar entre a esfera pública e a privada, na verdade, é o caminho próprio das obras autobiográficas nas mais diversas configurações ao longo da história: algumas vezes introduzindo-nos na narrativa a vida privada da figura pública e outras vezes tornando público um testemunho privado e periférico. Segundo Arendt (2007), a convivência dessas duas esferas sociais (pública e privada) existe desde os primórdios dos seres humanos, nascendo em conjunto com a sociabilidade humana, que culmina com as comunidades e as polis gregas, provocando ferozes reflexões sobre aquilo que nos é íntimo e o espaço compartilhado com os outros.

Para Arendt, a esfera pública carrega consigo o papel de constituição da realidade, pois nela estão dispostas diversas coisas que podem ser vistas, ouvidas e sentidas de uma maneira coletiva. Os sentimentos e impressões que temos das coisas, como também as paixões profundas, por exemplo, quando presentes apenas em nós, estão condenados, segundo a autora, a uma subvida obscura que só se transforma em realidade quando transpassados à esfera social, através de operações de desindividualização desses sentimentos e histórias. As formas de expressão desses sentimentos podem ser várias, inclusive a recorrência ao texto escrito, à literatura.

Para a autora, é na interioridade, no âmbito da personalidade, o lugar em que ocorre o “sentimento”, inclusive os sentimentos mais profundamente sentidos, caracterizando assim

uma realidade individual, que só passa a existir na realidade sociológica quando relatados. Outrossim, estes não podem ser transparecidos sem risco de perda de sentido para a esfera social (em que somos identificáveis), pois ao efetuarmos a passagem de uma informação contida em uma esfera para a outra ocorre uma transformação dessa informação, ou seja, não existe uma ponte que nos ligue diretamente desde o âmago de nossa subjetividade até a esfera pública em que nos conhecemos e reconhecemos. Por outro lado, a noção de público inclui um mundo coletivo que é diferente do espaço que nos cabe dentro dele. O público está, para Arendt, ligado ao compartilhamento que permite a construção de uma realidade aparente.

A esfera pública está marcada, para Arendt, pela existência de um mundo comum (ARENDR, 2007, p. 66):

O mundo comum é aquilo que adentramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos. Transcende a duração de nossa vida tanto no passado quanto no futuro: preexistia à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência. É isto que temos em comum não só com aqueles que vivem conosco, mas também com aqueles que aqui estiveram antes e aqueles que virão depois de nós. Mas esse mundo comum só pode sobreviver ao advento e à partida das gerações na medida em que tem uma presença pública.

Era, portanto, na esfera pública em que habitava a permanência pós-morte, a lembrança coletiva, que situada dessa maneira, nos traz a ideia de permanência. Arendt salienta que algumas pessoas ingressavam na esfera pública para não se perderem completamente na intimidade passageira. No entanto, para Arendt, este é um fenômeno que se modifica com a modernidade. E afirma que

Talvez o mais claro indício do desaparecimento da esfera pública na era moderna seja a quase completa perda de uma autêntica preocupação com a imortalidade, perda esta um tanto eclipsada pela perda simultânea da preocupação metafísica com a eternidade. (ARENDR, 2007, p. 65)

Arendt, atendo-se a tal perda, defende que a falta dessa preocupação se dá pela identificação do princípio de eternidade com um excesso de vaidade, que acaba realmente com a consideração da coincidência entre o desejo de imortalidade terrena e a simples vaidade.

No entanto, a autora reflete que não é que na era moderna não haja a necessidade de admiração pública, ela existe, e esta necessidade é comparável à necessidade de riqueza, mas essa admiração, na sociedade capitalista, não é vista como sinônimo de imortalidade, ou seja, não existe, nela, a durabilidade contida em outros tempos.

A história das autobiografias pode ser pensada em conjunto com as reformulações dessas relações entre a vida privada e a esfera pública, que muito se relaciona com as idéias de memória individual e coletiva de Ricoeur (2007).

Ricoeur assinala que as reflexões sobre a configuração, o espaço e a essência das memórias passaram historicamente por enfoques variados. Dos quais destaca dois momentos específicos: *a tradição do olhar interior* e *a memória coletiva*. Se a princípio a memória era a base da educação e confundia-se com tesouros de citações, com o passar do tempo esta, com a publicação das *Confissões* de Santo Agostinho passou a ser vista como um elemento eminentemente individual e privado. Desde as publicações de Agostinho, outros autores ressaltaram o valor subjetivo das memórias, como John Locke e Husserl; mas essas reflexões alcançam um plano de mudança com a ideia de Maurice Halbwachs, baseado no conceito de Durkheim de “quadros sociais da memória”. Segundo Ricoeur (2007, p. 130) “deve-se a Maurice Halbwachs a audaciosa decisão de pensamento que consiste em atribuir a memória diretamente uma entidade coletiva que ele chama de grupo ou sociedade”. A tese construída por Halbwachs e reconstituída por Ricoeur é de que o ser humano, para lembrar-se, precisa dos outros. O importante passo da obra *A Memória Coletiva*, no entanto, encontra suas limitações quando, em lugar de estabelecer uma relação dialética entre a memória individual e a coletiva, estabelece que a primeira derivaria, necessariamente, da segunda.

No caso das autobiografias, poderíamos enumerar as autobiografias históricas e espirituais (centradas em figuras públicas) como exemplares máximos das autobiografias nos séculos XVIII e XIX, na contemporaneidade vivemos um boom de literatura de testemunhos, de caráter confessional e de visões periféricas, e de shows de exibição do privado como público.

Sobre a relação entre a esfera pública e a vida familiar, Arendt (2007, p. 67) afirma que:

Embora o mundo comum seja terreno comum a todos, os que estão presentes ocupam nele diferentes lugares, e o lugar de um não pode coincidir com o do outro, da mesma forma como dois objetos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço. Ser visto e ouvido por outros é importante pelo fato de que todos vêm e ouvem ângulos diferentes. É este significado da vida pública, em comparação com a qual até mesmo a mais fecunda e satisfatória vida familiar pode oferecer somente o prolongamento ou a multiplicação de cada indivíduo, com os seus respectivos aspectos e perspectivas. A subjetividade da privacidade pode prolongar-se e multiplicar-se na família; pode até tornar-se tão forte que seu peso é sentido na esfera pública; mas esse “mundo” familiar jamais pode substituir a realidade resultante da soma total de aspectos apresentados por um objeto a uma multidão de espectadores.

No entanto o termo “privado”, deriva da ideia de “privação”. Para Arendt, este termo levado às últimas conseqüências designa um homem sem nenhum princípio de humanidade, isto é, de convívio, e também sem nenhuma ânsia de permanência, pois, para ele, o mundo acaba junto com sua própria vida. A partir disso, ligamos a ideia de “privado” àquilo que nos é tão íntimo que morre conosco, quando morremos, sem tornar-se sociologicamente real, a partir da ideia de realidade construída pelo compartilhamento da esfera pública.

Para Arendt, na modernidade ambas as esferas encontram a sua derrocada: “a esfera pública porque se tornou função da esfera privada, e a esfera privada porque se tornou a única preocupação comum que sobreviveu” (ARENDDT, 2007, p. 79). É importante que lembremos que as reflexões da filósofa são um recorrido histórico sobre a história do privado e do social na sociedade e, com a culminância do capitalismo, essas duas esferas confundem-se e diluem-se uma na outra. É com a dissolução da esfera privada que surge o espaço próprio para a subjetividade interior do indivíduo, como uma espécie de fuga do mundo exterior:

A distinção entre esferas pública e privada, encarada do ponto de vista da privacidade e não do corpo político, equivale à diferença entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado. Somente a era moderna, em sua rebelião contra a sociedade, descobriu quão rica e variada pode ser a esfera do oculto nas condições da intimidade (ARENDDT, 2007, p. 82)

No entanto, há na esfera privada o espaço para o não fútil, isto é: coisas que necessitam ser expostas ao público para que alcancem alguma forma de existência. É nesse entre-caminho entre o público e o privado que as autobiografias se estabelecem: constituem uma ponte modificadora e de passagem do privado, porque nos contam daquilo que é um movimento privativo do sujeito, de suas futilidades, de sua intimidade, ao público, espaço que as torna força e sangue (BENJAMIN, 1996) porque ao serem narradas e publicadas, as memórias assumem um valor social de compartilhamento. As recordações de Victória, editadas em sua autobiografia, também caminham, em estrutura e conteúdo, na vereda de conciliar o espaço público e a esfera privada, tão fortemente dissipada na formação de tal gênero literário; primeiro porque era ela uma pessoa que ocupava um importante papel de promoção social e também porque aquele era um espaço de abertura de sua própria e subjetiva localização no mundo, trazendo à tona um tom de confissão e testemunho.

Pela mesma razão, neste capítulo buscamos mesclar o enfoque nos aspectos formais e no conteúdo à medida que estes trabalham coletivamente para a construção do sentido da obra. Além disso, preservamos como títulos para as instâncias que se seguem os nomes dados

pela escritora aos volumes de sua autobiografia. A permanência se dá de maneira proposital, por considerarmos impossível uma melhor definição das instâncias narradas que a feita pela própria autora.

1. *El Archipiélago*: o caminho da memória.

Onde é que nasce uma personagem autobiográfica? Em que momento resolvemos transportar-nos para o tempo e o espaço apartado da vida escrita? No caso autobiográfico é comum que a personagem comece quando sentimos, nós mesmos, termos começado. Começamos muito antes de nascermos, somos partes de discursos pré-construídos, nascemos em um berço de expectativas e desejos, mas, no entanto, somos outro próprio desejo e nos entendemos como uma eterna disputa de vetores que, em conflito, nos criam – a resultante.

Dessa maneira, como é comum nas autobiografias históricas (KINGLER, 2006), *El Archipiélago*, primeiro livro da autobiografia de Victoria Ocampo, começa a contar a vida de Victoria antes mesmo de que ela nascesse. O livro primeiro está tomado por referências ao final do período colonial e ao começo da República Argentina, momento que Victoria presenciou em sua infância através dos relatos de seus familiares. É na primeira página que escreve:

Oíd mortales el grito sagrado...
Allons enfants de la patrie...
Estos himnos estuvieron entre las primeras canciones que retuve y canté, junto con el Arroró mi niño y el Il pleut, il pleut bergère. Los mezclaba, pues para mí la patria se extendió pronto más allá de la frontera. (OCAMPO, 2010, p. 19)

Ao introduzir-nos ao mundo histórico que antecedeu o seu nascimento (história de suas famílias, os Aguirre e os Ocampo), Victoria nos traz os hinos francês e argentino como fundamentais na sua constituição. A utilização conjunta de tais referências já nos permite prever os conflitos de “pertencimento” e “não pertencimento” à pátria que está presente em toda a sua obra.

Desde pequena educada em francês e argentina de nascença e vida, a autora nos apresenta a sua maneira de ver o mundo e as fronteiras como incertas, estamos adentrando na história de uma cidadã não apenas argentina, mas do mundo. A convivência dos dois hinos, ambos em seu idioma original, são amostras indicadoras do plurilinguismo latente na escritora: sua autobiografia é também um espaço de interposição de linguagens, de símbolos

das mais diferentes culturas, representados pelos idiomas espanhol, francês e inglês, cada um por uma razão de importância distinta.

Já a cena do nascimento da autora é descrita de maneira mistificada: “Nada hacía prever, un 7 de abril a las cuatro y media de la tarde, cuando nací, frente al convento de las Catalinas, el vuelco que iba dar el mundo. Las palomas se posaban en las cornisas de la iglesia, como ahora.” (OCAMPO, 2010, p. 20).

A mistificação exemplificada na imagem dos pombos pousados nas pontas da igreja, antecedida por sua própria noção de importância (a volta que daria o mundo) é acompanhada por outro nascimento, o da Argentina enquanto nação independente, já explicitado na página seguinte:

La patria insignificante que me había tocado estaba *in the making*. Nacía una futura gran ciudad que merecía el nombre de Gran Aldea, todavía. Las familias de origen colonial, las que lucharon y se enardecieron por la emancipación de la Argentina, tenían la sartén por el mango, justificadamente. Yo pertenecía a una de ellas, es decir a varias, porque todas estaban emparentadas o en vías de estarlo. (...) La cosa había ocurrido en casa, o en la casa de al lado, o en la casa de enfrente: San Martín, Pueyrredón, Belgrano, Rosas, Urquiza, Sarmiento, Mitre, Roca, López. Todos eran parientes o amigos. (OCAMPO, 2010, p. 21)

É este o inicial contexto de suas memórias: a simultaneidade de nascimento entre Victoria e a Argentina, ademais do estabelecimento de uma relação de proximidade com nomes de personagens famosos da história argentina: enquanto os generais que lutaram para libertar a Argentina eram parentes ou amigos, Victoria nasceu em uma tarde, em frente ao convento das Catalinas. É em conjunto com a pátria que Victoria cresce em suas memórias e as lembranças da “Gran Aldea” vão se modificando até o último tomo de suas memórias. A introdução da sua autobiografia é condizente com aspectos de uma autobiografia histórica (KINGLER, 2006), como a de Sarmiento, por exemplo, que, como afirma Amícola (2007), constitui uma característica romântica da autobiografia, a passagem da história pública à privada: um homem representando uma pátria. No entanto, enquanto Sarmiento ocupa toda a sua obra falando de si através de suas raízes e criação, Victoria estabelece este espaço como uma introdução a sua autobiografia. Dentro da organização deste primeiro tomo, os aspectos relacionados ao seu nascimento e à origem de sua família estão destinados a dois capítulos iniciais: o primeiro é um “prefácio” e o segundo é chamado de “antecedentes” que correspondem apenas a dois dos oito capítulos presentes neste primeiro tomo de sua autobiografia. Nesses capítulos está clara a intenção de explicar o “de onde venho”, que, certamente influenciará no resto de suas memórias.

O passo seguinte de Ocampo foi justificar a escolha do gênero autobiográfico em um pequeno capítulo chamado “Propósitos”. É nesse capítulo que a editora afirma que o que ela tenta escrever “se parece a la confesión porque pretende ser verídico y porque proclama una fê” (OCAMPO, 2010, p.57), refletindo então que essa fé não é igual aquela que se ensina nas igrejas, mas se aproxima àquilo que Lejeune chama de “Pacto autobiográfico”: o acordo de veracidade entre aquele que escreve a obra autobiográfica (sendo nela autor e personagem), a obra e o leitor. É nesse capítulo que ela reafirma o pacto de verdade, nesta autobiografia que pretende ser um “diagnóstico de un ser y de la época en que le tocó vivir” (OCAMPO, 2010, p.57). No entanto, essa verdade, esse pacto que a autora busca estabelecer, não se afasta, como muitos estudiosos com uma visão mais reduzida de literatura, da prática da arte porque, como afirma na introdução de seu livro, com base nas afirmações de Aldous Huxley:

En el arte (y para que la cosa escrita cobre vida hay que ser arte o será nonata) no bastan la verdad, la sinceridad, la voluntad, la perseverancia, la honestidad intelectual: hace falta talento.

Las cartas de amor de Keats despiertan interés apasionado – dice Huxley -. Son tal vez más importantes, literariamente, que sus poemas. (OCAMPO, 2010, p. 57)

A concepção de arte de Victória, pensada no viés literário, não passava pela ideia de que para um texto ser considerado importante literariamente era preciso que este fosse necessariamente ficcional, mas que o determinante para a sua importância era, inevitavelmente, o talento do autor demonstrado no texto. Neste sentido os textos acordados com a realidade também dependem, para não caírem nesse grupo considerado como “nonata” de talento, como afirma (idem) “Para que la sinceridad se exprese, es obligatorio que la socorra, que la traduzca el talento”. E dessa maneira, pensando na sinceridade auxiliada pelo talento como uma possível construtora da boa literatura ela nomeia sua autobiografia de “Documento” (OCAMPO, 2010, p.57), na concepção de que este serve para a ilustração ou para a comprovação de sua própria existência. E continua:

También me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mí misma, no sólo por las ventajas que ofrece (especialmente si uno habla de si mismo en esa tercera-primer persona que son tan a menudo las novelas y cuentos), sino porque me siento, por momentos, tan lejos de cierta *mí misma* como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería (...). Yo no soy “aquello”, lo precederé que formó parte de mí y ya nada tiene que ver conmigo, soy *lo otro*. Pero ¿qué? (OCAMPO, 2010, p.58)

A escolha pela primeira pessoa em toda a sua obra é reafirmada através da escrita de sua autobiografia e novamente justificada porque, como conta em seguida, o mecanismo da escrita tradicionalmente literária (em terceira pessoa) não seria de seu domínio. No entanto é

importante ressaltar que não há, na obra de Victória, o desejo de afastamento da literatura (OCAMPO, 2010, p.58), o que a autora pretende é, pelo contrário, aproximar-se dela dizendo *a sua verdade*.

Para justificar como se dá essa tentativa de aproximação da literatura através da autobiografia, ela dá o exemplo de Trotsky ao renunciar à escrita em terceira pessoa por considerá-la uma forma convencionalmente literária. Ocampo afirma que, o modo como Trotsky diz querer afastar-se da literatura lhe parece pejorativo unicamente e defende que existe outro lado, “el bueno”. E segue:

Tampoco quiero hacer “literatura” entre malévolas comillas. Y menos con recuerdos. Pero declaro que en lo que atañe a la buena literatura, no soy yo quien la evita, será ella quien se aparta de mí, en todo caso.

(...)

Deseo que este documento se acerque a la buena literatura, porque así comunicará su verdad. Si se aproxima a la mala, quedara incomunicado. (OCAMPO, 2010, p.58)

É dessa maneira que Victoria nos introduz àquilo que seria o corpo real de sua obra, que explica o seu encantamento pela obra literária e como percebe difusas as fronteiras até hoje tão incertas e discutidas entre as escritas de si e a literatura, observando que, para ela, é talento que apaga as malditas aspas da palavra literatura e também que propicia a difícil tarefa de contar a “verdade”, ainda mais quando pensamos em recordações tão distantes que já difusas, que já não se parecem conosco. É falando em primeira pessoa que Victoria acredita aproximar-se da literatura boa, aquela que segundo a autora não cai em afetações ou lugares comuns, mas que é sincera até dentro da ficção. Ela pretende aproximar-se da literatura para que com a obra possa comunicar a sua verdade.

A opção pela publicação póstuma, pensada e autorizada pela autora, fica de subentendida justificação pela publicação do primeiro volume da obra no mesmo ano de sua morte. Esse primeiro volume, em que está disposta a justificativa supracitada, se chama *El Archipiélago*, e trazemos outra vez o nome do livro porque ele se refere ao trabalho de rememoração efetuado pela autora, que afirma que

Como esos sueños que no conseguimos reconstruir, al despertar, sino por fragmentos, y de los que conservamos, por lo contrario, la atmósfera de angustia o de felicidad, mis primeros recuerdos emergen en mi memoria consciente como un archipiélago caprichoso en un océano de olvido. (OCAMPO, 2010, p. 61)

A expressão utilizada por Victoria é a mesma pensada por Ricoeur que pensa em “Arquipélagos separados por abismos”. A ideia está em consonância com a do autor que descreve os arquipélagos, representativos das lembranças, e os abismos figuradamente vistos como esquecimento, fariam parte de um todo maior chamado memória, e esses arquipélagos

só seriam acessados através do trabalho da rememoração. E, se para a autora o trabalho da rememoração é árduo e pode ser entendido como uma busca, dentro das águas do esquecimento, pelo arquipélago confuso de suas lembranças, é preciso que entendamos como acontece esse processo de procura.

Como lhe chegam as lembranças mais remotas? Por que justo essas lembranças e não outras? Como escolheu aquilo que ela levará conscientemente ou inconscientemente para a sua autobiografia? Para responder a esses questionamentos, que nela surgem antes que a obra chegue ao leitor, Ocampo cria um capítulo intitulado “Hacia el archipiélago”, trazendo para ele a idéia de caminho de busca até chegar às verdadeiras lembranças. Nesse capítulo, ela reflete sobre o trabalho da rememoração e traz à tona diversas maneiras contar suas memórias. Já ao principio do capítulo a autora (2010, p. 64) afirma que “La interpretación de mis recuerdos depende, desde luego, de lo que yo creo ver en ellos”, abrindo espaço para se pensar a recriação de sua história biográfica. Victoria compreende, que a pesar de seu esforço no sentido de ser fiel às suas memórias, de não haver nela o interesse deliberado de escolha de suas memórias, seu olhar sobre o seu passado hoje não pode ser o mesmo da época em que os fatos aconteceram, que há uma maneira diferente de observar as suas lembranças, porque ela se modificou com o tempo e, com ela, as recordações. É nesse sentido que acreditamos poder analisar o texto autobiográfico como uma recriação e como literatura. A incerteza sobre os fatos passados, confinados, como pensa Santo Agostinho, em um mar de esquecimento até a sua emersão, abre espaço para a recriação narrativa e, tratando-se de uma obra escrita, literária. A dúvida sobre a organização da memória, sobre os processos de evocação de passagens de sua vida é operante em toda a obra da escritora argentina, mas assumem um papel principal nesse capítulo. Se tivéssemos que selecionar duas afirmações persistentes nessa parte de sua autobiografia estas seriam: a intenção da autora de ser fiel às suas lembranças e a sua certeza da impossibilidade de fazê-lo. Quando Victoria (2010, p. 62) diz que “no sé si los recuerdos que ordeno a continuación de este son anteriores o posteriores”, corrobora com a dúvida sobre os limites da possibilidade mnemônica.

