

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

VITOR BOURGUIGNON VOGAS

**VALENZ(H)UEL(L)AS: MARCAS DE RESISTÊNCIA,  
MEMÓRIA E CICATRIZ DA DITADURA MILITAR  
ARGENTINA NA NARRATIVA DE LUISA VALENZUELA**

VITÓRIA

2016

VITOR BOURGUIGNON VOGAS

**VALENZ(H)UEL(L)AS: MARCAS DE RESISTÊNCIA,  
MEMÓRIA E CICATRIZ DA DITADURA MILITAR  
ARGENTINA NA NARRATIVA DE LUISA VALENZUELA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

VITÓRIA

2016

VITOR BOURGUIGNON VOGAS

**"Nas *huellas* de Valenzuela: marcas de resistência, memória e cicatriz da ditadura militar argentina na narrativa de Luisa Valenzuela"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

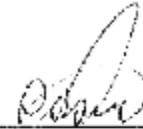
Aprovada em 09 de março de 2016.

Comissão Examinadora:



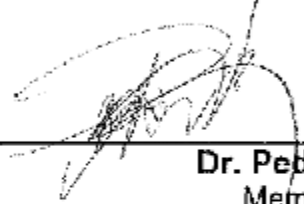
---

**Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro**  
Orientador e Presidente da Comissão - UFES



---

**Dr<sup>a</sup> Maria Mirtis Caser**  
Membro Titular Interno - UFES



---

**Dr. Pedro Antônio Freire**  
Membro Titular Externo -

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

V877v Vogas, Vitor Bourguignon, 1985-  
Valenz(h)uel(l)as-marcas de resistência, memória e cicatriz  
da ditadura militar argentina na narrativa de Luisa Valenzuela /  
Vitor Bourguignon Vogas. – 2016.  
206 f.

Orientador: Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Valenzuela, Luisa, 1938-. 2. Ditadura - Argentina. 3.  
Resistência ao governo. 4. Memória na literatura. I. Salgueiro,  
Wilberth Claython Ferreira, 1964-. II. Universidade Federal do  
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.  
Título.

CDU: 82

---

Para Dani,  
Com amor/humor

## AGRADECIMENTOS

A minha esposa, Daniella, por tudo e mais um pouquinho que só ela é capaz de doar.

A meus pais, Lucimar e Ronaldo, pela formação e pelo apoio irrestrito.

A Vovó Neca, Gabriel e Juliana, a quem levo sempre comigo.

Aos meus tios Nivado, Cris, Dila e Norberto, que tanto torceram por mim.

Muito especialmente ao meu orientador, Wilberth Salgueiro, o grande Bith, por motivos que não caberiam aqui mas que tratarei de resumir: por todos os conselhos, *bithacos* e reflexões generosamente compartilhadas; por ter sido, ao mesmo tempo, quem me incentivou a iniciar esta jornada e quem me permitiu completá-la; por me haver feito desistir de desistir, quando a desistência parecia inevitável; porque tem sempre uma boa vontade tremenda, tão imensa que na verdade deveria se chamar Good Will-berth (e este trocadilho também fica como homenagem, já que, assim como Luisa Valenzuela, ele parece capaz de qualquer coisa por um jogo de palavras).

Aos professores Paulo Dutra, Paulo Roberto Sodré, Maria Mirtis Caser e Ester Abreu Vieira de Oliveira, que também participaram deste processo, com contribuições valiosas em suas disciplinas no mestrado; Fabíola Padilha Trefzger, que, em disciplinas da graduação em Letras Português, muito enriqueceu meus estudos sobre a teoria e a crítica literária; Suzana Regazzoni, que foi quem me apresentou a Valenzuela; e Paula Siega, que plantou em mim a ideia embrionária para esta dissertação, em um curso sobre literatura italiana.

Soy arisca  
estoy trastornada  
escupo sangre y boto saliva  
fui electrocutada  
pateo y doy saltos en el aire  
fui sumergida en toneles de agua  
soy griterío y me muerdo  
seré justiciera  
fui colgada de los tobillos  
me golpeo y me arranco las uñas  
sufro convulsiones  
veo con ojos blancos  
soy pólvora y soy llanto.  
(Horacio Gutiérrez)

[O Campo de Extermínio] é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam. A história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo.  
(Primo Levi)