No mesmo capítulo em que escreve sobre as limitações da consciência e nos traz também a idéia freudiana de inconsciência, é possível perceber a enumeração de diversos disparadores da memória e de noções do processo de conscientização de determinada lembrança. Um exemplo disso é o encontro da argentina com as ilustrações de Gustave Doré da obra Dom Quixote, de Cervantes. A escritora afirma (2010, p. 62) que “con la rapidez de un perfume, esta escena me transportó para el Baldío cerca de Palermo y a lo que ocurrió

después”. A cena de Quixote sobre o seu cavalo despertou em Victoria uma lembrança de sua infância, relacionada a um lugar específico, que não se relaciona em nada com a obra de Cervantes, ou com os desenhos de Doré, a não ser porque ambas fazem parte dos vieses da (in)consciência da autora. Ela é, antes de tudo, a construtora das diversas significações e onde todas as relações se estabelecem. Observamos neste caso, o processo em que um objeto, espalhando-se como um perfume na mente da autora – e aqui está uma imagem sinestésica -, modifica-se em uma recordação longínqua, mas como veremos um pouco mais adiante, é comum também que sua lembrança sirva como um estímulo disparador na direção de objetos concretos, como um poema de Tagore, ou um drama de Shakespeare: a vida de Victoria se transforma na arte, assim como a arte se revela em sua própria vida, isso porque é nela que as duas instâncias vivem, ela é o centro criador de significados, significantes e significações.

É dessa maneira que a escritora nos introduz ao seu *Archipiélago* de lembranças, buscando antes do texto coerente, excertos de memórias que surgem sem ordem cronológica e abruptamente interrompidas, como as lembranças distantes que se tornam nebulosamente conscientes para nós. As passagens enumeradas por Victoria são curtas em sua maioria e se referem a episódios de sua infância, desencadeados pela lembrança de pessoas, lugares, objetos, sentimentos. A composição de tais trechos se organiza da seguinte maneira: são trinta e seis pequenas lembranças curtas truncadas, com um título específico e apenas uma longa, quase do tamanho de um capítulo inteiro, intitulada *Buenos Aires*, dessa maneira somam-se trinta e sete passagens, sendo uma notavelmente mais importante.

Cada lembrança é introduzida a partir de um título específico, que indica e enumera uma passagem. Intituladas por nomes que indicam lugares, sentimentos, objetos, pessoas e situações, as curtas lembranças de Victoria são contadas como *flashes*. É nesse compêndio de lembranças que Ocampo narra a sua primeira viagem à Europa, por exemplo. As lembranças desconexas se organizam em uma espécie de arquipélago, mas assim como tais disposições geográficas o são, não possuem uma clara linearidade (espacial ou temporal). A coerência está na temática e, justamente, no fato de serem propositalmente interrompidas e separadas.

As recordações relacionadas, desse modo, nos carregam a bordo da primeira viagem feita por Ocampo e trazem lembranças desde a chegada ao navio que lhe conduziria à viagem, até a volta a sua cidade natal. Por esta razão encontramos também aquele excerto que corresponde à sua volta à Buenos Aires, que se destaca pelo tamanho e importância, e corresponde a uma vasta passagem sob o nome da cidade natal da autora: *Buenos Aires*². Essa

² Trataremos mais especificamente dos episódios relacionados às viagens de Ocampo no capítulo seguinte.

diferença de tamanho, talvez aludida pelo fato de haver sido o lugar em que a autora mais tempo tenha passado à referida época, nos abre espaço para que pensemos a maneira estrutural com que organizou sua obra: a princípio a opção pela historicidade, pela autobiografia clássica; em seguida a introdução de uma justificativa da obra, que lhe traz um tom mais ensaístico; e prontamente o acesso às suas lembranças a partir de títulos e curtos textos desconexos, seguidos por uma longa continuação intitulada “Buenos Aires”.

É nesse subcapítulo que Victoria nos introduz à sua vida infantil: filha mais velha de uma tradicional família argentina, desde pequena Victória, juntamente com sua irmã Angélica, tem sua educação iniciada a partir de professoras particulares. É a partir de sua relação com sua irmã Angélica, e entre as lembranças dessas aulas ministradas por professoras estrangeiras, que Ocampo nos introduz ao mundo de sua infância vivido na cidade de Buenos Aires. Ao contar-se criança Victoria nos introduz em um mundo de riqueza e predileção: era a preferida (justificado por ela pelo fato de ser a primogênita) de sua avó e vivia em um mundo de mansões, jardins, serventes e viagens a San Isidro. Quando pequena, se muda para a capital com seus pais e suas irmãs, e é entre Buenos Aires em um início de urbanização e San Isidro, na época eminentemente campestre, que grande parte de sua infância é narrada, ainda que sua primeira viagem à Europa faça parte também desse panorama. Cabe ao primeiro livro de sua autobiografia, a narrativa de sua infância.

2. *El imperio insular: Adolescência e crise.*

O segundo livro da Autobiografia de Ocampo é chamado *El imperio insular* e corresponde, em sua maioria, ao período da adolescência de Victória. O livro começa com uma introdução, na qual Victoria explica aquilo que tratará em seguida. Para isso, a autora denomina tal passagem “Ayer en el idioma de hoy”. Ocampo novamente ressalta como é difícil voltar ao passado com os olhos adquiridos com o tempo (idioma de hoje) e afirma que “cuando hablen mis dieciséis, diecisiete, dieciocho, diecinueve años, me ayudarán a no desfigurarlos, a no verlos solo desde mis zancos, a bajar a su nivel, algunas cartas conservadas” (OCAMPO, 2010, p. 149). A autora já nos anuncia a hibridez textual que trará consigo essas memórias. Com o objetivo de analisar as lembranças com os próprios olhos adolescentes, a autora traz ao capítulo uma série de cartas escritas na época de sua adolescência.

Ainda na introdução, Ocampo (2010, p. 149), afirma:

No me cabe duda de que se podrá pensar, con todas las apariencias de la razón, que el único drama sufrido, las únicas dificultades vencidas, en mi adolescencia y juventud, eran de la índole del desayuno que no llegó a hora fija, o del baño sin agua caliente por una momentánea descompostura de la caldera. Sin embargo, esto que parecía ser la verdad, no es toda la verdad, ni siquiera la mitad de la verdad.

Victoria era a primeira das seis filhas do casal Ocampo, nascida em uma família que cuidava das crianças e se preocupava com seu bem estar. Sua família é descrita, de maneira geral, como uma família unida y a relação com suas irmãs era boa, ainda que Angélica, por ser a subsequente no que se refere à idade, tenha sido sua maior companheira. É neste tomo, referido à adolescência em que a autora tem o seu primeiro forte contato com a morte: primeiro Vitola, sua tia e madrinha mais querida, que faleceu em Paris durante a sua segunda viagem a Europa e depois de sua irmã Clara, que descobre tardiamente sofrer de diabetes e vai morrendo aos poucos e em pouco tempo. Os dois casos a autora afirma ter acompanhado de perto, ainda que na morte de Vitola ela não tenha sido chamada para vê-la morrer. Sobre tais mortes, Ocampo (2010, p. 151) afirma que: “Y muertes he sufrido en mi familia desde mi infancia. Pero hay muertes y muertes según nuestro grado de cariño, de apego a un ser. Estas dos muertes eran separaciones tan dolorosas que nada de lo demás contaba”.

Estes dois episódios são levantados pela autora como ápices de sofrimentos profundos durante a sua adolescência. No entanto, a autora afirma que nunca passou fome, frio ou sentiu inveja dos bens que lhe eram alheios e também não conheceu ninguém, até então que houvesse passado por situações semelhantes, exceto pelos livros.

Havia, na casa de seus pais, avós e tios, os trabalhadores e serventes, mas Vitória afirma que os quartos que os criados ocupavam lhe pareciam lindos na infância, o pão que comiam, mais gostoso, assim como o chá. A autora (2010, p. 152) afirma que seus pais e tias avós tratavam muito bem quem os servia, sem identificar por bondade natural ou por um sentimento de superioridade muito definido, e que:

Los hijos de los servidores, blancos o negros, que jugaban con nosotros lo hacían en pie de igualdad para correr carreras, ganar o perder partidas de croquet. Nunca se nos ocurrió pensar que porque Juancito o Alfredo eran negros, y Franky hijo de mucamo irlandés, estaban en el deber de dejarnos ganar.

Para Ocampo, sua adolescência foi de uma inocência tremenda, pois de uma certa maneira havia estado separada dos preconceitos do mundo. O mundo de Victoria era outro, separado da realidade de Buenos Aires. Vivia no centro de uma alienação pelo carinho e conforto, daquelas que apenas uma família muito abastada e naquela época era capaz de proporcionar. No entanto, é importante ressaltar a afirmação da autora de que não pretende

Dejar sentado que en mi familia no había prejuicio de clase. Los había. Incluso creo que había en la generación de mi padre, si no en la anterior, un ligero, muy ligero tinte de xenofobia. Por lo menos en cuanto a alianzas matrimoniales. (OCAMPO, 2010, p. 152)

Ao postular tais afirmações, Victoria afirma que em sua família pairava no ar, subentendido, o preconceito contra estrangeiros, mas coloca-se também fora do ambiente em que circundavam essas idéias. Victoria afirma que em sua família a tradição mais forte era a de ser argentino, e diz que “esto era bien marcado, a pesar de la educación extranjerizante que recibíamos, tal vez porque la consideraban (no sin razón) más refinada”(idem).

Ainda quanto à questão de classe, Victoria afirma que os servidores geralmente levavam toda a sua vida servindo às casas de suas famílias em um sistema de vida eminentemente patriarcal, em todos os sentidos que este termo possa carregar, inclusive todos os seus inconvenientes; no entanto ressalta que:

Inconvenientes de que yo me sentiría víctima mucho más que cualquiera de los numerosos servidores que he conocido y tratado desde mi infancia, y que no parecían imaginar o necesitar otra clase de existencia (...) Yo la imaginaba con intensidad y rebeldía de prisionera, consciente de los muros y de la segregación desde otro sector. Mi punto de vista era el de una adolescente capaz, cuyas dotes no puede aprovechar no desarrollar planamente por vía de una educación adecuada, y que *lo intuye a diario*. (OCAMPO, 2010, p. 153)

Posta de lado a alienação que lhe é de cabida atribuição, a adolescência de Victoria é marcada pelo reconhecimento da autora, das limitações que ser mulher impunha na época e, como toda boa adolescente, acompanhada de rebeldia e frustradas tentativas de não-submissão. Ocampo se sente apartada de seu dom (a representação), justamente pela falta da educação adequada para o seu desenvolvimento; mas ainda assim tentava improvisar como podia, dentro de casa, a feitura de verdadeiras óperas, com a ajuda de sua mãe e irmãs, mas isso não era suficiente.

Em sua autobiografia Victoria confessa que foi pouco estimulada, formalmente, a investir naquilo em gostava e em que buscava crescer, e diz que como aluna:

No conocía la pereza para la lectura. No la conocía para escuchar música (incluso la que llevaba el rotulo de difícil); pero la conocía, y mucho, para leer música a primera vista (cosa que siempre hice pesimamente) Y cuando volví a Europa no tuve pereza para ir a los museos, ni para seguir los cursos en la Sorbonne o el Collège de France, si los temas me atraían. (OCAMPO, 2010, p.154-155)

Os conflitos de Victoria com a sua lógica familiar aumentaram com o tempo. Durante sua adolescência a autora afirma que não era permitido às meninas de sua idade participar de jantares, aos quais os meninos compareciam e que isso lhe causava muita angústia. Além disso, seu pai era muito cuidadoso, e não considerava um hábito saudável que suas filhas andassem de bicicleta, ou a cavalo, por medo de que se machucassem. Quanto mais percebia a

distinção nos tratamentos, mais revolta surgia em Victória. Aos quinze anos participou por primeira vez de um baile, seu Debut, sua apresentação à sociedade que frustradamente nada mudou em sua vida, além do fato de poder comparecer a bailes junto a sua família.

Além disso, é também nessa passagem da obra que a autora confirma as suas predileções e seus gostos e habilidades para o teatro, a literatura, a música e a arquitetura. A literatura o teatro e a música sempre estiveram presentes na sua vida desde a infância. Primeiramente em francês, devido às aulas de *Mademoiselle* (como chama sua professora de francês) e em inglês, com as posteriores aulas de Miss Ellis, para somente na vida adulta se apresentarem em castelhano.

Já na adolescência a autora afirma que “Nunca he leído un libro, visto una pieza de teatro o presenciado un acontecimiento que considerara extraordinario sin tener inmediatamente necesidad de compartir mi entusiasmo o mi indignación con cuanta persona me caía en la mano”.

A maior arte de Victoria, sempre foi a escrita em primeira pessoa como uma lente refratária do mundo. Consta em suas obras, um vasto número de testemunhos e ensaios, além de livros compostos sobre obras de outros autores, como é o caso da Divina Comédia, de Dante Alighieri, ou de suas obras sobre Virgínia Wolf e Tagore. Além da necessidade de compartilhar tudo o que via, lia, sentia, a autora trazia para a sua vida aquilo que presenciava na arte.

Durante toda a autobiografia há várias recorrências a obras literárias para explicar aquilo que acontece em sua vida. A arte trazia, em Victória, reais conseqüências para a vida desde a adolescência. Ainda na introdução do segundo livro, a autora recorda a leitura de *Une ville flotante*, de Julio Verne. Sobre a passagem final, na qual o raio é atraído pela ponta da espada do vilão Harry Drake, permitindo assim que o mocinho se casasse com a viúva do vilão, Victoria (2010, p. 156) afirma que:

Lo cierto es que yo había estado con el Jesús en la boca, esperando que cayera el inesperado rayo. Tanto me impresionó, nos impresionó a mi hermana y a mí este siniestro personaje, que encontramos en la vida real un hombre que nos pareció idéntico a Harry Drake descrito por Julio Verne (...) Por su aspecto, como el del señor parecido a Harry Drake, nos producía un horror placentero y una curiosidad insaciable. ¿sería de veras tan vil, como el personaje a que se parecía?

Se ao começo de sua autobiografia, obras literárias funcionam como verdadeiros elementos disparadores de memória, cada vez mais, no curso da narrativa, elas e seus autores vão transformando-se em elementos fundamentais e protagonistas de sua história.

A nascente vida amorosa de Victoria é comparada, sem que o autor seja citado, com uma obra de Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream*. Sobre as suas ficções amorosas nascentes, Victoria (2010, p. 165) afirma que “no me detenía a comparar lo que yo soñaba, con lo que yo observaba” e completa que sempre buscava interpretar os homens que lhe interessavam dando razão ao seu fabular “hasta que de pronto salía, como Titania, del sueño”. Victoria (2010, p. 166) percebia que idealizava de maneira exagerada seus pretendentes, mas “La Titania que me habitaba, repetía en un Midsummer Night's dream del siglo XX, al Bottom vestido de smoking o breaches: Thou art as wise as beautiful”; e para a autora era de Shakespeare a voz da *muchacha que fue*.

Se à arte cabia uma parte tão importante de sua vida, se podiam os livros falarem por ela, não é de se estranhar que o capítulo seguinte, no qual são narrados os ocassos de sua primeira e idealizada vida amorosa se chamem, justamente “Titania” em alusão à personagem de Shakespeare que, sob o efeito de uma “poção do amor”, apaixona-se perdidamente por um homem com cabeça de asno; e que somente depois de passado o efeito do veneno e com a conseqüente volta a si, reata a relação com o seu marido. Essa passagem é descrita pela autora como um túnel de imaginações e idealizações de uma moça de imaginação viva, que desemboca naquilo que, por ela é considerado “un castigo tremendo e inmerecido” (OCAMPO, p. 169): o casamento e a escolha equivocada.

Se no final no último capítulo do primeiro livro Victoria fala do começo de sua paixão por um L.G.F, com quem nunca manteve contato mais forte que cartas e olhares, no primeiro capítulo do segundo livro L.G.F perde seu encanto e abre espaço para diversos enamoramentos, entre eles a paixão por aquele homem que seria o seu marido. Dentre os principais elementos elencados por Victoria como estimuladores para o começo de suas paixões desesperadas e sofridas está a beleza física. A autora afirma que aquilo que lhe chamava a atenção nos homens, a princípio, era a beleza física; e que foi isto que lhe chamou a atenção em seu marido. A junção de beleza física e imaturidade, para ela, são as verdadeiras razões de seu interesse por M.

As passagens do livro em que Ocampo narra o decorrer de sua história na adolescência até o altar, estão marcadas por afirmações como “una equivocación, pena más dura que la muerte, porque era una morte em vida”(OCAMPO, 2010, p. 169). Tais afirmações nos apresentam o sentimento de arrependimento, de erro, e conduzem o leitor, naturalmente, para o compartilhamento de tal sentimento junto com a autora. As passagens de arrependimento,

dentro da obra de Victoria são um ponto fundamental quando pensamos em sua trajetória de vida, pois, ainda que o leitor seja contra a infidelidade, por exemplo, acaba embarcando na história da autora sem pestanejar, devido à humanização dos gestos, outrora vistos como inescrupulosos, da autora.

Se a beleza masculina era, para Victória, fundamental, a feminina também o era: “cuando la cara linda pertenecía a una mujer, no había peligro. Siempre me fascinó la belleza femenina, pero el lesbianismo ha sido una tentación o una comarca desconocida para mí”.

Como apreciadora da beleza, Victoria também admirava as mulheres belas e charmosas, mais velhas que ela. Uma dessas mulheres admiradas por Victoria era Delfina Bunge. Para Victória, Delfina era “un ser privilegiado” porque escrevia, tinha um namorado que escrevia e um irmão que também escrevia, mas além disso “Delfina era realmente una mujer con un *charme* muy suyo. Inteligente y sensible, no tenía lo que se llama belleza, pero algo que puede seducir tanto o más”. Victoria afirma que Delfina era bela de uma maneira natural (tudo o que em outras mulheres seria feio, nela se tornava lindo) e dizia sentir inveja disso, mas ao mesmo tempo afirmava que “cuando la conocí se me aclaró el cielo tormentoso de la adolescencia”(OCAMPO, 2010, p. 175-176).

A aparição de Delfina na narrativa insere um novo e determinante tom presente no estilo da narrativa de Ocampo. Se antes havia uma continuidade narrativa propiciada pelo tom do gênero autobiográfico, Victoria agora decide contar sua história a partir dos únicos elementos que guarda dessa época: as cartas que escreveu à Delfina. É este o nome do último dos capítulos que antecede a sua vida de casada e conta a história de sua segunda e longa viagem à Europa. Delfina se torna, na autobiografia de Victoria, uma personagem de referência: Ocampo passa a tornar público aquilo que antes era contado apenas a Delfina, como segredo. Os limites possíveis entre o público e o privado, se já são permanentemente confusos no estilo autobiográfico, neste caso tornam-se ainda mais tênues. Nós, leitores, invadimos a intimidade de duas amigas e nos tornamos também Delfinas, confessoras da história e dos segredos da juventude que floresce.

3. La rama de Salzburgo

É sob esse título que Victoria nos introduz o terceiro volume do texto em que ela própria cataloga a sua vida: o período de casada. O capítulo começa em sua viagem de lua-de-

mel, uma semana depois de haver-se casado. E já ao princípio nos instrui sobre a culpa e o erro em que se transforma seu casamento:

Cuándo, los domingos, íbamos al Bois y nos cruzábamos en algún Sendero con una pareja abrazada, besándose, me sentía sola. No era lo bastante feliz, ni estaba lo bastante enamorada para no envidiarla. Instalada en una dicha mediocre (como en un buen hotel en que nada me pertenecía), ya ni creía en ella. No alcanzaba formularme esta sentencia en términos precisos; tal vez por no consentirlo. Pero con mi consentimiento o sin él, mi corazón estaba en disponibilidad, los hechos lo probaron.

M. no me disgustaba todavía. ¡Qué trabajo me da crearlo y qué esfuerzo tengo que hacer para recordarlo! (OCAMPO, 1952, p. 11)

A tarefa da escrita de si nem sempre é tranquila, por vezes essa escrita obriga o autor a se reaproximar de um passado por ele mesmo condenado. É talvez nesse capítulo em que podemos ver os contrastes entre as duas Victórias: a que escreve e aquela que é narrada. Não pode haver a coincidência entre autor, narrador e personagem, como pensava Lejeune (2002), neste caso: as duas são mulheres distantes e que talvez já não se compreendam uma a outra. E este livro, mais que contar-nos uma história, se assemelha a uma busca pela reconciliação da autora com o próprio passado. Nesse turvo contexto podemos relacionar a obra de Ocampo com os conceitos teóricos da própria escrita de si, levantados por Arfuch (2010), – não pode haver a simples coincidência necessária para concretizar o pacto autobiográfico defendido por Lejeune e percebemos a função performática defendida por Foucault (2006) que é característica desse tipo de escrita: Victoria parece estar e está se reconstruindo a partir da escrita. Essa reflexão narrada, ficcionalizada, é disposta através do recorrente tom ensaístico que observamos em alguns trechos da obra. Ela cria a ela mesma em letras sobre o papel e se transforma a partir dessa escrita. Nisso expõe a análise daquilo que ela havia sido, sua total incapacidade para entender o que vivia à época e a dificuldade de compreensão do próprio sentimento infantil: ao princípio de seu casamento ainda gostava de M³.

M., para Victoria era demasiadamente tradicional e buscava, como nas relações tradicionais da época, construir com ela uma vida a dois baseada nos sentimentos de orgulho e ciúme “de amor próprio” aquele, explica a autora, que não se origina mesmo no outro de maneira passional, mas na própria pessoa, em razão dos costumes. Logo Ocampo prevê que a sua “obediência” não poderia durar tanto, visto que ela sente-se como uma rebelde no que diz respeito às normas sociais, mas admite que o casamento, a ela, lhe deu a possibilidade de ser livre, de alguma maneira, na Europa: freqüentava as peças que gostava, os cursos, os lugares –

³ Os nomes M e J foram escritos como constam no texto da autobiografia.

estava presa a uma nova instituição, o matrimônio, mas ainda assim nela usufruía de algumas liberdades particulares.

Foi nessa viagem de lua de mel que Victória, hospedada no Grand Hotel, em Roma, berço da aristocracia italiana, teve contato com vários nobres que não tardaram a se interessarem por ela. Um deles foi o Conde de San Martino di Valperga, descrito por ela como “mecenas de la música y aficionado por mujeres lindas” (OCAMPO, 1952, p. 13). Com o Conde Martino, assim como com o Conde Desidero Pasolini, Victoria freqüentava os palácios e mantinha relações sem uma interferência de M., devido à idade avançada dos nobres italianos.

Com o Conde Desidero Pasolini, Ocampo conta que em um de seus encontros, os dois, que sempre conversavam sobre a Divina Comédia, foram tomar um chá no Palácio de Sciarra (casa do conde), quando este lhe convidou à biblioteca para apresentar-lhe o seu maior tesouro. Victória, acreditando que este seria um exemplar raro dos três Cantos de Dante, Surpreendeu-se ao deparar-se com uma imagem de Pauline Bonaparte Borghese, irmã de Napoleão Bonaparte, o qual o Conde e senador afirmava que guardaria com tanto cuidado, quanto uma foto de Victória, caso ela lhe enviasse uma. Além dessa afirmação, Ocampo (1952, p. 14) afirma que:

Me dijo que guardaría como tesoro de igual valor mi fotografía, si le hacia el honor de mandársela. Me regaló un libro suyo sobre Ravena y Dante. Me lo dedicó aludiendo a mi conocimiento de *La comedia*, sorprendente en una *femme du monde* tan joven, etc. Ya desconfié. *Le sein de Pauline*, pensé con rabia. Era demasiado joven para sentirme halagada. Aquello era un agravio. Este señor no tomaba en serio mi amor por Dante. Al diablo el senador y el seno.

Ainda que Victoria não estivesse sentindo-se deveras levada a sério, o que lhe despertava raiva, esses encontros propiciados pelo Grand Hotel de Roma, foram os iniciadores de vários outros encontros com intelectuais estrangeiros. Desidero Pasolini era um escritor, com o qual Victoria pôde estabelecer seus primeiros diálogos sobre aquilo que a inquietava: a literatura; ainda que tais encontros tenham desandado pelo óbvio machismo contido no discurso do conde, que a incomodava. É perceptível no discurso da narradora que ela não pretendia ser encarada como “bicho raro”, gostaria de conversar abertamente, de igual para igual, sobre as questões que a ela lhe interessavam. Também em Roma, Victoria teve contato com o príncipe russo Troubetzkoy, escultor que por diversas vezes freqüentou seu quarto para desenhá-la e pintá-la. Esse tempo foi, para Victória, palco de diversos encontros. Enquanto Victoria encantava os olhos da aristocracia européia, seu marido, M., se fazia cada vez mais ciumento

e começava a nascer um abismo sentimental entre os dois: já na viagem de lua de mel o casamento começa a encontrar as suas falhas e torná-las públicas:

La atmosfera estaba tensa en Roma sin que yo tuviera culpa, y tal vez M. tampoco. Continuaba siendo lo que había sido: buen mozo (he detestado esa belleza cuando aprendí a descifrarla), inteligente (si lo comparaba con los hombres que yo frecuentaba), pero con una inteligencia desconectada de la sensibilidad. Susceptible, tiránico y débil, convencional, devorado por amor propio, católico y anticristiano, exigente y mezquino, me trataba como a país conquistado y desconfiaba de mí al mismo tiempo. (OCAMPO, 1952, p. 18)

Na narrativa a figura de M. aparece como um erro a ser justificado pela pouca possibilidade de conhecimento do outro antes do casamento, que a sociedade tradicional da época em que vivia proporcionava. A justificativa da autora é a sua própria juventude: acreditava, mesmo antes de se casarem, que não se entendiam, mas que com o casamento as coisas tendiam a modificar. O engano de Victoria quanto ao casamento é desvelado na própria narrativa: o frequente afastamento do marido e a aparição de um novo amante, nomeado de J.

J. aparece como um homem maldito pela família de M., seu primo. Ao descrever a primeira visão que teve dele, Victoria (1952, p. 20) nos conta que

No me atrajo porque era J., sino a pesar de ser J. En el momento en que lo vi, de lejos, su presencia me invadió. Él me echó una mirada burlona y tierna (más tarde aprendí que sus ojos solían tener esta expresión). Miré esa mirada y esa mirada miraba mi boca, como si mi boca fuese mis ojos. Mi boca, presa en esa mirada, se puso a temblar. No podía desviarla como si hubiese desviado mi mirada. Duró un siglo: un segundo. Nos dimos la mano.

Pouco-a-pouco aquele que será o futuro e principal amante de Victoria vai ocupando seu espaço na trama e, em sua volta à Paris a partir de um convite de Victoria e M., J. os acompanha a los ballets. Desde este dia Victoria se diz apaixonada e seu posterior encontro com o primo de seu marido (encontro este casual em um jantar de família) é descrito da seguinte maneira pela autora (1982, p. 23): “la casualidad quiso que me sentaran a la mesa, frente a J. Levanté los ojos y me encontré con los suyos. Caí al fondo de esa mirada. Caí, desmayada. Un relámpago: el paisaje de la eternidad”.

As metáforas utilizadas para tal encontro revelam um romantismo presente na escrita da autora, ao referir-se ao personagem de seu ex-amante: o encontro de olhares e a ideia de penetrar na paisagem do olhar, desmaiada, vislumbrando a eternidade não poderia ser uma imagem mais literária e ficcionalizada do encontro entre dois amantes. Essa romantização gerada pela presença das figuras de linguagem, faz com que, pelo contraste, percebamos a

profunda diferença entre o sentimento que a autora tinha pelo marido e por aquele que seria o seu amante.

Não coincidentemente, em seguida Victoria começa uma pequena reflexão sobre o poder do olhar, usando como referência a história medieval de *Tristão e Isolda*, escrita em ópera por Wagner. A autora (1981, p. 24) diz: “Porque lo nuestro fue fuga en la nave que bogaba, y boga siempre, en alta mar, hacia la península de Tristán. Nos habíamos evadido”. As referências à literatura lida são marcas da autobiografia de Victória, como já vimos anteriormente, e seguem por toda a autobiografia, nesse caso específico servem de prelúdio para a história de amor clandestina que Surge – referindo-se também ao amor impossível entre os dois personagens medievais. Os conflitos com M., representando quase sempre os piores valores da sociedade conservadora, o medo da descoberta, são as cordas que marcam a tensão do enredo amoroso, entrecortado por várias reflexões que mais se assemelham a ensaios que ao próprio texto autobiográfico. Victoria nos anuncia então que uma rebelião estaria por nascer. É neste momento que aparece o elemento anônimo a priori: M. começa a receber cartas que previam uma relação de Victoria com J., antes mesmo desta haver sequer se concretizado. A relação marital de Victoria já extremamente abalada pelo afastamento do não-amor, agora encontrava-se no auge da crise: o orgulho de seu marido estava ferido e ela não ousava separar-se porque seu marido, mesmo não a amando, não queria essa vergonha social e a ameaçava de contar a seus pais o que deixa, por outro lado, a autora receosa de perdê-los.

É nesse momento que, quando perguntada sobre um possível interesse em J. , a autora (1981, p. 27) afirma que “para decir la verdad en ese momento (cosa que deseaba) hubiera tenido que ser huérfana. Me paralizaban mis padres. Ni M., ni la opinión pública significaban nada para mí”.

Se as cartas anônimas a colocaram em uma situação de tensão, foi justamente por causa de tais cartas anônimas que Ocampo por primeira vez ousa ligar de uma loja na esquina de sua casa à J. E, com o tempo, as ligações tornaram-se freqüentes e, ainda que os anônimos continuassem, começaram a transformar-se em uma presença diária: sempre se falavam sobre livros (marcavam horários para lerem juntos, etc.), peças, etc. O personagem de J. enquadrava-se em tudo aquilo que, imaginativamente, esperava e, portanto esperávamos, de um marido: a companhia, a atenção; enquanto a relação com M. era escrita como mínima: limitando-se a cumprimentos em público.

É nesse contexto que ocorre o primeiro encontro entre J. e Ocampo, dentro de um taxi que rodava pela cidade. Neste ponto da narrativa Victoria relata um diálogo após uma tentativa de J. de tomar-lhe a mão:

¡Qué horror este sistema de citas clandestinas! Nada de lo que siento es clandestino. ¿por qué estoy condenada a esto? Que esto sea el precio de nuestros encuentros me los hará detestar. Al *aceptarlo abdicó*. *Abdicó de mi misma*, ¿comprende? Pero usted está habituado a esta clase de cosas”. “Cuando se trata de usted y que siento lo que siento, no. ¿Por qué me dice esto? (OCAMPO, 1981, p. 31)

Nesse ponto a narrativa é suspensa e o texto se dedica a refletir sobre os conceitos de “abdicar” e as confluências na vida de Victória. Para a composição desse novo tempo narrativo, que foge àquilo que podemos considerar como lógica pura do gênero autobiográfico, a autora utiliza a nota de rodapé para explicar a ideia que há por trás da palavra abdicar, e diz:

Abdicaba de eso que Jung llama fidelidad para con la ley propia: “La fidelidad para con la ley propia equivale a una confianza en esa ley, una constancia leal y una esperanza confiada, es decir, una situación como la que el hombre religioso debe ocupar frente a Dios (OCAMPO, 198, p. 31)

O tom do discurso passa a ser diferente do usual da autobiografia, embora a história da própria autora continue sendo o ingrediente fundamental das reflexões, presentes em toda a autobiografia: algumas vezes discutindo posturas da sociedade da época, em outras atitudes da própria autora embasada em diferentes teóricos (por vezes literatos), além de discussões sobre obras literárias. É uma marca do estilo de Ocampo, a mescla de gêneros distintos no texto da autobiografia e neste caso específico, o ensaio.

Adorno (2003), em um ensaio publicado no primeiro volume das *Notas de literatura*, classifica o gênero ensaístico como aquele que não pertence nem ao mundo da ciência nem ao da arte, mas que transita entre as duas categorias:

O ensaio porém, não admite que seu âmbito lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como criança, não se envergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, entre os despropósitos” (ADORNO, 2003, p. 16 – 17)

O ensaio, como se sabe, é um texto difuso de associação de idéias que se sobrepõe ao objeto de análise. Na autobiografia de Victoria Ocampo, encontramos os conflitos e a história de sua personalidade como um verdadeiro plano de fundo para a discussão das coisas que se

sobrepuham a isso. Entre lembranças, Ocampo se afasta a partir de citações de leituras de Proust, por exemplo, de pensamentos sobre costumes da sociedade da época e ancora seus pensamentos em questões mais amplas, justamente a partir de uma aproximação gerada pelo ódio ou pelo amor originado na tarefa da rememoração. Como exemplo do primeiro caso, podemos pensar na situação da mulher na sociedade da época, que lhe rende páginas e mais páginas de opiniões pessoais embasadas em nomes como os de Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir: Victoria defende suas teorias sobre as coisas do mundo a partir de suas próprias lembranças.

Também há casos de aproximação de temas e autores através daquilo que se ama: no mesmo âmbito, Victoria cita em sua autobiografia um soneto de Shakespeare, no qual o autor trata do desejo de eternizar um amor a partir da maternidade, os questionamentos de Victoria novamente se voltam para uma questão geral, que não apenas lhe diz mais respeito, mas trata de todos nós: seria um homem capaz de sentir a necessidade da paternidade, ou caberia à mulher tal sentimento? Inclinada pela segunda opção, saberia Shakespeare sentir-se como mulher? E porque as mulheres, aquelas que escreviam, não tratavam desse sentimento, para a autora, eminentemente feminino. O ensaio é o desdobrar e o enlace, é a partir de si que Ocampo desdobra suas lembranças de amor e ódio, mas nesse texto, que se propõe narrativo e em primeira pessoa há o espaço para a ficcionalização da reflexão e para a expressão, que constroem-se como parte do estilo de sua narrativa e também como uma forma de testemunho expresso da reflexão e performance proporcionados pela escrita de si.

A dificuldade na definição do que seria exatamente o ensaio, se dá porque a maior característica deste é a sua possibilidade de maleabilidade, que permite uma sutil inscrição no corpo de outros gêneros:

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. (ADORNO, 2003, p. 25)

A liberdade de escrita concedida pelo ensaio existe na medida em que há nesse gênero textual também a inserção do autor. Sabendo-se que um autor escreve sobre um tema de relevância para ele e com idéias baseadas naquilo que seu empirismo lhe norteia, conferem ao texto a ideia de “versão” que por não crer-se total, provoca a libertação. Nessa medida podemos também pensar no ensaio como uma possibilidade da escrita de si, ao passo que este pode ser agrupado nos textos que pressupõe, de maneira direta, a experiência do autor. Por esta razão é

complexa a separação entre os mais vários textos autobiográficos, ainda mais no caso de todos estarem circunscritos em um livro intitulado de autobiografia: a auto-escrita da vida, como é o caso da obra de Victoria Ocampo.

O texto de Ocampo apresenta as suspensões da narrativa para a reflexão por meio do maleável texto ensaístico de maneira marcada. Se é no começo da página trinta e um que Ocampo descreve o diálogo dentro do táxi, é apenas no final da página trinta e três que ela retoma do ponto em que havia parado: “Sin embargo, en el momento em que rechazaba la mano de J., cuando tomo la mia...” (OCAMPO, 1981, p. 33). Talvez pela singular mobilidade do gênero ensaístico (e da escrita de si em um panorama mais geral), possamos encontrar nele um espaço para a expressão escrita da performance atribuída por Foucault (2006) aos gêneros autobiográficos (conseguimos entender, ou pelo menos ter uma ideia, de como as lembranças se acomodam na narrativa e ao mesmo tempo da consciência das transformações da própria narradora).

Desde esse tocar de mãos do primeiro encontro, foram-se repetindo outros vários: estavam apaixonados. Sobre o relacionamento com J. devemos destacar duas características levantadas pela autora: a primeira uma relação de amor-paixão de mão-dupla; a segunda, gerada pela primeira, o sentimento de ciúme (são vários os relatos dos ciúmes da autora com a vida bonachona de J.); e, em seguida, como era conflituoso para ela o fato de ser obrigada a se relacionar escondida. A maneira que acharam de encontrar-se com mais calma foi, justamente, o aluguel de um quarto na calle Garay – era nesse espaço em que os encontros (que duraram anos e construíram uma relação de muita intimidade e cumplicidade entre os dois) aconteceram.

Sobre o apartamento na Calle Garay, Ocampo (1981, p. 40) afirma: “había siempre, en esa cuadra, un olor a forraje que venía de un corralón cercano. Nada desagradable. A tanta distancia de años tengo ese olor en las narices”. A memória além de ocupar os espaços, ocupa os sentidos: o cheiro. Além disso, a distância deixa de ser uma medida espacial para explicar aquilo que não se explica: o próprio tempo. Essa representação traz à tona a importância do modo com que nos relacionamos com as nossas memórias: de que lembramos e por que lembramos ocorre por alguma ordem de importância interna que damos aos fatos. O cheiro da memória é o cheiro, fator unicamente sensorial, que imaginamos sentir; assim como a distância é aquela que podemos sentir.

Os encontros na Calle Garay tornaram-se comuns e constantes, a relação com M., por outro lado, que já havia desmoronado há muito tempo, é finalizada, mas isso não implica na não-clandestinidade de sua relação devido à origem clandestina e às ameaças feitas por seu ex-marido de denunciar a relação à família de Victória. Os conflitos, no entanto, aparecem no contexto da relação da própria Ocampo com J.: o primeiro ponto desestruturador da relação é a aparição de um filho de J. com uma antiga amante e, em seguida, uma relação passageira de Ocampo com outro homem, Z. Os dois pontos são marcos geradores de conflitos internos (além, obviamente, da clandestinidade em que viviam) no casal, ainda que depois de tudo estes não tenham optado pelo rompimento.

A partir do começo de um enfraquecimento na relação com J., Ocampo volta-se para um outro viés em sua narrativa: a escrita e o começo de sua aparição, como escritora, na vida pública. O começo de sua vida autoral é descrito da seguinte maneira:

Yo vivía Dante, no lo leía. Algunos versos me daban su bautismo, pues sentía que estaban escritos para nombrarme. Tomaba notas para aprender a leerlo mejor, J. me animaba: “Escribí lo que se te ocurra”. Mi primer balbuceo fue en el margen del canto XV del Purgatorio: Babel, publicado (en francés) en La Nación del 4 de abril de 1920. Este artículo como los que siguieron (pese a los elogios de Ortega y de Eugenio d’Ors), torpes y literariamente muy imperfectos, partían de una necesidad del alma, de ninguna manera de una actitud pedante, como lo imaginó Groussac (pésimo psicólogo). (OCAMPO, 1981, p. 98)

É então em 1920 que Victoria publica seu primeiro artigo que, já de antemão, é tomando socialmente como uma manifestação de pedantismo. Groussac publica, e seguida, um texto criticando a publicação da autora, por haver sido feita em francês e, Victória, por sua vez, responde no primeiro volume de seus testemunhos à agressiva publicação de Groussac, justificando a sua escrita em francês de uma maneira que não poderia ser mais coerente: não se tratava de um ato de pedantismo, mas de uma escritora que, havendo-se alfabetizado inicialmente em francês, acaba por recorrer, quando na obra escrita, a esta língua para dar seus primeiros passos. O castelhano só aparece como chave na obra de Ocampo à posteriori e ainda assim marcado por um hibridismo lingüístico estabelecido pelo uso indefinido de expressões em francês e inglês naturalmente no corpo do texto, como é o caso do texto de sua autobiografia.

Por outro lado, Ocampo afirma que ao tempo de sua primeira publicação, ela já se sentia do modo que se via hoje (esse hoje deve ser datado ao tempo da escrita de sua autobiografia), ainda que, obviamente, sem a riqueza de experiências que ela sente atualmente. A dificuldade que teve para escrever o texto (que lhe resultou ruim, mal feito),

fica no entre-caminho entre a crítica sincera daquela que foi uma grande leitora de autores consagrados e o recurso da falsa modéstia ontologicamente presente no texto autobiográfico. O fato é que a autora diz que:

Esse algo sigue siendo difícil de expresar. La piedra preciosa existe. Yo no soy dueña de ella sino depositaria momentánea. Pero la piedra está cubierta de ganga y probablemente (ya puedo decir seguramente) nunca conseguiré limpiarla para que brille. (...) Mi necesidad de comentar la divina comedia nacía de mi drama personal, tanto como de mi real entusiasmo por el poeta florentino, mi hermano. (OCAMPO, 1981, p. 98)

Para Victória, sua primeira obra que justo havia sido um comentário sobre a Divina Comédia não havia sido nada de novo, mas “esos intentos, vanos en cuanto a su éxito literario, me han enriquecido interiormente.” (OCAMPO, 1981, p. 98). Como dissemos, torna-se difícil separar a falsa modéstia de uma crítica severa, mas é que a autora, ao ressaltar a felicidade na recepção de seus intentos por nomes consagrados, nos inclina a pensar na primeira opção, inclusive pela permanência na escrita até o último dia de sua vida. Por outro lado, a escrita para ela claramente tem a função de transformação, daí a sua opção pela escrita em primeira pessoa, inclusive quando pensamos em um comentário a um texto de outro, como é o caso *do De Francesca à Beatrice*, em que a argentina nos conta de sua leitura do texto de Dante.

Os textos publicados por Victória, naturalmente, foram alvo de críticas. Como afirma a autora (1981, p. 105) “en aquellos años, la actitud de “la sociedad” argentina frente a una mujer escritora no era precisamente indulgente”. As críticas que lhe chegaram, como as de Groussac, passavam desde uma advertência a pouca facilidade de aceitação por parte dela mesma, seu medo do fracasso, susto de seus familiares e reclamo pelo tom pedante que tinha o uso da linguagem em francês, além de uma recomendação, também de Groussac, para que Victória, ao invés de tratar de autores consagrados, escrevesse sobre “temas pessoais”. Definitivamente o caminho seria árduo, mas este, para ela não era um motivo de desistência, mas, ao contrário, de persistência.

A partir da aparição em 1920 no *La Nación*, a vida de Victoria começa a ser traçada claramente em duas esferas que se misturam: a pública e a privada. É tão confusa a linha de separação entre as duas coisas que, na segunda vez que esteve Ortega, em Buenos Aires, nos conta Ocampo em sua autobiografia, o espanhol, ao saber de sua relação com J., escreveu-lhe desaconselhando-a a manter a relação porque não o considerava intelectualmente páreo para ela, o que provocou um afastamento entre os dois e a descrição por ela, através de trechos de

cartas trocadas entre ambos, de uma relação conduzida por ele de maneira “generosa y imprudente”(Ocampo, 1981, p. 11). Nas cartas, no entanto, está clara a importância que tem a argentina para o escritor, explicitada pelas diversas cartas que ele a envia sem resposta. As cartas, no entanto são citadas por extenso, segundo a escritora, porque parecem “hacerle el honor a quien las escribió y son un testimonio, no de sus mejores defectos (como decía en un tono un poco irónico) sino de sus mejores cualidades” (OCAMPO, 1981, p. 119). A amizade, no entanto, só foi retomada dez anos depois, quando de um encontro entre os dois em Buenos Aires. Segundo Ocampo, Ortega havia publicado nesse período que passaram afastados uma carta sua em seu livro *Espectador II* (1917), sem nomeá-la. Depois, ao comentar sobre a autora da carta escreve

Bien sé, por los demás, que usted es una intrépida cazadora de resonancias y afinidades – de sinfronismo – y que en todo parecida a Diana, atraviesa usted el mundo, esbelta y rápida, azuzando los lebreles de sus sentimientos. Y a fin que le conste mi admiración pido a usted permiso para plagiar su literatura, y decir que el libro de D. Jacinto Bejarano, cura párroco de Riofrio, lanza el grito que Azorín conduce en silencio, y hace el gesto de que sufre su inmovilidad. (OCAMPO, 1981, p. 120)

Para Victoria a citação e as palavras de Ortega foram a melhor maneira de nela despertar um “proceso de culpabilidad”. Além disso, “esta cita dio en el punto más sensible de mi vanidad de futura autora. Era la primera vez que me veía en letra de molde. ¡Y en un tomo de la Revista de Occidente! Todo era, pues, aún posible en ese lado.” (OCAMPO, 1981, p. 120)

Nesse momento da narrativa cruzam-se dois caminhos distintos: a porta que se abre para a vida pública como escritora; e, na intimidade, o desenlace de seu amor com J. e a relação com sua morte. O final do tomo, no entanto, está dedicado a contar-nos, e assim fechar-nos a porta, de sua relação com J. . Sobre os comentários de Ortega acerca de J., Victoria afirma que não se podia discordar de uma maneira geral: J. era um homem inteligente, *mas não era uma inteligência*. No entanto, nele havia qualidades que em nenhum outro homem ela encontrou. Ao tentar pensar no que era que havia feito com que com ela permanecesse tanto tempo junto a ele, a autora salienta que o sentimento ultrapassava a beleza e o sex-appeal que havia sentido por seu marido, e se originava, antes de tudo, no fato de ele a compreender como mulher em suas angústias e a apoiar diante de todos em suas mais diversas escolhas, como a dedicação à escrita e ao meio artístico.

4. Viraje: o desvelo da narrativa autobiográfica de Ocampo

O quarto volume da autobiografia de Victória, como bem categoriza seu título, concretiza um giro dentro da narrativa. A história de seus encontros com literatos e com a literatura, iniciado no final do terceiro livro, torna-se o verdadeiro foco da narrativa. Há uma modificação na perspectiva da narrativa, que antes estava disposta sobre a esfera íntima - história de sua relação marital e extraconjugal -, e, a partir desse livro passa a contar-nos incidentes de sua vida pública, ainda que, obviamente, marcada pelo viés intimidante da escrita de si.

Para começar o volume, Victoria nos conta de uma situação de vida única: por primeira vez estava morando verdadeiramente sozinha, havia por fim ido morar em um pequeno apartamento na Rua Montevideo e, para ela, conquistado a liberdade que nunca havia sentido anteriormente, primeiro pela presença de seus pais, depois pela constante presença de seu marido. É só então que ela expõe uma reflexão sobre os lugares que as coisas, de uma maneira geral, não tiveram em sua vida. Ocampo coloca em situação de dualidade duas possibilidades: a ambição e o amor. Para ela, a percentagem de ambição disposta na trama da sua vida foi pouca, restando ao amor um papel prioritário. Essa afirmação se justifica por um “e se” levantado pela autora no seguinte excerto:

Si hubiera vivido en París (y tenía los medios materiales para hacerlo), si me hubiera consagrado en cuerpo y alma, si me hubiera limitado a escribir en francés, sin importarme un bledo los demás, si hubiera aprovechado mis dones naturales, también hubiera logrado éxito en el ámbito de la literatura. A estas horas, quizás habría publicado un libro significativo, si no perfecto. Me he desperdigado, dispersado en vanos esfuerzos (la rutina), he malgastado mis dones. (...) Porque el amor fue mi vocación primera, antes que el teatro y las letras. (OCAMPO, 1982, p. 10)

No entanto, a ambição, reconhece Victória, sempre lhe acompanhou, desde que, quando menina, escrevia poemas, cartas. A ambição nunca lhe havia abandonado e nesse capítulo essa ambição – ligada ao progresso no trabalho e na construção da figura pública, torna-se, talvez pelo descompasso de sua relação com J., o grande tema da narrativa. Nesse tomo começam a aparecer nomes de escritores com os quais Victoria desenvolveu uma relação de amizade e intelectualidade.

O confronto da Victoria de hoje com aquela que, a seu tempo, é narrada, como em vários outros momentos da trama, é indicado por uma carta que a escritora escreve ao escritor uruguaio Carlos Reyles. É nessa correspondência escrita quando tinha dezessete anos, exposta no texto de sua autobiografia, que Victoria reflete sobre a seguinte frase “Lejos ha quedado el tiempo en que creía que teniendo una pluma y un papel podía llegar a ser célebre. Sueños de

niña en los que la gloria me parecía un elemento indispensable para la felicidad” (OCAMPO, 1982, p. 15). O desejo de glória, reflete, havia se transformado na ânsia de abraçar forte tudo o que amava.

É dessa maneira que Ocampo nos introduz ao importante ano de 1924, no qual parece principiar um novo ciclo, pois é nesse ano em que diz: “entraron en mi vida dos hombres a los que debía vincularme por diferentes lazos de amistad, de ternura, de admiración: Tagore y Ansermet” (OCAMPO, 1982, p. 16). Essas duas pessoas aparecem, para Victória, que adentrava então na leitura de temas orientais, e transformam as possibilidades e modos que ela encontrava de viver sua vida. Representavam, por excelência, o desejo de abraçar o herói, o ídolo, a glória. O encantamento de Victoria pelas temáticas orientais a princípio deriva do contato da escritora com duas figuras: Gandhi e o ganhador do prêmio Nobel, Tagore.

Se por um lado Gandhi representava a força política e a inteireza de viver aquilo que se acredita e, por sua vez, acreditar naquilo que se vive, sendo solidário a imensa pobreza do povo indiano; Tagore, através da leitura do *Gitanjali*, representava a possibilidade sensibilizadora da arte. Os dois, nos pensamentos relatados na narrativa até então, representavam duas forças que, paralelamente se enfrentavam. Para Gandhi, Tagore deveria deixar para trás os estrangeirismos de suas roupas e pensar em seu povo; Tagore, também sensibilizado pela pobreza na Índia, estava sob a tensão de forças distintas: o prazer de ser reconhecido como artista e o apego ao trabalho estético da literatura.

Apenas dez anos depois de haver estabelecido por primeira vez esse contato fundamental com os questionamentos orientais, Victória, por primeira vez, pôde conhecer el *hacedor* do livro que a havia apresentado uma forma de amor que lhe ultrapassava: o amor imperativo, que era tão diferente do amor-paixão ao que estava acostumada a pensar, o amor que não é a nada e é a tudo ao mesmo tempo. Além disso, Tagore trouxe à Victoria uma noção de Deus que até então desconhecia, um Deus que estava ligado ao amor e não à repreensão. Esses pensamentos tiveram tanta influência em sua vida que a autora afirma haver vivido *Gitanjali*.

Na ocasião de sua ida a uma palestra na cidade de Lima, no Peru, Tagore desembarcou doente na cidade de Buenos Aires e, consultado por um médico, foi desaconselhado a seguir viagem e cruzar a cordilheira e passar um tempo de repouso no campo. Ao ir visitá-lo no Plaza Hotel, onde estava hospedado, Victoria ofereceu-se ao secretário de Tagore para

organizar a estada dele em um local mais tranqüilo, a ideia foi acatada por Elmhirst (o secretário). Instalando-o na casa de campo de amigos da autora, na estância de San Isidro, àquela época ainda rural, na região metropolitana de Buenos Aires. As semanas iniciais, transformaram-se em dois meses e Victoria pôde desenvolver com Tagore uma relação de muita intimidade, marcada pelo cuidado e pela admiração que, se a princípio era apenas da autora por ele, logo transformou-se em uma relação mútua. A esse ponto da narrativa, Victoria nos conta que, para conseguir o dinheiro destinado ao aluguel da casa que serviu de morada ao Nobel, a autora vendeu seu diadema de brilhantes, marca profunda de sua juventude. Salientamos esse fato porque é nesse livro que ocorre, realmente, uma (um) “Viraje”, mas bem dita como uma mudança de planos: a troca da nobreza, do pertencimento à sociedade da época, pela aproximação dos autores que lhe encantavam, tanto que ao que contam, Victoria morreu já sem grandes posses, não pobre, mas sem a riqueza exagerada da família e com um nome popularmente conhecido.

A relação estabelecida com Tagore se deu através de conversas, em visitas que fazia à casa em que o Bengali estava hospedado e, principalmente, através de cartas. Desde que ainda estava o Indiano em San Isidro, se escreviam sempre. Na autobiografia de Victoria estão dispostas algumas dessas cartas: a última que lhe escreveu Tagore antes de partir e também algumas de quando já estavam distantes. É interessante que, ao enumerar os poemas e as cartas que Tagore escrevia em sua autobiografia, de cunho totalmente admirativo, observamos claramente imagens que outros dela faziam: “mujer, llenaste de tierna belleza mis dias de Exilio” (TAGORE *apud* OCAMPO, 1982, p. 45); verdadeiros elogios à autora. A vaidade, marca de tantas autobiografias, parece, neste caso, estar relacionada ao reconhecimento daqueles que por ela eram admirados.

A partida de Tagore foi, sem dúvida, muito sentida por Victória: “Yo me senti muy desdichada porque vivir cerca de Gurudev (así lo llamábamos) era una fuente cotidiana de maravilla, de admiración” (OCAMPO, 1982, p.35). No entanto, ainda distantes, Tagore e Viyaya (assim a chamava) voltaram a se encontrar em Paris. Nesta ocasião, sabendo que Tagore estava pintando e desenhando, a autora organizou para o Indiano uma exposição; reunião com Waldo Frank, um amigo com quem havia pensado em escrever uma revista bilíngüe. Sobre a sua relação com o autor, ela afirma:

Nos sentimos hermanos que han sufrido en diferentes circunstancias por los mismos errores y han luchado en la misma soledad y con las mismas ansias. Ambos somos huérfanos. Y Europa es la causa de ese sentimiento. Nos sentimos sus huérfanos. Su

verdadera imagen nos atrae y nos rechaza al mismo tiempo. Nuestras raíces están doloridas y nuestros corazones angustiados por eso. Frank y yo, cuando nos encontramos, nos tomamos de la mano como niños errantes, perdidos en su propia América. (OCAMPO, 1982, p. 38)

Nesse trecho é possível percebermos a angústia do que é sentir-se filho de uma nação colonizada, ainda que sob as mais diferentes formas de colonização, como é o caso dos Estados Unidos de Frank e da Argentina de Ocampo. Foi esse sentimento de não pertencimento ao mesmo panorama cultural da metrópole, essa busca por uma identidade de ex-colônia, que originou aquela que seria a obra de sua vida. É interessante observar que a orfandade cultural descrita por Victoria em nada se separa, neste momento, da orfandade de vários intelectuais de sua época, mas a diferença é como se posiciona a autora, em consonância com Frank, no trabalho pela construção dessa identidade. Sim, tratava-se de expandir e criar novas noções de “pertencimento” a um mundo que era, a sua vez, diferente das românticas descrições paradisíacas eurocêntricas e se aproximava daquilo que hoje vemos com clareza: somos outros que não a metrópole, mas tampouco somos somente o que havia antes da colônia. É impossível não pensarmos, neste ponto, na defesa do *Sueño Bolivariano* como um definidor de nação, como uma prática política e cultural de alteridade (no que se refere às metrópoles) e reconhecimento (na identificação com países vizinhos); mas Victoria não nos fala de latino-americanidade, pois sente-se em conformidade com Frank, que é americano, passa mais pela necessidade de, ver-se cortados os vários laços estreitados com as várias metrópoles (e aqui não me refiro apenas à Espanha e aos Estados Unidos) culturais. Começava então a pensar-se a noção de “nacional” dentro de uma perspectiva mais universal: a da modernidade.

Os intelectuais, neste ponto de desenvolvimento social e cultural, assumiam um papel quase militante daquilo que liam e viam. Antônio Cândido, pensando em outro caso, o da América Latina à luz de Ángel Rama, afirma que uma característica das literaturas latino-americanas é que o escritor ou intelectual, possui um cunho politizado, que levaria a duas conseqüências:

A primeira é que a atividade intelectual se torna em si mesma, pelo simples fato de existir, um ato de participação, por vezes quase de militância, na medida em que é uma afirmação de cultura em meios pouco desenvolvidos culturalmente; de modo que a produção intelectual, em particular a literária, se torna (numa perspectiva “ilustrada” que vem de longe) contribuição para construir a nação, dando-lhe um timbre de grandeza. A segunda conseqüência é que o intelectual tende com freqüência a se politizar no sentido estrito, mais do que nos países cuja sociedade e cultura estão sedimentadas de longa data, como na Europa, ou nos países que transpuseram com maior fidelidade os padrões metropolitanos, como os Estados Unidos. (CANDIDO, 2001, p.264)

O caráter politizado, no caso de Victória, é compreendido na medida em que, ao buscar e preocupar-se com a ideia de cultura argentina (e aí pensamos também em uma cultura mais ligada ao universal), sente a estimulante angústia necessária para criar uma revista preocupada com temas universais e, portanto, também argentinos. A ideia da posição política do intelectual aparece-nos, neste ponto, como coincidente com a narrativa da autora as posturas posteriormente assumidas pela na *Sur*. Outro ponto de separação interessante levantado pelo autor é a diferenciação daquilo que, neste ponto, para Victória, representava uma convergência: Estados Unidos e América Latina têm modos culturais distintos, tanto que, na Argentina, a revista *Sur* assumiu uma importância muito mais significativa que a revista de Frank nos EUA. Nessa época a comunidade leitora argentina crescia devido às políticas de normatização da educação e as revistas que neste cenário eram prolíferas, representavam parte significativa do consumo cultural dos argentinos, *Sur* participou intensamente desse movimento e solidificou-se como uma revista que pensava a cultura global desde uma perspectiva periférica, por esta razão durou mais de cinquenta anos.

As possibilidades e a eficácia dos planos da *Sur* serão pensadas mais profundamente mais adiante, quando também a autora torna este o foco de sua narrativa. Em *Viraje*, formalmente Victoria divide seu texto (e por vezes textos de outros) em cinco partes. À primeira parte caberia uma introdução a essa mudança de foco da narrativa; na segunda, intitulada *Cartas de Rabindrath Tagore y Victoria Ocampo*, estão dispostas cartas de Tagore e de Victória, que nos permitem um contato direto com a amizade construída na época e que tem por carta final, a carta de Rathi (filho de Tagore) falando sobre a morte do pai. Na subdivisão seguinte a voz da autobiografia é cedida para Rathindrath Tagore, filho do Nobel, em um capítulo chamado *Rathindrath Tagore y Krishna Kripalani (acerca de la amistad de Tagore y Vijaya)*, no qual estão dispostos textos dos dois autores nomeados sobre a amizade dos dois. E por último um capítulo chamado Ernest Ansermet.

As vozes de outros autores, dentro do texto da própria autora, pouco a pouco, nos ajudam a construir de uma forma mais concreta as relações por ela narrada; mas além disso, a partir deste ponto da narrativa, percebemos uma outra repetência de referentes utilizada pela autora: os nomes. Desde *Viraje*, os nomes de seus amigos escritores e intelectuais encabeçam, não sem porquê, os subtítulos de seu livro e culminam no seguinte volume de sua autobiografia, já completamente disposto num ponto mais de imagem pública que privada de sua produção, *o Figuras Simbólicas*.

5. *Figuras Simbólicas. Medida de Francia.*

Intitulado com o nome *Figuras Simbólicas – Medida de Francia* o quinto livro da autobiografia de Ocampo começa ambientado em Paris no ano de 1929 com a descrição feita das vestes usadas por ela na frente do espelho. Nessa descrição, Victoria conta-se bem vestida em um pulôver *Channel* (que era símbolo da independência feminina nesta época) e narra o primeiro encontro com Keyserling no saguão do *Hotel de Réservoirs* e então, neste cenário que ela propõe a primeira suspensão para a reflexão do volume: “Como una película que uno detiene cuándo quiere, dejo a Keyserling y a mí misma, inmovilizados los dos en el instante del primer saludo, de pie en el medio de un salón pequeño, para retomar el *Journal de Voyage* (diario de viaje), antes de proseguir.” (OCAMPO, 2006, p. 17). O recurso de suspensão utilizado por Victoria já tantas outras vezes para introduzir uma discussão mental sobre alguma temática é dessa vez narrado como um processo consciente. Nesse contexto as reflexões se dão em torno das ideias de *concupina* e *cortesã* abordadas por Keyserling⁴ em seu livro. Para Ocampo, o filósofo pensava a mulher sempre em uma relação funcional com o homem, mesmo quando tentava livrar-se a todo custo das marcas do machismo. A autora afirma que se antes de conhecê-lo, tivesse voltado mais vezes àquele livro, poderia entendê-lo melhor em suas contradições que seriam expostas posteriormente com o desenvolvimento de sua relação.

Voltando à referência de sua imagem no espelho, Ocampo assinala um período de mudanças que estava por vir, para a autora aquela seria uma segunda fase da sua vida de adulta:

Aquella que se miraba en el espejo, en la calle d’Artois, el cinco de enero de 1929, era una mujer que había llegado al final de una etapa de su vida por la fuerza de las cosas, por un empuje inexorable (y aquí uso esa palabra: *poussée*, en el sentido de inexorable desarrollo). Yo iba a dejar un puerto que me había abrigado durante años; que me había fortalecido y languecido, tan contradictorios como parecen esos dos efectos de una misma causa. (OCAMPO, 2006, p. 23)

E o surgimento de Keyserling em sua vida estava extremamente relacionado com este novo momento. É por isso que aí ela retoma “el film de mi vida en el momento en que estaba de pie frente a Keyserling en el *Hotel de Réservoirs*” (OCAMPO, 2006, p. 24). A arquitetura desse encontro não está explicitada no texto da autobiografia, mas Victoria conta que todo o interesse que sentia pelas obras do filósofo, se esvaiu à primeira vista, pela repulsa que este lhe causava. A descrição física de Hermann feita por Ocampo é minuciosa, além de algumas

⁴ Tal reflexão será abordada no capítulo seguinte, na seção *Marcas do feminismo na obra de Ocampo*.

características como a fala seca e rápida e um espírito “primitivo”, sintetizado em: “Eisenstein hubiera soñado incluirlo en el paisaje de su “Alejandro Nevsky””(idem).

O encontro com este, que seria um elemento simbólico importante neste novo momento que principia, é sintetizado através da seguinte metáfora pela escritora:

El hecho es que me presenté en el *Hotel de Résevoirs* con mi “torta” (tomar el término con o sin juego de palabras) y mi pote de manteca para mi abuela, siguiendo la tradición de la Caperucita Roja. Y me encontré de buenas a primeras frente a un carnívoro que reclamaba una comida más sustanciosa (OCAMPO, 2006, p. 26).

A quebra de expectativas com relação a esse encontro é narrada por Victoria em alusão à história infantil de chapeuzinho vermelho: na qual ela seria a representante da inocente expectativa de conhecer um autor referência e ele é visto como um “lobo-filósofo”. As acusações de Victoria que sustentam essa metáfora são relativas à “falta de tato” dele. Interessada pela obra do escritor, Victoria queria, com ele, construir uma relação baseada no diálogo intelectual e na amizade; já Keyserling, que vivia uma vida amorosa aberta com sua mulher, tentava a todo custo pregar-lhe o ideal de liberdade sexual em que vivia.

Victoria, advinda de uma realidade diferente, não se relacionava com os homens que freqüentou dessa maneira. Reconhecia-se repleta de costumes e amarras que não lhe permitiam viver dessa maneira. E antes de pensar em qualquer mudança postural estava o fato de que este lhe causava repulsa fisicamente. Ao imaginar a possibilidade de uma relação sexual com o filósofo utiliza a palavra *violação* para explicar como se sentia.

As tentativas eram tantas e apressadas que Victoria afirma que esta seria a principal causa da repulsão que ele lhe causava e justifica: “un trauma no es una liberación”. Ocampo pensa que para absorção desses preceitos de “liberação” é preciso tempo, era preciso transformar-se internamente porque essas questões não se resolvem sob uma pressão externa, mas em reflexões e mudanças internas e, em todo caso, não seria a ele que esse tipo de relação estaria associada. A relação do autor com Victoria é narrada na autobiografia em uma compilação de cartas. Nelas é possível perceber o medo de Victoria de despertar a raiva, a dificuldade de dizer “não” e o afastamento (que apenas se concretizou com a ida do escritor à Buenos Aires) gradual que ela tentava impor-lhe. Nesse contexto é possível perceber o desfalecimento da figura de Keyserling na ideia da escritora, como se ao conhecer o ícone se houvesse decepcionado.

A segunda parte deste volume da autobiografia, intitulada *La medida de Francia* está relacionada a uma figura que foi fundamental para a concretização dos pilares ideológicos da revista *Sur*: Drieu la Rochelle.

O encontro desprezioso com Drieu na ocasião de um almoço na casa de uma amiga e a relação que manteve com ele está catalogado já nas cartas que escrevia a Keyserling. Nelas, a figura de Drieu aparece relacionada a passeios por Paris e à cura de uma tristeza que Victória, sem encontrar um verdadeiro motivo, sentia. Na parte da autobiografia dedicada a ele, Victoria afirma que foi através dele que conheceu uma nova França, porque ele a amava e conhecia de uma perspectiva diferente da dela, essa posição que ela chama de “Amante” (com maiúscula). O espaço de Paris é então ressignificado pelo sonho liberal dele:

Después de nuestro segundo encuentro, París se convirtió en nuestro lugar de citas. Las calles de isla de San Luis y de *l'île de la cité*, los Campos Elíseos, los *quais*, los bulevares, las callejuelas fueron, a cielo abierto, nuestra sala de visita.

Yo amaba a París y a Francia casi tanto como él, y su encarnamiento de hablar de ellas de manera cruel me chocaba. No lograba aprehender el sentido, el fondo dramático. (OCAMPO, 2006, p. 62)

O teor dramático dito por Victoria era justamente a marca do amor que Drieu sentia por aqueles lugares e também uma das razões que a fizeram pensar em um plano libertário de pertencimento. Neste ponto da narrativa ela começa a dedicar passagens de sua autobiografia à França, declarando o amor que ele sentia por aquele espaço e aquele povo: “Francia, yo soy testigo de que él te amó en tu pasado, tu presente y tu porvenir.” (OCAMPO, 2006, p. 63). Pelas ruas francesas, Victoria conhecia Drieu, que buscava transparecer para ela todas as suas feridas. As saídas e conversas com Drieu, que foram tornando-se mais comuns, a “limpiaban de Keyserling” (OCAMPO, 2006, p. 75). Ainda que considerasse as idéias do escritor francês, por vezes absurdamente negativistas, Victoria admirava sua sinceridade e a coincidência da forma como pensava com a sua ação. A angústia de Drieu com os rumos tomados pela França depois da guerra iria levá-lo alguns anos mais tarde a cometer o suicídio e foram justamente as idéias originadas nessa angústia que fizeram com que Victoria se afastasse dele.

Quando partiu de Paris, Victoria teve uma conversa com Drieu para contar-lhe de sua partida, a qual está relatada na autobiografia como diálogo, com o uso de travessões. Nessa ficcionalizada conversa, Drieu se entristece com a partida de Victória. Essa despedida, que a autora havia julgado fácil, não foi tanto quanto imaginava e, depois que se foi, continuaram trocando cartas.

As cartas trocadas estão compiladas em uma outra parte do capítulo. As primeiras cartas escritas por ele possuíam um tom agressivo e ácido originado na sensação de “abandono” que trazia a partida, mas com o tempo vão tornando-se mais ternas. Victoria (2006, p. 89) sobre esse caminho difícil de reaproximação na distância, justifica: “No llegamos a eso sin turbulaciones, sin desgarramientos, sin un dolor sordo, sin sacrificios consentidos”. A última parte do volume da autobiografia está composta pela última carta que escreveu e por seu testamento antes do suicídio. Na carta Drieu diz que ela “no sabe como es bella su muerte” e que em seu último romance *L’homme à cheval* havia posto sua “amarga ternura por ella” (OCAMPO, 2006, p. 131). A morte narrada de Drieu, para Victoria foi um momento de pesar, de pena e um ano após a sua morte, Ocampo teve acesso ao testamento que ele escreveu aos amigos antes de morrer, no qual havia uma parte dedicada a ela.

Os pensamentos de Drieu, sobretudo quando dizia “Sueño con una Francia que de pronto será el cielo. La lección esencial no puedo aprenderla siendo francés, sino siendo hombre” (OCAMPO, 2006, p. 62).

6. *Sur y cia*

Depois de aproximadamente dois meses sem escrever uma linha de sua autobiografia, Ocampo volta a fazê-lo em janeiro de 1953. Já na primeira página anuncia: “será necesario llegar de un tirón hasta el fin porque comienzo a encontrar mil buenas (o malas) razones para no continuarlas después de haber dejado que se enfriaran” (OCAMPO, 2006, p. 139).

O recomeço da narrativa está marcado pela volta à reflexão que se dá no começo da autobiografia, exatamente no subcapítulo *Hacia el archipiélago*. Para voltar a contar-nos de si, Victoria precisa explicar os pormenores do gênero. O primeiro ponto por ela abordado é a dificuldade de ser-se sincero sem acusar a ninguém, sem apontar o dedo para amigos, sem alegar. Ocampo enfoca nesse momento da narrativa uma percepção de seu contexto social.

Influenciada pela leitura de *Los demonios de Loudon*, de Adous Huxley, começa a pensar em que aspecto as biografias estariam mais isentas de parcialidade que as autobiografias. No caso de Huxley, ao trazer personagens históricos e falar de seus demônios, não estaria ele demonstrando-se neles? Para Victória, se é verdade o sujeito só se pode ver se for diante do espelho é também verdade que apenas ele tem acesso aos seus sentimentos e valores, de modo que as duas tarefas estariam naturalmente parciais.

Em conformidade com a ideia de Arendt (2007) de que os sentimentos, pertencentes à esfera privada só passam para a esfera pública a partir de uma transformação, Victoria faz a seguinte citação de Ravel: “un artista debe ser consciente y no sincero; hay en esa palabra algo de humillante. *Nosotros no podemos expresarnos sin explotar y en consecuencia transformar nuestras emociones ¿no es mejor ser al menos consciente y reconocer que el arte es la suprema impostura?*” (OCAMPO, 2006, p. 140). A autora concorda com as linhas itálicas, mas não acredita que a arte seja uma impostura e vai mais profundo: no caso das autobiografias não convém mentir, mas tampouco se buscar contar tudo. De maneira que chega o momento no qual “aquél que uno fue si sustituye, sin haberlo sabido nosotros, por aquél que uno hubiera querido ser” (OCAMPO, 2006, p. 141).

Ao retomar suas memórias, Victoria conta que, ao chegar a Buenos Aires, ficou hospedada na casa do seu pai, com quem já conservava uma relação de mal entendidos sublimados há algum tempo e que, nessa ocasião, ele a convida para sentar-se a seu lado no jantar: “que venga la viajera a sentarse a mi lado esta noche” (OCAMPO, 2006, p. 143). Victoria relata este como uma das recordações de maior doçura do seu pai, juntamente com quando, no dia da sua morte lhe disse “no te sabía tan valiente”. As passagens são narradas por Ocampo como memórias de aceitação, reconciliação e reconhecimento.

Os momentos na casa do seu pai foram poucos, o suficiente para que sua casa de estilo modernista e cuidadosamente pensada por ela, ficasse pronta. Sua mudança coincide com a chegada de Keyserling a Buenos Aires. A presença dele, literalmente, asfixiava Victoria que começou a ter crises que só melhoraram com a sua partida. Na autobiografia, as relações entre Ocampo e Keyserling em Buenos Aires são contadas através de cartas, de tom crítico e ácido, compiladas ao corpo do texto.

Foi nesse período que Ocampo conheceu a Waldo Frank, quando dava uma palestra sobre Chaplin:

Este encuentro marca también un dato importante en mi vida: mi interés por los Estados Unidos, sus escritores, sus ciudades, su “way of life”, se me reveló bruscamente. Waldo estuvo poco tiempo entre nosotros, pero antes de su partida (y gracias a su insistencia), le prometí ir a visitarlo a Nueva York, en 1930, y fundar una revista. Esta última promesa me espantaba. No me sentía ni preparada ni dotada para semejante empresa. (OCAMPO, 2006, p. 174)

É pelo impulso de Waldo Frank que Victoria visita pela primeira vez os Estados Unidos. Nas memórias de Victoria, nesse livro, existe um vazio entre a idealização da revista em

consonância com Waldo e a sua real existência. A primeira aparição ideológica da *Revista Sur* se dá na seguinte passagem:

Waldo no se contentó con ponerme em contacto con su América. Quería conocer, acercarse a la mía. Y para lograrlo, pensaba que había que fundar una revista para los jóvenes, una revista que sería también un *trait d'union* entre su Norte y mi *Sur*. Una revista que estudiara nuestros problemas, se hacía esencial e indispensable. (...) Me habló también de un muchacho que traducía sus conferencias y con el que se entendía a las mil maravillas. Cada vez que me decía su nombre, yo me olvidaba: Mallea, (...) Por Ricardo también conocí a Borges, Rojas Paz y Brandan Carafa, quienes lanzaron la proa con él. (OCAMPO, 2006, p. 1975)

Depois dessa passagem em que estão constituídos os principais nomes de colaboradores da *Revista Sur*, Victoria narra seu embarque para a Europa e só volta a falar da revista depois, quando convidada para fazer um recital beneficente para as mães cristãs (ela não era católica e que logo descobriria que tampouco era bem quista pelo episcopado) aceita conquanto que um porcentage seja destinado à *Revista Sur*, que nesta época estava de mal a pior.

Poucos dias antes do recital a representação da Igreja Católica cancelaria o evento com Victoria por suas condutas sociais e sua relação com figuras “ameaçadoras” à verdade eclesiástica, como Tagore e Krishnamurti. A recordação de Victoria acontece de maneira espiralada, indo e voltando a diferentes épocas e passagens: é uma autobiografia não completamente linear, assim como as memórias tampouco o são.

Sobre a criação da revista, Victoria embarca de Paris à Nova York em 1930⁵ ao encontro de Waldo Frank. Impressionada com o continente desconhecido, Ocampo se assegura de que a ideia de Waldo é coerente e encontra, em ambos os espaços, possibilidades de desenvolver-se. Sobre a primeira conversa Ocampo (2006, p. 189) relata como idealizavam a revista e do que tratavam:

En principio se trataba de una revista cuyo papel sería poner en contacto los escritores argentinos y lo mejor de los europeos. El proyecto era ambicioso. Los hechos probaron que nada es más difícil que establecer un diálogo entre el Norte y el *sur* de nuestro continente. (...) En síntesis, hablamos, con Waldo, de las dificultades y de la necesidad de una revista.

A dificuldade narrada por Ocampo estava no terreno financeiro: nos Estados Unidos os escritores cobravam muito mais caro que na Argentina para publicar seus textos. Além disso, Ocampo, que sempre se comportara como mecenas, começava a perceber que seus bens eram falíveis. Sustentava artistas e viagens a partir da venda de objetos, móveis e até casas e esse sistema cedo ou tarde não poderia mais sustentar-se.

⁵ Narrativa de viagem abordada no capítulo IV.

Enquanto pensava uma solução para a problemática da revista, Victoria passeava com Waldo, por Nova York. Em um destes passeios, pela Igreja Harlem, conheceu pessoalmente Eisenstein, quem já havia tido contato pelos filmes e de quem se fez amiga. Já no primeiro dia o cineasta foi a seu hotel discutir sobre seu trabalho em Hollywood, onde deveria dirigir *An American Tragedy*. Eisenstein não acreditava que o filme pudesse ser rodado como imaginava, não tinha esperanças de se entender com Hollywood. Nesse momento da narrativa, Victoria volta a Buenos Aires e deixa a revista em segundo plano e começa a pensar em como poderia elaborar um projeto para trazer Eisenstein para a Argentina. Poucos dias depois de que havia regressado, Eisenstein lhe confirma que estava pronto para partir para as terras *rioplatenses* se ela quisesse. Sem o dinheiro necessário para trazê-lo, Ocampo percebeu que conseguir dinheiro para empreender projetos não era tão fácil como imaginava e teve que dar a negativa ao cineasta que então partiu para o México para realizar seu filme. Depois desse episódio, Ocampo inclui algumas cartas que trocou com Eisenstein neste período.

O empreendedorismo de Victória, no entanto, depois dessa viagem e da negativa ao plano de Eisenstein foi, sem sombra de dúvidas a viabilização da revista:

La llegada a Buenos Aires no fue solo – esta vez – el reencuentro. El reencuentro con seres y cosas queridos. Esta vez fue la novedad de una empresa que se me presentaba cada día más llena de dificultades, más erizada de problemas. Fundar y dirigir una revista (OCAMPO, 2006, p. 203)

Quando sentou-se para escrever essas memórias, *Sur* já tinha mais de duzentos números e já lhe *habia criado mais de duzentos problemas* (OCAMPO, 2006, p. 204) e havia a incerteza de se a revista sobreviveria a sua morte ou se ela agregaria àquelas memórias alguma nova lembrança. Mas o faro era que: “En el verano de 1931 nació *Sur*. A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista. Todo lo que dije e hice (y escribí) está en *Sur* y seguirá apareciendo mientras dure la revista” (*idem*).

É assim que Victoria encerra à narrativa de sua vida, ou da parte que de sua vida ela quis tornar pública. O fechamento da autobiografia acontece da mesma maneira que começou e da qual nunca pôde fugir: a *mulher* organicamente confundida com a obra, só que agora falando através dos outros.

Os livros aqui analisados constroem a vida de Victoria a princípio cronologicamente, mas logo trazem passagens repetidas para focar em elementos diferentes. Depois de compreender o caminho feito por Ocampo, observamos, como salienta Amícola (2007) que este vai da intimidade familiar dos primeiros capítulos à vida de figura pública, confundindo-

se imagem pública e privada em vários pontos do livro por uma dupla coincidência: a característica da escrita de si presente em toda a obra de Victoria e justamente por essa ser uma das características formativas do gênero autobiográfico. Nos dois momentos (sendo possível dividir, ainda que não haja, obviamente no gênero autobiográfico o puramente público ou privado, os três primeiros livros com um teor mais de *vida privada* e os três últimos como mais *vida pública*) observamos alguns elementos que se repetem desde a narrativa de sua infância até o desenrolar de sua vida como escritora. Esses elementos, como as marcas de feminismo, o sentimento de não pertencimento ao pensamento vigente que coincide argentinidade e ufanismo, de não sentir-se parte das farsas da convivência social vigente, entre outros, são constitutivos da personagem criada: uma mulher forte, incompreendida e sensivelmente a frente de seu tempo que buscou na dedicada tarefa da escrita a inovação pela arte e pela tarefa escrita.

CAPÍTULO III

MARCAS IDENTITÁRIAS NA OBRA AUTOBIOGRÁFICA DE VICTORIA OCAMPO

“Identidade significa aparecer: ser diferente e, por essa diferença, singular – e assim a procura da identidade não pode deixar de dividir e separar. E, no entanto a vulnerabilidade das identidades individuais e a precariedade da solitária construção da identidade levam os construtores da identidade a procurar cabides em que possam, em conjunto, pendurar seus medos e ansiedades individualmente experimentados e depois disso, realizar ritos de exorcismo em companhia de outros indivíduos também assustados e ansiosos.”

Zygmunt Bauman

No começo do século XX os princípios da modernidade tomavam conta da América Latina. Os avanços sociais permitem que os teóricos atuais dividam este período em duas etapas distintas: a primeira e a segunda modernidade. Para Mocellim (2008), o ideário de identidade que correspondente à primeira modernidade estaria relacionado com a criação dos estados nacionais e se constituiriam com base em duas idéias até então pensadas sob o viés de uma determinada fixidez: tempo e espaço. Os ideais de tempo e espaço, nessa perspectiva, estão relacionados com o conceito de nação em uma perspectiva territorial e histórica.

As marcas do conceito de “identidade nacional”, surgido no século XVIII, chegaram tardiamente à América, justamente porque é apenas no século XIX que a modernidade começa a construir-se nos países americanos recém independentes. A princípio a ideia de um estado nacional estava ligada a um espaço que possuía em comum língua e cultura, além da demonstração de um poderio militar. Figueiredo e Noronha (2010) afirmam que neste período havia a busca pela consolidação de uma “alma nacional” que reforçasse a ideia de nação:

A construção de uma identidade nacional passa, assim, por uma série de mediações que permitem a invenção do que é comumente chamado de “alma nacional”, ou seja, parâmetros simbólicos que funcionam como “provas” da existência desse Estado, e que determinam sua originalidade: uma língua comum, uma história cujas raízes sejam as mais longínquas possíveis, um panteão de heróis que encarnem as virtudes nacionais, um folclore, uma natureza particular, uma bandeira e outros símbolos oficiais ou populares. (FIGUEIREDO E NORONHA, 2010, p. 192)

É no contexto das independências das colônias americanas, iniciado em 1776 pelos Estados Unidos, que a busca do sentimento nacional se consolida, marcada por um movimento de procura por novos discursos que se consolida na literatura com o movimento romântico.

No século XX, com os avanços tecnológicos, a consolidação do capitalismo liberal e a crescente globalização, os espaços de cultura que antes eram marcados pelo isolamento se fundiram e propiciaram uma ressignificação dos ideais de espaço e tempo, que agora já não tem suas fronteiras claramente fixadas, isto é, as tecnologias de transporte e de divulgação, ainda primárias neste período, transformaram distâncias e tempos maiores em menores. Essas mudanças atribuíram às noções identitárias na atualidade uma perspectiva fluida, que não era abordada nos primeiros períodos da modernidade, quando o conceito ainda estava extremamente determinado pelo espaço e pelo tempo.

Sobre essas mudanças no conceito de identidade, Stuart Hall (1998, p. 12) reflete:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

No período correspondente à quebra do paradigma das identidades estáveis e unificadas que surge no o romantismo, começa a declinar com o aparecimento das vanguardas, até resultar na ideia de modernidade. Victoria vivencia na sociedade argentina debates e discussões sobre o que poderia ser considerada uma “identidade argentina”. Para a escritora, alfabetizada em francês (numa época em que as mulheres não freqüentavam a escola normal) e viajante desde a infância, as fronteiras espaciais e temporais sempre foram menos fixas e distantes, porque foram o seu próprio espaço de constituição; inclusive em contraponto à posição de sua família que, como nos conta Victoria em sua autobiografia, conservava velado uma espécie de xenofobia.

Hall (1998, p. 75), pensando na globalização correspondente ao período da segunda modernidade, afirma:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’.

Ainda que o período vivido por Victoria seja embrionário no que diz respeito à globalização, as possibilidades de se viver uma *intercultural* foram propiciadas pela sua educação estrangeirizada e viagens constantes. Tais viagens fizeram com que ela própria

vivesse o sentido global antes de sua geração, assim como outros intelectuais da época que, como a autora, tiveram essa possibilidade. No entanto, o elemento diferenciador entre Victoria e os outros intelectuais foi que, por sentir-se tão intimamente pertencente à ponte entre a América Latina e a Europa, dedicou a esse *interespaço* a obra de sua vida: a *Revista Sur*, na qual estava presente uma então polêmica ideia de pertencimento a uma cultura local que não se afastava dos parâmetros universais de cultura, assim como debates filosóficos e literários sobre a literatura e a cultura em sua perspectiva universal.

Dessa maneira, a escritora que se tornou famosa pelo não aprisionamento à ideia que coincide cultura nacional e cor local, representou para a sociedade argentina uma figura polêmica e categorizada em várias identidades que, a sua época, não representavam elementos eminentemente positivos: como a filiação ao ideário feminista, pensado antes sob o seu ponto de vista que absorvendo os discursos alheios, também a ideia de (não)pertencimento a uma cultura local e falta de engajamento político, principalmente no que diz respeito ao *peronismo*, que em várias ocasiões combateu.

O primeiro dos pontos que gostaríamos de abordar dessas constituições popularmente imaginadas é o fato de que Victoria seria uma pessoa tão estrangeirizada que não poderia ser considerada uma escritora “verdadeiramente argentina”. Para isso, trazemos o ensaio de Borges (2008), íntimo amigo da autora, sobre a identidade do escritor argentino

A análise de Borges sobre a situação do escritor argentino no século XX nos traz considerações interessantes para pensarmos o caso de Ocampo, que como o autor, sofreu as críticas de não escreverem uma literatura “verdadeiramente argentina”. Os questionamentos do autor começam pelo diagnóstico das respostas ao “pseudo-problema” (BORGES, J. L., 2008) que é a compreensão da relação do escritor argentino com a tradição.

A primeira solução elencada pelo autor diz respeito à coincidência entre tradição e a poesia gauchesca. Esta seria a resposta mais comum entre os argentinos. Segundo essa tradição de resposta a poesia gauchesca serviria de arquétipo para a produção da literatura contemporânea “verdadeiramente” argentina em todos os seus elementos: léxico, procedimentos, temas, etc. Esta teoria elenca o *Martin Fierro* como o poema mais argentino, o arquétipo real de toda a tradição gauchesca que o segue. Os escritores que seguem de tal tradição, ressalta Borges, preocupam-se tanto com os vocábulos e as temáticas que já não são

sequer utilizadas pelos gaúchos de hoje, que acabam por produzir (e dessa tradição saíram vários grandes poemas) um gênero tão artificial como qualquer outro.

Mais adiante o autor (2008, p. 151) afirma “Se nos perguntam que livro é mais argentino, o *Martin Fierro* ou os sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, não há razão nenhuma para dizer que o primeiro é mais argentino que o segundo”. Borges sustenta sua teoria ao afirmar que nos sonetos de Banchs talvez não estejam presentes elementos óbvios da realidade argentina, como sua arquitetura, sua sociedade, mas estão, seguramente, outros valores que representam menos obviamente a cultura do povo argentino, como o pudor e a reticência.

Para Borges não é uma obrigação do escritor argentino a profusão de uma cor local e não é este um elemento fundamental para a categorização de uma “literatura argentina”. O verdadeiramente nativo, para o autor, pode prescindir da cor local. Como exemplo de sua teoria, o escritor utiliza a sua própria experiência. Quando ao princípio de sua carreira buscava escrever sobre a periferia da cidade de Buenos Aires sem sucesso e, ao deixar de preocupar-se com isso, passa a receber o reconhecimento por haver escrito uma obra verdadeiramente argentina sem que tenha utilizado sequer uma palavra em *lunfardo*. Afirma que conseguiu “precisamente porque eu não me propusera a encontrar esse sabor, porque me abandonara ao sonho, pude conseguir, ao fim de tantos anos, o que antes busquei em vão” (BORGES, 2008, p. 153). A problemática dessa perspectiva é limitar a tarefa do escritor argentino aos temas argentinos e, portanto, negar-lhe o direito de refletir e escrever sobre aquilo que ultrapassa o local e circunda o universo.

Outra freqüente resposta elencada pelo autor é a de que os escritores argentinos deveriam refugiar-se sob a tradição espanhola, que para Borges não faz sentido porque não corresponde à histórica tentativa argentina de afastar-se da Espanha, além de limitar o gosto de leitura e escrita apenas às obras espanholas. A terceira resposta encontrada diz que os argentinos, por se constituírem como uma continuação europeia, estariam sozinhos na América Latina e, portanto, afastados da ideia de colonização e de descolonização. No entanto o autor ressalta, faz-se impossível a dissolução de uma história que grita no território argentino, assim como a apropriação de procedimentos europeus sem uma ressignificação local.

Por isso a tradição argentina, para Borges, está ligada àquilo que é qualitativamente produzido, independente de um projeto artístico, mas da própria produção. E diz (2008, p. 158):

Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitar ao argentino para sermos argentinos: pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara.

As reflexões de Borges que relacionam a ideia de “argentinidade” com “fatalidade”, contribuem para o pensamento moderno de que a identidade literária e cultural do país só se constitui quando aqueles que a produzem param de preocupar-se com ela. Os contrastes entre as respostas encontradas para a relação do escritor com a tradição são os mesmos que questionaram o “estrangeirismo” de Borges e Victoria e coincidem com a posição política nacionalista do país naquela época.

Não é por acaso que freqüentes comparações entre a figura de Victoria Ocampo (vista como intelectual estrangeirizada) e Eva Perón (exemplo de mulher argentina) levaram à produção de uma obra teatral, na qual a primeira era picarescamente pintada como uma rica alienada, enquanto a segunda era o símbolo da nação argentina (VIÑUELA, 2008). As comparações entre as duas figuras, aliás, são muitas, mas é preciso compreender os pilares que sustentam essa noção de diferenciação de pertencimento, bem como o não enquadramento completo em nenhuma identidade pré-fixada.

1. Modernidade e identidade: urbe e vanguarda *criolla* como pilares da personalidade de Ocampo.

Beatriz Sarlo (2003), ao introduzir-nos ao seu livro intitulado *Una modernidad periférica* começa por descrever as imagens de uma obra do artista plástico argentino Xul Solar, na qual convivem elementos da espiritualidade indígena e marcas da urbe periférica que era Buenos Aires na época. Para a autora (2003, p. 15)

Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla

Não há palavra que tenha melhor poder de definir a cidade que surgia na segunda década do século XIX e durante a primeira metade do XX que hibridismo ou qualquer

sinônimo que possa a ele se aproximar. A Argentina foi o segundo país que mais recebeu imigrantes entre a segunda metade do século XIX e os anos 50. Se pensarmos na quantidade de imigrantes relacionada ao tamanho total da população local, o número é ainda maior, foi o país que mais recebeu o fluxo imigratório europeu. Esse fluxo imigratório acelerou a urbanização no país e já na segunda metade do século XX, a Argentina possuía um total de 80% de sua população vivendo em aglomerações urbanas, justamente devido a princípio ao fluxo de imigração internacional, seguido pelo fluxo de migração interno.

O crescimento da cidade Buenos Aires durante as duas primeiras décadas do século XX foi tamanho. Tal crescimento justificou e estimulou a existência de uma nova maneira de arte: aquela que agora entrava em verossimilhança com a urbe que surgia, assim como os *flaneurs* inspirados na ideia Baudelaireana. Para Sarlo (2003, p. 17) “Buenos Aires era una ciudad cosmopolita desde el punto de vista de su población. Lo que escandalizaba o aterraba a muchos de los nacionalistas del Centenario influye la visión de los intelectuales en los años veinte y treinta”.

A noção de nacionalidade e nacionalismo era, no período de modernização, então uma questão polêmica e levantada sempre, em contraste com a dissipada percepção que temos desses ideais na atualidade. Aqueles que se consideravam “argentinos de origem” não eram a favor da chegada dos estrangeiros, mas estes eram tantos que, de alguma maneira, o cosmopolitismo, as imigrações e as posteriores migrações internas, tornaram-se parte da própria cultura argentina – ainda que convivendo com as posições xenófobas de alguns grupos mais tradicionais. A resultante que pode ser percebida na sociedade rioplatense já há algum tempo é uma: o argentino, principalmente de Buenos Aires é hoje, de uma maneira geral, cosmopolita.

No começo do século XX as mudanças aconteceram de maneira muito rápida e brusca. Aqueles que eram jovens no período de modernização haviam vivido uma Buenos Aires ainda, de uma maneira geral, provinciana. Essas diferenças imagéticas entre a Buenos Aires da infância e a Cosmópolis posteriormente vivida, confrontam-se nas memórias daqueles que vivenciaram o processo de modernização. Para Sarlo (2003, p. 17), tratava-se de cidades tão opostas que poderiam ser consideradas cidades diferentes, “y además esa ciudad diferente fue escenario de la infancia o adolescencia: el pasado biográfico subraya lo que se ha perdido (o lo que se ha ganado) en el presente de la ciudad moderna”.

A modernização da sociedade foi acompanhada de perto pela lei da obrigatoriedade da educação formal para todos. Já no começo do século XX ocorre a normatização da educação e uma brusca queda na taxa de analfabetismo local. Essa queda corresponde ao crescimento de uma classe leitora nova e da ascensão da intelectualidade formal de pessoas que pertenciam a uma classe baixa e que, a partir da entrada à universidade, modificam a sua posição social. O aumento no número de leitores em potencial propiciado pelo surgimento de uma maior população letrada abriu espaço para a criação de diversas editoras locais.

Sobre as editoras existentes no período, Beatriz Sarlo (2003, p. 19) afirma que

”Claridad”, editorial y revista, Los Pensadores, Los intelectuales, publican de todo: ficción europea, ensayo filosófico, estético y político. Arman la biblioteca del aficionado pobre; responden a un nuevo publico que, al mismo tiempo, están produciendo, proporcionándoles una literatura responsable desde el punto de vista moral, útil por su valor pedagógico, accesible tanto intelectual como económicamente.

Ao mesmo tempo que o público leitor permite o surgimento de tais editoriais, elas proporcionam a manutenção e a consolidação do próprio público leitor. Esta relação conflui para a expansão do público de alcance e também para um aumento nas publicações. Como estas publicações simbolizavam um material de divulgação de arte e ideais, a autora salienta a importância de tais editoras para a formação política e também literária desse novo público. Cada uma das editoras e revistas funcionava sob um viés ideológico específico: algumas apenas responsáveis por efetuar traduções de livros europeus, outras sob um viés mais nacionalista e contra a modernização e outras mais cosmopolitas. O fato é que as revistas se tornaram um instrumento privilegiado de intervenção no cenário cultural e de urbanização de Buenos Aires.

Com a maior urbanização e a crescente chegada de novas publicações, também vieram, junto com elas, novas idéias de feminino importadas de uma Europa que descobre um novo papel para a mulher na sociedade. Algumas delas presentes em publicidade, outras em ensaios, filmes, etc. Nessa época a onda de modernidade que já havia tomado conta da Europa, chegava a Buenos Aires através das publicações e modificava a população de uma maneira geral. Sarlo (2003, p. 24), nos traz uma boa referência dessas idéias, ao nos lembrar das personagens de uma tirinha cômica da época, a *Caras y Caretas*:

Las hijas de don Goyo Sarrasqueta, personaje de las tiras cómicas de Caras y Caretas, no dejan de escandalizar a su padre con sus costumbres entre las que figura la de frecuentar muchachos farristas aficionados a los copetines e, increíblemente, a la cocaína. Como sea, modelos de relaciones más modernas son difundidos por las

revistas y el cine: las mujeres deportistas, conductoras de automóviles, empleadas en trabajos no tradicionales, se convierten en un lugar transitado del imaginario colectivo, aunque recorten contra las persistentes imágenes de las muchachas de barrio cuyo horizonte se reduce al casamiento y la crianza.

A chegada da modernidade modificava as relações interpessoais na Argentina: aquelas mulheres que já não se viam casando-se e feitas para cuidar de seus filhos, começavam a perceber que havia uma ou várias outras possibilidades de estabelecer-se socialmente, ainda que essa mudança não fosse, de uma maneira geral, na mentalidade da população. E por todas essas razões elencadas pela autora é nesse período que se destacam algumas escritoras e promulgadoras de cultura:

En el campo de la cultura esta trama compleja de cambio y persistencia puede leerse en las biografías de escritoras, de Alfonsina Storni a Victoria Ocampo, dos modelos según los que se produce la lucha no solo por ocupar lugares equivalentes a los de los hombres, sino por lograr que se acepte una moral privada igualitaria (SARLO, 2003, p. 24).

A predominância dos homens na sociedade letrada não era novidade para ninguém, mas é nesse período, com o surgimento do feminismo na Europa que essas ideias começam a chegar e a incentivar o surgimento (revisar todas) de escritoras como a poetisa Alfonsina Storni. Dentro do âmbito das publicações e revistas, Sarlo (2003, p. 24) afirma: “La fundación y dirección de la *Revista Sur* marca un punto de inflexión en este proceso: Victoria Ocampo es la primera mujer que toma una iniciativa cultural-institucional que afecta destinos de intelectuales masculinos”.

Se pensarmos com olhos atuais sobre a questão do gênero, hoje muito mais disfarçada nos vieses da normalidade, talvez não compreendamos a importância e o alcance de tal façanha na época, mas quando pensamos em uma sociedade patriarcal, na qual as mulheres não frequentavam a escola normal e apenas, quando mais abastadas ou pertencentes a uma família que valorizasse a educação, participavam de aulas particulares, é possível percebermos o quanto é revolucionária a presença feminina na direção intelectual e executiva de uma revista como aquela que se enquadra “después de la comoción estética de los veinte” entre “las versiones pedagógicas de los procesos iniciados en la década anterior” (SARLO, 2003, p. 27).

Para Sarlo (2003, p. 27) a importância de tal fato se firma porque:

En las revistas se procesan todos los tópicos y se definen los obstáculos que enfrentan los movimientos de renovación o democratización de la cultura argentina.

Ellas diseñan estrategias y allí se definen las formas de coexistencia o conflicto entre diferentes fracciones del campo cultural.

Portanto, a presença de uma mulher a frente de uma revista de cunho cosmopolita e que era também responsável por trazer para o debate social questões culturais por ela, uma mulher, consideradas relevantes é uma característica inovadora dentro das possibilidades da sociedade da época e também torna a sua criadora um alvo de referência e, pelo fato de se tratar de uma sociedade machista e patriarcal, discordância.

1.1 *Sur*

A revista *Sur* teve seu primeiro exemplar lançado em janeiro de 1931 e, a princípio, apresentava-se como uma revista literária. O primeiro volume, diz Victória, possuía 199 páginas impressas em um papel especialmente fabricado para aquele nascimento. As impressões foram feitas mesmo em Buenos Aires e era motivo de orgulho para ela e Eduardo Mallea (idealizadores da revista) que este primeiro exemplar não levasse “más que três erratas y veinte ilustraciones” (OCAMPO, 1961, p. 1).

Originado nos primeiros momentos do liberalismo cosmopolita do século XX, após a chegada das vanguardas à América Latina, o primeiro volume da revista dedicou-se às diversas e peculiares características dos países da América Latina e a suas relações com a cultura europeia e está marcado intensamente pela tentativa de encontrar uma identidade que fugisse às cores locais, mais que estabelecesse uma espécie de *esprit nouveau*, justamente por influência dos ideais de liberdade e da individualidade defendidos por *Ortega y Gasset* que era amigo íntimo da criadora. Sobre a filosofia inspiradora das publicações da *Sur* Novaes (2006, p. 33) afirma:

as referências dos movimentos de vanguarda inspiraram e foram de certa forma herdadas por *Sur*: a busca de identidade, o *esprit nouveau* e o conceito de cosmopolitismo foram recuperados, sendo que a relação fundamental entre o nacional e o cosmopolita ganhou um viés sofisticado na intenção de destacar a forma particularizada de uma grande influência internacional que foi percebida como oportunidade e resgatada pela revista num novo contexto.

As discussões sobre identidade unidas à noção de cosmopolitismo permearam as diversas publicações da revista que teve mais de 50 anos de vida. Por estar embasada nos valores libertários e por haver sido idealizada por Victoria Ocampo e ter como colaboradores autores argentinos como Borges e Bioy Casares, pertencentes a uma oligarquia social e

intelectual, a *Revista Sur* nunca assumiu uma postura firme diante dos pressupostos políticos, proporcionando o repúdio dos grupos esquerdistas e nacionalistas mais fervorosos.

Trinta anos depois do lançamento do primeiro exemplar é que seria lançado o exemplar da edição comemorativa do trigésimo aniversário da *Revista Sur* (1961) que em nossas investigações tivemos acesso. Este veio, por sorte, lacrado ainda com um papel de autopromoção⁶ em uma portada que dizia “colaboraciones europeas, angloamericanas e hispanoamericanas”. A edição natalícia da revista trazia, já na capa⁷, estampados os nomes dos colaboradores que iam da própria autora e Eduardo Mallea, passando por Octávio Paz, Roger Callois, Graham Greene, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, entre outros. Os idiomas presentes na *Sur* também eram vários. No exemplar de número 191 (1964), também conseguido em nossa visita à Villa Ocampo (espaço onde que hoje funciona um Museo sobre Victória), temos na capa o sumário da revista com ensaios em inglês e francês, além do espanhol, de nomes como Jean-Paul Sartre e Aldous Huxley. Outro interessante ponto de hibridismo cultural nas publicações da revista são as publicidades presente no volume que iam desde promoções de propagandas de outras revistas, passagens aéreas, até propagandas italianas de cafés em Roma e cursos alemães, todas em seu idioma vernáculo, isto porque *Sur*, ao cabo de algum tempo passou a ser veiculada tanto na Argentina como na Europa através de assinaturas⁸.

As fronteiras espaciais e temporais da edição comemorativa são representativas das fronteiras historicamente relacionadas a ela: o entre-lugar. Considerando-se uma revista de literatura argentina que pretendia discutir literatura em seu sentido mais amplo, o projeto da *Sur* não encontrava nas identidades locais barreiras para o universal. Aliás, por estar tão intimamente ligada à vida de Victoria Ocampo, *Sur* sempre manteve como referência a cultura européia. Dessa maneira, *Sur* era uma revista argentina porque seus pensadores o eram, seus leitores o eram e inevitavelmente várias temáticas traziam o cenário argentino como estampa para as mais diversas discussões, no entanto a revista sempre foi marcada (e por isso muito criticada pelos nacionalistas extremados) por discussões que ultrapassavam a ideia de identidade relacionada ao espaço e confluíam para aspectos que poderiam ser discutidos em qualquer lugar do mundo.

⁶ Ver anexo 1

⁷ Ver anexo 2

⁸ Ver anexo 3

Nesta edição da revista que marcara sua vida sem precedentes e da qual também foi uma marca registrada, Victoria relembra os primeiros passos de sua criação que, naquele momento, já alcançava mais de 5000 exemplares vendidos, a uma população de aproximadamente 20.000.000 argentinos (OCAMPO, 1961, p. 5).

Desde o princípio de sua concepção, *Sur* levantou desgostos, inclusive de amigos que a autora considerava família. É na ocasião da introdução do exemplar comemorativo que Ocampo (1961, p.4) afirma:

En los comienzos de *Sur*, recuerdo mi fastidio cuando Alfred Métreux me dijo, un día, en mi casa de Rufino de Elizade, tan criticada por su aparente modernidad que hasta quisieron prohibir su edificación: iba a estropear la belleza (?) del barrio (casa que gustaba a Le Corbousier): “*Sur* es planta de invernáculo. No podrá vivir sin la temperatura en que ustedes la hacen vivir, Esa no es la temperatura del país, *Sur* no refleja sino a una minoría culta. Una minoría de minorías”

A ideia de que a revista representava uma minoria intelectualizada endossada pelas atualmente ultrapassadas teorias climático-geográficas caiu por terra pela duração e público que a revista, já nos anos 60 ainda demonstrava. Ser planta de invernáculo era uma tão forte não-verdade que, ao observarmos o índice temático da revista lançado em 1966 com as publicações de até então, delimitadas por ordem alfabética de temática, encontramos a expressão “Argentina” em 22 entradas com vários textos dispostos em cada uma dela, isto sem contar os diversos (seguramente muito mais da metade) temas ideologicamente relacionados a este. Talvez, como lembrava Borges ao tratar do caso do escritor argentino, por não preocupar-se com a cultura particular é que *Sur* tenha se tornado palco da reunião de tantos autores que antes criticados pelo não nacionalismo, hoje, representam tão fortemente a cultura literária argentina.

É lembrando a primeira carta, de *Drieu a Rochelle*, publicada no primeiro exemplar da revista que Victoria faz um recorrido daquilo que mudou e do que permaneceu desde que esta ainda habitava o plano das ideias. Drieu, na carta, dizia pensava a criação de uma revista como “un grupo de hombres que se juntan en su juventud y que dicen juntos lo que piensan juntos” (Drieu *apud* OCAMPO, 1961, p. 2), para Drieu, quando essa característica se perdesse era a hora também de fechar as portas. Por outro lado, Victoria reflete que a revista era como um matrimônio, uma relação duradoura, que apesar de haver começado como contava Drieu, havia alcançado uma ressignificação de sua estrutura e função.

E nessas diversas mudanças ocorridas ao largo do tempo é que *Sur* deixou de ser uma revista dedicada apenas ao âmbito literário e estendeu-se sobre a esfera cultural de maneira extensiva, abordando as mais diversas temáticas, como a filosofia, a sociologia, a política e até uma entrada sobre agricultura, nas entradas temáticas do índice de ensaios nela publicados, foi encontrada.

Apesar de a polêmica inicial, a revista hoje é considerada como uma das mais importantes promulgadoras de cultura na América Latina por haver possibilitado a leitura e a difusão de diversos autores hoje consagrados.

2. Marcas do feminismo na obra de Victoria Ocampo

Gostaríamos de começar esta seção fazendo referência ao conto *A society* da escritora inglesa Virgínia Woolf. A razão pela qual recorreremos a esse conto é simples: são coincidentes as reflexões levantadas pela personagem da leitora convicta *Poll* e a razão que Victoria assume haver-lhe feito além de escrever (tarefa esta que lhe é própria desde os princípios de sua alfabetização), publicar aquilo que escrevia. No conto, a *Poll* lhe foi dada por seu pai a tarefa de ler todos os livros da biblioteca de Londres um por um, tarefa que ela cuidadosamente se esforça para cumprir. A narrativa começa em uma reunião de amigas, na qual *Poll* desata no choro por uma única coisa: todos os livros que lia lhe pareciam ruins. A justificativa disso estava nos poemas de amor-meloso, nas narrativas em que as mulheres eram cantadas como deusas irrealis. Os livros, por fim, mentiam, porque ela não conseguia ver-se neles.

Após a leitura de alguns trechos de obras para as amigas, todas concordaram que enquanto a elas estava pensada a vida reprodutora, aos homens estava pensada a vida “civilizatória” e que faltavam, em todos os campos das letras, obras *femininas*. Dessa constatação surge um plano: juntas decidiram pesquisar sobre tudo o que acontecia naquela sociedade, com o objetivo de produzir melhores pessoas e bons livros. Seguiram então anotando tudo o que ouviam ao freqüentar bibliotecas, museus, universidades. Esse contexto é semelhante ao da carta publicada no primeiro volume dos *Testimonios* de Victoria escrita justamente para Virgínia Wolf.

Na carta Virgínia afirma que gosta de ler, sobretudo, mulheres, mesmo que estas não sejam as mais exímias escritoras, mas porque, para a inglesa, haveria uma versão da história que ainda não havia sido contada, uma sensibilidade feminina que faltava aos exitosos e numerosos escritores homens. É aí que Virgínia sugere à Ocampo que escreva.

Historicamente, ao pensarmos em um recorrido de autobiografias, é possível que identifiquemos autobiografias escritas por mulheres na Europa desde o século XVI, estendendo-se à América Latina desde os tempos coloniais, com seu momento efervescente a partir do século XVIII, com o caso das autobiografias espirituais escritas pelas freiras. Neste período pensamos em uma autobiografia completamente diferente da aqui analisada, pois tais escritos possuíam uma função distinta e também passavam por mediações de escrita e reescrita diferenciadas.

Os escritos femininos deste tempo geralmente, por estarem relacionados à vida monástica sob a escrita de uma autobiografia espiritual, passavam pela mediação de um censor que era quem obrigava as freiras a escrevê-las diariamente e também censurava passagens de êxtase (consideradas perigosas, por tratar-se daquilo que para eles era incontrolável – o contato com as divindades) ou em que o corpo se tornasse parte considerável da narrativa. A escrita autobiográfica nesse contexto era um meio de controle e punição e, portanto, apresentava uma função distinta das autobiografias que tomam corpo e espaço no começo do século XX.

A escrita autobiográfica, ainda depois dos diversos e interessantíssimos casos das autobiografias espirituais, continuou fazendo parte de uma história de escrita meramente masculina e com uma incidência de controle menos explícita, mas ainda mediadora e reguladora daquilo que se escreve. Esse é o caso da publicação do livro *La razón de mi vida*, publicado em 1951, de autoria da escritora Eva Perón, no qual Eva apresenta a todas as posições de seu marido como suas, em um caso de “ventriloquismo” (AMÍCOLA, 2007, p. 161). Nesta autobiografia especialmente existe um casal ao centro da narrativa, utilizando-se inclusive de uma metáfora que guia toda a narrativa “el gorrión” que acompanha o “condor”, cabendo à mulher o papel insignificante de esposa daquele que aparece como a força, a figura masculina, o pássaro de vôos altos.

Não é por acaso de que José Amícola (2007), ao analisar na terceira parte de seu livro as autobiografias de dois importantes nomes femininos da sociedade argentina, Eva Perón e Victoria Ocampo, salienta as seguintes singularidades na obra de Victória:

el caso de la Autobiografía de Victoria Ocampo asume una importancia particular dentro de las letras hispánicas por su extenso desarrollo y complejidad genérica, pero principalmente por su carácter inusual de A femenina no “intervenida” por correcciones de su entorno masculino cercano. (AMÍCOLA, 2007, p. 211)

A priori, quando pensamos na autobiografia moderna atualmente, é inevitável que a relacionemos à idéia de Sujeito: aquele que escreve e é escrito e que ao escrever transforma a essência nele presente (mas que já não é identificação completa) em uma terceira coisa: uma personagem; então, pensando desse modo, talvez não seja especificamente a questão feminina um caso metodologicamente diferenciado – também segue a autobiografia feminina uma lógica semelhante àquela escrita por homens, mas com algumas características que chamam a atenção por, dentro de um universo de escritoras autobiógrafas, destacarem-se como exceção.

Concebendo a questão de que não pode haver uma referencialidade direta entre a autobiografia e a realidade, porque esta depende da pessoal e atual impressão “daquilo que se viveu”, considerada por ele como produto também imaginativo, Amícola (2007) aponta para os aportes da teoria feminista moderna (Judith Butler e Seyla Benhabib) como inovadores da teoria do sujeito na autobiográfica.

Sobre as contribuições da teoria feminista, Amícola (2007, p. 207) as enumera da seguinte maneira:

Ponen acento, además, en la idea de que, en lugar de pensar el problema como un determinismo absoluto de la presencia referencial, debería pensarse el caso del posicionamiento del sujeto narrativo como un agenciamiento (“agency”) individual, donde lo que importa es una negociación de la construcción de la propia figura narrativa, que puede alcanzar matices muy diferentes.

A ideia de pensar o sujeito narrado como uma mediação de forças, como um “agenciamento” individual e como uma negociação, nos obriga a pensar em um papel primordial da figura do autor, de sua posição. É cabível voltar, neste ponto, à localização das autobiografias femininas.

A relação restrita com as várias identidades rígidas típicas do século XIX pode parecer, aos nossos olhos atuais, constituída numa superficialidade óbvia. O entender-se mulher, como tal, também. Judith Butler, com base na ideia de Foucault de que os sujeitos são produções do sistema político que mais tarde os representará (BUTLER, 2007, p.47), reflete

sobre a relação entre a representação da identidade feminina, manutenção de tal identidade e a criação dos sujeitos pertencentes a determinado grupo. A autora (2007, p. 46) afirma que:

Los campos de “representación” lingüística y política definieron con anterioridad el criterio mediante el cual se originan los sujetos mismos, y la consecuencia es que la representación se extiende únicamente a lo que puede reconocerse como un sujeto. Dicho de otra forma, deben cumplirse los requisitos para ser un sujeto antes de que pueda extenderse la representación

Ao pensarmos essa representação de “mulher” agenciada por Victoria em sua obra, pensamos em uma produção política sustentada em um período do tempo; que gera, na autora, desconforto e rebeldia: por que todas as mulheres teriam que, para serem socialmente aceitas, ter vergonha de sua própria condição? Para a autora há um descompasso entre seu pensamento infantil de igualdade sexual (presente no primeiro volume de suas memórias) e as distintas atribuições do gênero na idade adulta, que geram nela o sentimento de insubordinação aos requisitos exigidos pela sociedade para que as mulheres se adequassem a determinado papel.

Em suas memórias, Ocampo relata a sua relação com o próprio corpo e com as formas de tratamento que a diferenciava dos homens desde sua infância. A começar por sua educação: Victoria era educada em casa, com a ajuda de professoras particulares e, a princípio, a formalização de sua educação foi em francês – idioma considerado importante para as meninas da alta classe de Buenos Aires, no final do século XIX. Diferentemente dos homens, que já freqüentavam escolas normais desde pequenos, as mulheres não participavam socialmente do meio de educação formal e eram educadas, quando o eram, em suas casas e de maneira individual. No caso de Victória, ao lado de sua irmã mais nova, Angélica.

Para que comecemos a entender a relação de Victoria com sua condição feminina, é de essencial importância a leitura de uma passagem contida em seu primeiro livro, *El Archipiélago*, na qual Ocampo narra o episódio de sua primeira menstruação. Esta etapa é bastante representativa da passagem da infância para a vida adulta, pois é nesse período que os papéis binários de homem e mulher aparecem mais socialmente sedimentados e há uma separação nas atividades propostas a cada um dos gêneros de acordo com a função que se pretende para cada um deles na vida adulta.

Na narrativa, ao perceber-se sangrando sem que houvesse ferida que justificasse, Ocampo imediatamente avisa a sua mãe que disse “que esta sangre no era nada en particular” (OCAMPO, 2010, p. 116), que nessas épocas não se pode brincar na rua, ou tomar banhos

gelados, e Victoria se sente imediatamente órfã de várias de suas brincadeiras naquela época. Além dessas orientações, a mãe da autora, acrescenta uma de particular importância: não se deve falar sobre isso na frente de homens, ou contar o que lhe havia acontecido a suas irmãs mais jovens.

Sobre o episódio, a autora relata:

Todo aquello me pareció insólito, desagradable en grado extremo, y por añadidura humillante. ¿Por qué había que callar *eso*? Además, ¡qué condenación! Todos los meses. Me sentí, de pronto, como aprisionada por una fatalidad que rechazaba con todas mis fuerzas. ¡Huir! Pero ¿cómo huir de mi propio cuerpo? Algo inexplicable me estaba pasando, ajeno a mi voluntad. Y para colmo, era necesario ocultarlo, como se ocultan las faltas graves, dignas de castigo. (OCAMPO, 2010, p. 116)

Victoria não entendia exatamente o que estava acontecendo, mas sentia-se refém de seu próprio corpo. A passagem é simbólica de uma tomada de consciência da autora, de sua condição feminina, que, para ela, lhe trazia apenas angústia e impedimentos. Ao conscientizar-se de tal condição, Ocampo expressa alguns sentimentos que permearão todas as suas reflexões seguintes a esta sobre sua condição feminina: tristeza, incompreensão e revolta.

Seyla Benhabib (1992, p. 12) afirma que “A theory of universalist morality or of the public sphere cannot simply ‘ignore’ women and be subsequently ‘corrected’ by their reinsertion into the picture from which they were missing”, pois o fato de pertencerem, a sua época mais que hoje, a uma posição socialmente marginalizada e da qual a escrita ainda não fazia parte da expectativa social de sua posição, traz consigo uma série de características distintas, sendo uma delas a presença do corpo narrado como um espaço conflituoso de estranhamento e identidade.

Sobre a mesma temática, Judith Butler (2011, p. 5), afirma:

But perhaps there is now another difficulty after a generation of feminist writing which tried, with varying degrees of success, to bring the feminine body into writing, to write the feminine proximately or directly, sometimes without even the hint of a preposition or maker of linguistic distance between the writing and the written.

O corpo de Victória, no entanto, é tratado com propriedade pela autora. E, além disso, os discursos narrados como sendo dos pais de Ocampo (motivo da revolta de Victória) estão marcados por uma noção categórica e limitadora de feminino. Para Butler (2007, p. 48-49):

aparte de las ficciones fundacionistas que respaldan la noción del sujeto, está el problema político con el que se enfrenta el feminismo en la presunción de que el término “mujeres” indica una identidad común. En lugar de un significante estable que reclama la aprobación de aquellas quienes pretende describir y representar, mujeres (incluso en plural) se ha convertido en un término problemático, un lugar de refutación, un motivo de angustia.

A noção do termo *mulher*, com um sentido único, para a autora, é por si só generalizante. O sentimento de não pertencimento ao grupo que severamente nos impõe como única possibilidade possível é sim o gerador de uma angústia que pode paralisar ou servir como um motor para tentativas de mudança. O caso de Ocampo foi justamente o segundo: fatos consecutivos enumerados em sua autobiografia nos mostram como Ocampo por vezes se aproximava dessa imagem reprimida de mulher e por outras se afastava completamente. Se sofria com as imposições sociais que ser mulher na sua época impunha, por outro lado tinha consciência de suas possibilidades e buscava engajar-se nas discussões sobre os fatores que compunham essa condição.

Nascida em uma família tradicional, os Ocampo carregavam consigo tudo o que pode haver de bom e ruim nos termos tradição e patriarcal. No segundo volume de sua autobiografia, Victoria (2010, p. 153) afirma que “La educación que se daba a las mujeres era por definición y adrede incompleta, deficiente. “Si hubiera sido varón, hubiera seguido una carrera”, decía mi padre de mí, con melancolía, probablemente”.

Por essa razão, Victoria se sentia injustiçada: não teve a possibilidade de desenvolver suas habilidades através de uma educação adequada. Afirmava que desde a infância imaginava outra possibilidade de vida “con intensidad y rebeldía de prisionera, consciente de los muros y de la segregación” (OCAMPO, 2010, p. 153). A vontade de Victoria era ser atriz, mas essa profissão não era vista com bons olhos por seus familiares e não lhe foi permitida. A essa impossibilidade de investir na educação, Victoria atribui o não desenvolvimento de seu dom.

A angústia e os conflitos que a condição feminina impunha a acompanham em todas as atividades de sua vida: desde os desenlaces amorosos e a impossibilidade de pedir o divórcio pelo medo do repúdio familiar até a atividade de escritora. Para assumir-se como era enquanto figura pública, Victoria encontrou e ultrapassou barreiras sociais em todos os espaços pelos que passou, inclusive na vida profissional.

Brandán Caraffa, na terceira edição da revista *Proa*, em seu primeiro ano, tece um comentário sobre as obras de duas escritoras argentinas, na época, contemporâneas: Nora Lange e Victoria Ocampo. O comentário ressalta uma presumida “naturalidade” com que as autoras alcançavam os intimismos da alma, em detrimento da técnica e de escolas. Para Sarlo (2003, p. 71), tal comentário é apenas um sintoma de como a sociedade letrada da época encarava o papel das mulheres na literatura:

De todos modos, Brandán, por quién habla la tribu, resalta la cualidad “natural” como atributo común de dos libros tan distintos (el primero escrito en francés y de poesía y el segundo en castellano y prosa): esa cualidad los une porque están unidos más profundamente por el sexo de sus autoras. Si bien ya es admisible que las mujeres escriban, deben hacerlo como mujeres o más bien poniendo de su manifiesto que, al escribir, no contradicen la cualidad básica de su sexo. El hombre es cultura, la mujer naturaleza.

É notável o tom de repúdio e compreensão contido no excerto expresso na obra de Sarlo sobre o comentário de Brandán Caraffa. Ela o repudia porque repudia o pensamento patriarcal da época que atribui ao homem a função de interferir e modificar a cultura. Apenas homens seriam capazes de efetuar uma ruptura nas escolas e vertentes culturais dominantes na época, às mulheres estaria apenas disposto o papel de “reparo”, de conservação, de evolução, enquanto o homem operaria na fratura (SARLO, 2003, p. 71). A obra de Victória, na verdade, não se enquadra nessa perspectiva de manutenção do “sujeito-mulher” vigente até então, mas, pelo contrário, busca a ruptura desse conceito e a criação de uma nova perspectiva de feminino que em nada se relaciona com a ideia de “natureza” defendida por Brandán Caraffa.

Ao contar-nos sua história em uma autobiografia, a autora nos apresenta uma personagem que viveu na elite de uma sociedade patriarcal e não limitou-se à continuação da ordem vigente ou à adequação a categorias definidas e limitadas, pois apresenta-se em todas as suas contradições: uma mulher divorciada que trabalhou intelectualmente e dirigiu uma das maiores revistas de Buenos Aires, além disso viveu um grande amor clandestino e nunca teve filhos porque não julgava essa tarefa como natural, mas afirma que é uma escolha da mulher, pois “es ella quién va a elegir, porque es ella quien va pagar con su persona la circunstancia” (OCAMPO, 2007, p. 18-19).

Nos trechos da autobiografia em que discute as ideias dos autores com quem manteve contato (através dos livros ou relações de amizade), Ocampo reflete em várias ocasiões sobre os pressupostos ocultos na identidade feminina presentes nas mais diversas obras. Um exemplo dessas discussões é quando, no quinto livro de sua autobiografia, Victoria discute a seguinte afirmação contida no *Journal de Voyage* de Keyserling:

solamente mujeres con tendencias polígamas, que poseen dilatado horizonte emocional, mujeres con variadas simpatías y muchos caracteres, perfilados están destinadas a la posición de reina, de musa y de sibila. Las virtudes de ama de casa impiden una gran eficacia de grandes dimensiones (Keyserling *apud* OCAMPO, 2007, p. 17)

O comentário do filósofo que quando analisado superficialmente parece aceitar a libertação sexual feminina como um fato que a promove a outro patamar, um patamar diferente daquelas que trabalham apenas nos afazeres do lar. Ao analisar as posições do amigo, Victoria reflete justamente sobre o que para Keyserling seria um patamar “mais elevado” de feminilidade e afirma:

Sin duda hay mucho de verdad en esas consideraciones, pero aunque parezcan libres de prejuicios en un primer momento (Keyserling parece, en suma, encontrar que el tipo de la cortesana, de la sibila, de la musa es más excepcional, superior en ciertos sentidos, a los otros), percibimos siempre una nota de fondo indignamente para nuestro sexo. La mayor parte del tiempo parece que no pudiera hablar de la mujer más que en función del hombre, en tanto ella puede serle útil materialmente, afectivamente, intelectualmente, no importa de qué manera. (OCAMPO, 2007, p. 18)

Ao analisar a proposta valorativa de Keyserling para os espaços ocupados pelas mulheres na sociedade, Ocampo reflete que todas as relações enumeradas por ele pressupõem a existência delas em relação a uma figura masculina. Essa constatação provoca uma pergunta: “¿y la mujer? ¿Ella no puede encontrar las cosas exactamente a la inversa, con toda lógica y no ver al hombre, si se lo propone, más que en función de sus necesidades?” (*idem*). Essa passagem é um exemplo de várias reflexões feitas por Victoria sobre a posição da mulher na sociedade e está marcada justamente pela já comentada posição binária entre as ideias de *masculino* e *feminino* como categorias opostas.

Judith Butler, sobre a noção de identidade feminina, prevê as diversas contradições possíveis, isto porque todos os sujeitos possuem particularidades características de diversos grupos, formando assim uma identidade individual:

Si una es una mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es; el concepto no es exhaustivo, no porque una “persona” con un género predeterminado sobrepase los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se construye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente construidas (2007, p. 49)

Butler nos conduz a uma reflexão um pouco menos restrita de “condição feminina”. Quando pensamos no caso de Victoria e, mais especificamente em sua obra autobiográfica, não podemos esquecer de que, por vezes, analisar a narrativa pode parecer confundir-se com a própria história de vida.

As ideias feministas na obra de Victoria Ocampo apresentam-se de maneira ainda binária e confrontadora entre as construções simbólicas de *homem e mulher*; masculino e feminino. A personagem de uma mulher narrada na obra de Ocampo é representada sob o viés de uma identidade firme: heterossexual e submissa ao homem, em uma sociedade patriarcal, como era a Argentina no começo do século XX.

Apesar de em alguns de seus testemunhos reconhecer a fragilidade de uma configuração definida do conceito de mulher, Ocampo acredita que apenas a partir da generalização ativista de uma identidade é possível alcançar mudanças no sistema machista e patriarcal da época, incluindo nesse meio o literário, ocupado de maneira geral por homens em suas mais variadas áreas de existência: desde a produção, até a leitura e a compreensão de textos literários. E é por esta razão que decide empreender um projeto de autobiografia, ainda que, nos rumos da escrita, tal projeto encontre outros propósitos.

3. Relatos de Viagem: Ocampo como cidadã universal

No prólogo que antecede o livro *La viajera y sus sombras: crónica de um aprendizaje* com textos de Victoria Ocampo selecionados por Silvia Molloy, a compiladora (2010, p. 10) escreve: “El viajero nos “hace ver”, nos interpela, nos invita a compartir experiencias, solicita nuestra identificación. Lo que le ha pasado a él puede pasarnos a nosotros, o más bien, *nos está pasando a nosotros*.”.

Os relatos de viagem possuem como característica uma marca imagética muito forte, isso porque pretendem ser a própria viagem para quem, por alguma razão, não tomou o trem. O viajante que escreve, convida o leitor a caminhar com ele e busca fazê-lo ver o novo desbravado nas marcadas descrições de suas viagens.

Se a princípio tais relatos tinham o poder informativo de contar ao povo das colônias que surgiam, na modernidade eles trabalhavam, para Molloy, em cima da magia do “como se”. Por isso estão marcados por descrições quase turísticas de paisagens exuberantes, de pessoas diferentes, de culturas. Os relatos cumprem uma função pedagógica de apresentar àqueles que não puderam viajar a notícia do novo.

No entanto, as viagens narradas em vários gêneros distintos (autobiografia, correspondência, etc.) por Ocampo possuem um traço diferencial. Silvia Molloy (2010, p. 10-11) afirma que:

La función pedagógica que cumple el texto de viaje es necesariamente una función informativa, documental. Al lector/ interlocutor se le enseña a conocer el lugar, la ciudad, a entender el encuentro, el evento narrado. Pero en Ocampo hay poca descripción del lugar en sí, pocas indicaciones espaciales, poco paisajismo. Sus relatos son, en general, curiosamente estéticos: se describe menos el traslado que el *estar allí*.

As viagens, para Victória, sempre foram vistas de uma forma natural: desde seus antepassados, até a sua família mais próxima o deslocamento espacial sempre esteve presente. A primeira viagem de Victoria a Europa, por exemplo, ocorreu entre 1896 e 1897, quando tinha apenas seis anos e partiu para visitar suas tias que viviam em Paris. As descrições de partida estão presentes no primeiro livro de sua autobiografia, *El Archipiélago*, e são apresentadas como lembranças truncadas da autora que vagueiam entre o medo das despedidas e as preferências por determinadas pessoas no barco e as cerejas trazidas por seu pai.

Para que compreendamos as descrições de viagem associadas por Victoria em sua autobiografia, enumeramos algumas passagens a seguir (OCAMPO, 2010, p. 73):

Preferências

En el barco hay un señor que me gusta mucho. Y también una señorita. Dicen que es “institutriz”.

Libro

Llevo un libro que me leían y hago como si leyera. Recuerdo el cuento perfectamente, y sé que está detrás de las letras que no conozco.

(...)

Paris

Hemos llegado. Papá nos trae, en seguida, unas cerezas enormes, casi negras. Y *allumettes à la crème*.

(...)

Roma

Mi cama tiene, en las cuatro puntas, un adorno en forma de pera. Me gustaría llevármelo. Pero no se puede destornillar. He tratado.

Nos relatos acima enumerados, podemos perceber aquilo que é a principal característica das narrativas sobre as viagens de Victória: pouca descrição do lugar em si, de paisagens exuberantes. Em geral as lembranças dos lugares, das passagens, são vistas nessa primeira viagem, sob a perspectiva do olhar infantil: Paris está marcada pelas cerejas enormes, Roma pelas peras nas pontas da cama, o traslado por suas preferências pelo senhor de chapéu e pela palavra “institutriz”. Antes do interesse de relatar-nos a viagem e fazer-nos

acompanhar o espaço a partir daquilo que Victoria nos conta, em sua autobiografia, ocorre uma modificação dos relatos: a autora busca que a acompanhem através de um olhar periférico em seu processo de viagem e deslocamento.

As lembranças entrecortadas da viagem são completadas pelas imagens do retorno a Buenos Aires:

Esta calle estrecha tan fea no puede ser Florida. Cuando me fui era ancha. Me aseguraban que era igual. Nadie me convencerá.⁹

Siento terror al entrar en la casa de mis tías. Me esperan. No quiero que me vean el corazón. Tengo que distraerlas, tengo que hacerles creer que tengo sed, que tengo hambre, que tengo sueño. Si me besan, me ahogan. Voy a llorar y no quiero, no quiero. Es como si me amenazara un peligro. Me preguntan si estoy contenta de estar de vuelta. Contesto: “¿Puedo tomar agua con panal?” No se me han olvidado los panales blancos con gusto a limón y azúcar. Ellas dicen: “Pobrecita, tiene sed”. Todos corren a traerme el vaso, la cucharita, el plato y el panal. (OCAMPO, 2010, p. 79)

A chegada a Buenos Aires é marcada pelo reencontro com aquilo que havia estado distante de Victoria por aproximadamente um ano. O comentário sobre a Rua Florida funciona aqui como uma mostra daquilo que caracteriza as viagens de Victoria e as diferencia das demais viagens narradas em relatos: são mais de comprovação daquilo que ela já sabia por haver vivenciado, ouvido falar, ou lido em algum lugar, que uma imersão no “novo” propriamente dito. A volta de Ocampo a sua cidade natal, faz com que a perceba de uma maneira diferente. Molloy (2010, p. 9) sobre os viajantes afirma que:

Todo viaje es, en principio, dislocación, exilio, desplazamiento. Se deja un lugar conocido, seguro, para entrar en un lugar nuevo, acaso a la larga decepcionante (se espera demasiado de él), pero, en el momento en que se emprende el viaje, tentador. Ese otro lugar, que se concibe, espacialmente, está también marcado por un tiempo distinto: otro ritmo afecta al viajero durante el desplazamiento, lo descoloca, lo desorienta, y esa desorientación persiste aun después de concluido el viaje. **No sólo vuelve distinto el que se ha ido, vuelve a un espacio y a un tiempo distintos, ya que el viaje nos hace ver el lugar al que volvemos, y que creíamos permanentemente igual a sí mismo, con otros ojos.**

As referências de Victoria de cidades, de ruas, avenidas, transformaram-se porque durante aproximadamente um ano, ela esteve deslocada e apropriando-se de novas formas de cultura e de urbanização. Para seus antigos patamares comparativos, a Rua Florida era grande, larga, para os novos, não. Há um choque de perspectivas as primeiras e segundas impressões porque seus olhos, ainda infantis nos primeiros relatos, modificaram a forma de mirar.

⁹ Grifos nossos

Michel Onfray (2009, pg. 58-59) em seu livro *A Teoria da Viagem* afirma haver dois tipos de viajantes, o turista e o viajante *strictu senso*, que se diferenciam pelas seguintes posições diante do evento da viagem:

O turista compara, o viajante separa. O primeiro permanece à porta de uma civilização, toca de leve uma cultura e se contenta em perceber sua espuma, em apreender seus epifenômenos, de longe, como espectador engajado, militante de seu próprio enraizamento; o segundo procura entrar num mundo desconhecido, sem intenções prévias, como espectador desengajado, buscando nem rir nem chorar, nem julgar nem condenar, nem absolver nem lançar anátemas, mas pegar pelo interior, que é compreender, segundo a etimologia. O comparatista designa sempre o turista, o anatomista indica o viajante.

E é estabelecendo-se como viajante que a autora, ao fazer-nos acompanhá-la em seus diversos deslocamentos, tendo a sua visão como o ponto de referência espacial, produz em nós, leitores, aquilo que a acompanha por todas as suas viagens: a sensação de familiaridade e a eterna não despedida. Ao ser perguntada se estava feliz por haver voltado, ela emenda com um pedido corriqueiro de “um copo d’água com bolo”. Não há, na narrativa de viagem de Victória, a sensação de deslocamento e de apresentação de novos espaços. A viagem é descrita por ela como uma ida a San Isidro e acompanhada por nós da mesma forma: mais pelos encontros cotidianos, pelas alegrias e desgraças pessoais e universais, que pela sensação de se estar em um ambiente estranho. Isto é, estar em Roma, para muitos, é a imagem que fazemos, turisticamente, de Roma; para Victoria criança, a marca mais forte está nos objetos que conduzem a lembrança: as impressionantes e lindas peras nos cantos da cama. Esta impressão é um indicativo pessoal (Victoria criança as acha lindas, talvez nós não nos impressionássemos tanto), mas somos completamente capazes de compreender o sentimento infantil narrado de maneira também infantil: impressionar-se e querer levá-las para casa. Dessa forma é possível que nos aproximemos das viagens de Victoria pela identificação com seus sentimentos com relação aos lugares que passa, mais que pela curiosidade, esperada nos leitores de relatos de viagem, de conhecer o novo. O novo em questão é visto com uma particular naturalidade de quem não gosta de despedidas justamente pelo mesmo motivo de que não gosta de festas de recepção: não há o sentido de ir embora e tampouco o de chegada, vive-se, desde a infância, o entre-lugar como um espaço natural.

É na mesma página em que descreve sua chegada à Buenos Aires, que Victoria afirma que “hablo mejor francés que español, y me gusta más. ¿Cómo ha pasado? Una Mademoiselle muy vieja viene a darnos lecciones de francés.” (OCAMPO, 2010, p. 79). Até a educação de Victoria em Buenos Aires acontece justamente acompanhando a ideia de entre-lugar em que

vive a autora. Nessa época a educação formal não atendia às meninas e apenas aquelas que pertenciam a família ricas e com maior grau de instrução recebiam uma educação em casa, geralmente na língua considerada de prestígio, a língua francesa. Juntamente com sua irmã Angélica, Victoria foi alfabetizada em francês antes mesmo de ser alfabetizada em espanhol, nesse momento visto como um idioma de menos prestígio pela população letrada. Os textos a que primeiro teve acesso foram também textos em francês, acompanhados em seguida por textos em inglês. Apenas na idade adulta a autora afirma que conheceu a literatura espanhola de qualidade e, em seguida, interessou-se pelas publicações de seus conterrâneos. É comum que, em Buenos Aires, Victoria fosse vista como anti-argentina ou estrangeirista. No entanto, Borges, em entrevista concedida a César Martínez Moreno (MARTINEZ MORENO, 1970, p. 167 *apud* ANTUNES 1983, p. 10) afirma que:

De minha parte, creio que quando se reprova Victoria Ocampo, por exemplo, por estar ligada ao estrangeiro e por não ser uma verdadeira argentina, ela poderia retrucar que, se o estrangeiro a fascina, é precisamente porque ela é argentina. Acredito que essa é uma de nossas maiores qualidades.¹⁰

O contato de Victoria com a literatura e a língua francesa desde cedo tornaram-na uma criança bilíngüe e uma assídua leitora do francês. No começo de suas publicações, a autora escreve em francês e os publica nesse idioma ou, posteriormente, traduz seus escritos ao espanhol para publicá-los em revistas argentinas. É interessante a relação que Borges estabelece entre o cosmopolitismo presente nas publicações e Ocampo e o sentimento de “argentinidade”, que na época era defendido como um “regionalismo” argentino; pois a cidade de Buenos Aires foi formada, em grande parte pela presença de imigrantes europeus.

A segunda Viagem de Victoria ocorre entre os anos de 1908 e 1910 e está disposta no segundo livro de sua autobiografia, intitulado *El império insular*. Essa viagem é narrada de maneira distinta da primeira: através das cartas à Delfina. As cartas permitem que nos aproximemos das impressões reais que a autora tinha ao vivenciar a sua segunda viagem à Europa. Essa viagem é marcada, curiosamente, pelos relatos de aflição: Ocampo não deseja viajar e relata à sua querida amiga a melancolia de deixar Buenos Aires, ainda mais em um período em que as paixões começavam a ser despertadas. As descrições feitas da Europa por Victoria e destinadas a Delfina Bunge, possuem, desta vez a sensação do *dèja vu* e de saudade: “No podés imaginar lo triste que estoy en este gran París glacial y lleno de neblina.

¹⁰ Não conseguimos encontrar o livro original (MARTINEZ MORENO, César. *Borges Parle*, in RODRIGUEZ MENEGAL, Emir. *Borgès par lui même*, Paris, Seuil, 1970); as traduções do francês foram feitas pela autora Nara Maia Antunes.

Al demonio con todos los parises del mundo. Y sin embargo, me gusta” (OCAMPO, 2010, p. 223-224) e “Ahora extraño el sol, el cielo de mi tierra. Por primera vez entiendo que la tierra donde hemos nacido nos tiene atados. Quiero América” (*idem*).

Se a saudade (sentimento categoricamente prolongador de tempos e distâncias) da América aflinge Victoria em todo o relato dessa viagem é porque esta, nesse período, já estava apaixonada por aquele que seria o seu marido. Havia embarcado já com vontades de voltar. Após seu casamento, é justamente com M. que Ocampo retorna à Europa, então casada. Depois dessa ocasião há mais uma na qual Ocampo volta à Paris, à Roma e a Inglaterra, na ocasião da organização da exposição de Tagore.

Essas viagens, no entanto, estão marcadas pelo “voltar a ver”, pelo reconhecimento. No entanto, quando fez sua primeira viagem à América do Norte, deparou-se com uma realidade desconhecida e diferente: “Nueva York no era para mí más que una nueva, inmensa gran ciudad desconocida. No me siento atraída sino por las ciudades jalonadas de recuerdos o de sueños personales. Y todavía no había soñado con Nueva York.” (OCAMPO, 2006, p. 185)

Como cidade completamente nova, os outros espaços de memória que conheceu se colocavam como portos para comparações. Ocampo (2006, p. 200): “En 1930 París, Londres, se interponían entre Nueva York e yo, sin que me diera cuenta plenamente. Comparaba todo. Y no hay nada que comparar. Se trata de OTRA COSA. Y a otra escala”. Como cidade desconhecida, a sua presença nos relatos de viagem escritos por Victoria é também distinta. Ao falar dos EUA, Ocampo tece descrições de paisagens que dão aos relatos uma característica mais turística que aos que tratam da Europa:

Primeros soles tibios de Manhattan, mañanas de primavera cálida, de un verde tierno, alternando con esas piedras grandes y en la sombra que uno encuentra en *Central Park*, luz de Nueva York, que no olvidé nunca. Esa luz tan brillante sorprende, cuando llega desde Europa, sobretudo en invierno. (OCAMPO, 2006, p. 187)

Os Estados Unidos foram também o espaço que despertou em Victoria uma ideia de pátria diferenciada. Saindo de lá, em uma passagem pelo Panamá, Victoria afirma: “Hacia calor y las plazas, llenas de gente sentada, conversando y disfrutando del “dolce far niente” me hacían oír una lengua, la mía, que no había oído en las calles desde hacía seis meses. Panamá era mi patria” (OCAMPO, 2006, p. 201). A identificação com o idioma espanhol figura como uma novidade na obra de Ocampo, que começou a escrever em francês. As

mudanças que as viagens e esta especificamente fizeram na visão da autora foram muitas por isso, ao voltar à Buenos Aires afirma: “La llegada a Buenos Aires no fue solo – esta vez – el reencuentro. El reencuentro con seres y cosas queridos. Esta vez fue la novedad de una empresa que se presentaba cada día más llena de dificultades, más erizada de problemas. Fundar y dirigir una revista” (OCAMPO, 2006, p. 203). A ressignificação da cidade de Buenos Aires é proporcionado pelo encontro com o outro. O outro nesse caso aparece na saída de zona de conforto espacial e cultura que era, para a autora, a Argentina e a Europa. A mudança na maneira de ver a sua cidade natal é que proporciona que ela se torne o plano próprio de obra e vida da autora: o ambiente ideal para a publicação de *Sur*.

Os elementos aqui elencados são por nós vistos como as bases da narrativa de vida de Ocampo: apresentam-se e definem, junto com outros elementos, toda a sua trajetória. Ainda que as mudanças nos pensamentos da autora sejam contempladas na autobiografia, as reflexões sobre essas temáticas, talvez por serem, justamente, representativas da lente atualizada e utilizada por Ocampo para repensar e transformar a sua vida em narrativa, nos levam a um produto final (ao menos em termos narrativos) que é a imagem pública de Ocampo, justificando-se no âmbito privado de sua vida. As viagens, a escrita, a condição feminina são pilares levantados pelas memórias ainda na infância e a matéria própria da identidade da autora-narrada como personagem: surgem em sua história e permanecem como referenciais em toda a trama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirmamos em toda a nossa análise, o trabalho com a escrita de si no âmbito da literatura permite que entrelacemos vários campos de estudo: de um lado os recursos textuais utilizados pelos autores para transpor as fronteiras entre a experiência privada e a narrativa e em outro lado complementar as marcas de personalidade intrínseca que este tipo de texto carrega consigo.

Apesar de tratar-se de um gênero textual categorizado como autobiografia é possível perceber, de acordo com o estilo, prática escrita de cada autor e momento de publicação, que o gênero autobiográfico assumiu, com o tempo, diversas funções e disposições diferentes. Isto é, cada texto carrega consigo uma chave estética própria que está relacionada com a experiência narrada e com os próprios sentidos textuais e estéticos que ele possui.

Ao analisarmos o caso da autobiografia de Victória Ocampo optamos por trazer à luz aquilo que, no contexto do próprio texto, salta à vista como uma constante que poderíamos chamar de estilo, além de temáticas recorrentes no curso da narrativa.

O tamanho da obra autobiográfica de Ocampo (originalmente publicada em seis livros, mas recentemente reeditada em três volumes) nos parece natural porque ela, além de tentar alcançar a completude de sua história de vida, como em várias autobiografias mais tradicionais, traz no corpo do seu texto o pensamento narrado em forma de ensaio, além de cartas escritas por ela a outras pessoas e de outros autores direcionadas a ela. Esses recursos nos ajudam a entender melhor a imagem da figura pública que é previamente existente e cada uma desses recursos nos proporciona uma experiência distinta: as reflexões sobre temáticas variadas permitem que acompanhamos os pensamentos da autora em suas reflexões específicas, além de permitir que Victoria deslanche sua erudição ao fazer citações para comprovar suas idéias; já as cartas por ela escritas na época que está sendo posteriormente narrada, nos permitem entrar em contato com uma Victoria que já não corresponde àquela que é a autora do texto, mas à Victoria personagem. Esse recurso é muito utilizado quando a autora vai tratar de um sentimento que ela já não consegue respeitar completamente (a exemplo de seu enamoramento por M. nas cartas à Delfina) e em outros casos para explicar a proximidade e o teor de alguma relação. Nesse segundo caso é comum que haja capítulos com cartas escritas por amigos e célebres autores. A particularidade desse evento se dá no fato de que Ocampo cede, em uma narrativa autobiográfica, a voz para o outro. A voz para aquele

que a ajuda a construir a sua imagem pública, que é a instância social. Como os caminhos traçados por Victoria vão desde a intimidade da infância até a sua consolidação como figura pública na sociedade argentina, é comum que os capítulos compostos por cartas de outros escritas para ela estejam mais presentes nos últimos volumes de seu livro. Além disso, tais cartas (de acordo com a autoridade e o perfil de quem as escreve) servem para reafirmar o valor de Ocampo como pessoa e escritora. Um exemplo do segundo caso é quando uma carta escrita por Ocampo é narrada na íntegra em uma obra de Ortega y Gasset.

Além dessas características formais que se combinam funcionalmente para a construção da imagem pública da autora, percebemos também a presença de temáticas recorrentes. Essas temáticas trazem à tona características também publicamente defendidas pela autora em toda a sua vida: a primeira no que se refere à universalidade da ideia de cultura sem afastar-se do pertencimento da ideia de nação, por outro lado a mulher que defende, como mulher, uma posição mais avançada para todas as mulheres, pautada no princípio de equidade de gênero, ainda que de maneira limitada se compararmos com os atuais pensamentos sobre gênero, mas atualiza e *avant garde* para uma mulher latino-americana em sua época. Todas essas temáticas, no entanto, possuem uma origem em comum: a familiaridade que Victoria tinha com a Europa, com os pensamentos europeus vigentes que vão desde um padrão e ideal estético, até defesas de teses feministas com as ideias de Simone de Beauvoir e Virgínia Wolf, sua grande amiga.

Todas essas características elencadas e ancoradas em suas memórias, como espaço íntimo, mas que ao mesmo tempo torna-se público pela intenção da escrita, confluem para a construção de uma personagem que, inegavelmente, se percebe construída. A consciência da escrita em Ocampo é um dos traços mais interessantes de seu texto: ela sabe a personagem que cria, ainda que esteja atendo-se somente à verdade.

Há algumas outras características relevantes para a organização do texto autobiográfico de Ocampo que por nós não foram analisadas com a precisão merecida por havermos encontrado outros trabalhos que se dedicaram a estudar com mais atenção, como é o caso do bilinguismo, por exemplo.

Como um exemplar de autobiografia, único por seu estilo e por haver sido escrito por uma mulher tão importante como foi Ocampo, esta análise pretende juntar-se a um grupo maior de trabalhos de pesquisadores que buscam compreender os recursos utilizados pelos

mais distintos autores para efetuar a difícil passagem da experiência para a narrativa através da escrita. Além de estudar, tendo como elemento de análise a obra de Ocampo, uma possibilidade narrativa dentro de uma gama infinita de configurações que a escrita de si proporciona, justamente por basear-se naquilo que é único e ao mesmo tempo transitório: o sujeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. *Corpus*

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I: El Archipiélago. El imperio insular*. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2010.

_____. *Autobiografía III: La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Sur, 1981

_____. *Autobiografía IV: Viraje*. Buenos Aires: Sur, 1982.

_____. *Autobiografía III: figuras simbólicas. Medida de Francia. Sur y compañía*. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2006

_____. *Testimonios: primera serie/1920-1934*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Sur, 1981.

2. Referencial teórico

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003.

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración – Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio: 1983

ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico – Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010.

BENHABIB, Seyla. **Situating the Self gender, Community and postmodernism in Contemporary Ethics**. Nova York

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskovin *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197 – 221.

BORGES, Jorge Luis. Funes o memorioso. *in Ficções*. São Paulo: Companhia das letras, 1944.

_____. O escritor argentino e a tradição. in *Discussões*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BUTLER, Judith. *El género en disputa – el femenino y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007

_____. *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*. Nova York: Routledg, 2011.

CANDIDO, Antônio. Uma visão latino-americana. In: *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EdUSP, 2001.

CORDIVIOLA, Alfredo. *Um mundo singular. Imaginação, memória e conflito na literatura hispano-americana do século XVI*. Recife: Programa de pós-graduação em Letras / UFPE, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. NORONHA, Jovita M. N. Identidade Nacional e Identidade Cultural In: FIGUEIREDO, E. (org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2010.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e Escritos Vol. IV – Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de janeiro: Dp&A, 1998.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro - O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

MOCELLIN, Alan. *A questão da identidade em Giddens e Bauman*. Em Tese Vol, 5, n. 1. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/download/1806-5023.2008v5n1p1/12340>. Acesso: 20/11/2013.

MOLLOY, Silvia. Victoria viajera: crónica de un aprendizaje *apud* OCAMPO, Victoria. *La viajera y sus sombras: crónica de un aprendizaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

NOVAES, Adriana Carvalho. *O canto de Perséfone. O grupo Sur e a cultura de massa argentina*. São Paulo: Annablume, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História: Revista de estudos pós-graduados em história e do departamento de história PUC/SP*, São Paulo, v. 10, p.7-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PRATT, Mary Louise. Capítulo 1. Introdução: crítica na zona de contato. In *Os olhos do império*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 23 – 38.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROSENFELD, Anatol. O narrador e a personagem. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva visión, 2003.

SOUTO, Iaci Pinto. A construção do *eu* na obra autobiográfica de Victoria Ocampo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

VIÑUELA, Cristina. *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto*. Mendoza: Ediunc, 2004.

WHITE, Hayden. Enredo e Verdade na Escrita da História. In: MALERBA, Jurandir [org.]. *A História Escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 191-210.

ANEXOS

ANEXO 1



ANEXO 2



ANEXO 3

SUSCRIBASE A SUR

SUSCRIPCIÓN ANUAL (Seis números) \$ 800.—
EXTERIOR u\$s. 7.—

Sr. Administrador
REVISTA SUR
 Viamonte 494, 8º - Bs. As.

DÍA	MES	AÑO

Solicito se sirva suscribirme a la revista SUR por el término de AÑO (..... números) a partir del próximo número. A tal fin acompaño

CHEQUE O GIRO N°

por valor de pesos m/a.
 dólares U.S.A.
 a la orden de **REVISTA SUR.**

.....
 FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

Nombre y apellido

Domicilio (Calle y N°)

Localidad

Provincia o FF. CC.

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

Nombre

Dirección

Localidad

Giro Postal por \$ 800, a partir del
 Cheque número

NEUE KUNDSCHAU

Vierteljahrsschrift
 Begründet von S. Fischer
 im Jahre 1890

Eine Zeitschrift für moderne Literatur, Politik und geistiges Leben. Die repräsentative Vierteljahrsschrift, in der Autoren von Rang sich mit den Problemen unserer Zeit auseinandersetzen.

ERZÄHLUNGEN. GEDICHTE.
 ESSAYS. BERICHTE.
 REZENSIONEN. GLOSSEN.

Autoren: Theodor W. Adorno. Ilse Aichinger. Ingeborg Bachmann. Johannes Bobrowski. Elías Canetti. Paul Celan. Tibor Déry. Hilde Domin. Max Frisch. Günter Grass. Rudolf Hartung. Herbert Heckmann. Peter Huchel. Walter Jens. Franz Kafka. Karl Löwith. Georg Lukács. Golo Mann. Thomas Mann. Harry Pross. Christa Reinig. Ernst Schnabel. Gershom Scholem. Peter Szondi. Martin Walser. Roland H. Wiegstein.

Einzelheft DM 4,50
 Jahresabonnement DM 16,—



**S. FISCHER
 VERLAG**