## RESUMO

De 1976 a 1983, a Argentina foi governada por uma ditadura militar. Para manter a população sob controle e eliminar qualquer ameaça à ordem instituída, esse regime autoritário praticou algumas estratégias de dominação no contexto da chamada “guerra suja”. Nesta dissertação, trataremos de comprovar como Luisa Valenzuela buscou, particularmente entre as décadas de 70 e 90, exercer o que ela mesma tratava como compromisso ético do escritor: denunciar o que os outros nem sequer ousavam mencionar. Baseados em reflexões de Alfredo Bosi, buscaremos demonstrar como, sem perder de vista a qualidade estética nem abrir mão do cuidado com a linguagem, Valenzuela exercitou uma narrativa de *resistência*, seja tomando-a como tema, seja, destacadamente, como processo inerente à própria escrita. Para isso, valeu-se daquilo que denominamos “estratégias de resistência”: contra o monopólio do discurso, adotou a pluralidade de vozes, a relativização da realidade e a exposição do discurso literário (logo, de qualquer outro) como construção; para se opor à supressão das diferenças, usou fartamente a ambiguidade e pôs em primeiro plano o mesmo “eu” que o regime preferia anular; para enfrentar a difusão do medo e o uso sistemático da violência como política de Estado, recorreu ao humor, ao sexo e à erotização da violência mesma; para lutar contra o silêncio e o esquecimento patrocinados pelas autoridades, manifestou a coragem de oferecer um testemunho literário da barbárie inominável, fazendo-o por meio de obras de teor orgulhosamente ficcional. Consciente do poder desestabilizador da palavra, Valenzuela usou como *arma* declarada a linguagem literária, tão letal e manipulável quanto o veneno dos sapos cuspidos ao falar por uma de suas personagens.

**Palavras-chave:** Luisa Valenzuela; Resistência; Memória.

## ABSTRACT

From 1976 to 1983, Argentina was governed by a military dictatorship. In order to keep population under control and eradicate any threaten to the established order, the authoritarian government has performed some strategies of domination in the context of the so-called *guerra sucia*. In this master's dissertation, we aim to prove with large evidence that Luisa Valenzuela – particularly between the 70's and the 90's – has practiced what she would consider to be the ethical commitment of a writer: denouncing issues that others wouldn't even dare mentioning. Inspired by the concept of *resistance* in literature as defined by Bosi, we intend to demonstrate how Valenzuela has developed a *narrative of resistance* (without sacrificing neither the aesthetic richness of her writings nor the manipulation of language), both as the plot of her stories and (mostly) as the way she approached her arguments. For achieving that, she has used what we will call “strategies of resistance”: to stand up against the monopoly of speech, she's chosen the plurality of voices, the relativization of reality and the exposure of the manipulation of the literary enouncement (thus of any other speech); as oppose to the elimination of any difference, she's preferred ambiguity and emphasized the same individualities the system would rather delete; to resist the spread of fear and the methodical use of violence as a government policy, she's broadly adopted humor and sex, besides approaching violence itself in an erotic way; to fight massive silence and oblivion, she had the courage of leaving a testimony of the unnamable horror, yet through proudly fictional books. Conscious of the destabilizing power of writing, Valenzuela used the literary language as a *weapon* (as she would call it), as lethal and manageable as the poison of the toads spited out of one of her character's mouth every time she spoke.

**Keywords:** Luisa Valenzuela; Resistance; Memory.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<i>As boas palabras malas</i> .....	13
<b>Da fundamentação crítico-teórica</b> .....	22
<b>1. LITERATURA E RESISTÊNCIA EM LUISA VALENZUELA</b> .....	24
<b>1.1. Narrativa e resistência (a partir de Alfredo Bosi)</b> .....	24
<b>1.2. Contexto histórico: a guerra sucia na Argentina</b> .....	28
<b>1.3. A resistência na cena literária argentina durante o regime militar</b> .....	32
<b>1.4. O conteúdo de verdade de escritores argentinos no período</b> .....	36
<b>1.5. Valenzuela: representante do pós-boom latino-americano</b> .....	39
<b>1.6. A geração do pós-boom literário na América Hispânica</b> .....	41
<b>1.7. Literatura de resistência em Valenzuela</b> .....	44
<b>1.7.1. Compromisso ético de Valenzuela: a consciência do poder da palavra e a linguagem literária como arma</b> .....	45
<b>1.7.2. A literatura como campo para discussão de valores</b> .....	49
<b>1.7.3. Aproximações com Adorno: a busca da utopia pela arte</b> .....	51
<b>1.7.4. A confrontação de valores pelas margens na cena literária argentina durante a ditadura</b> .....	52
<b>1.7.5. Resistência como tema e como forma imanente à escrita em Valenzuela</b> .....	54
<b>2. ESTRATÉGIAS DE DOMINAÇÃO EM REGIMES AUTORITÁRIOS</b> .....	57
<b>2.1. Estratégias discursivas: a monopolização do discurso e do direito à palavra</b> .....	57
<b>2.2. A supressão de toda diferença e a aniquilação de toda individualidade</b> .....	59
<b>2.2.1. Um parêntese: análise de discurso da “Proclama” de 24 de março de 1976</b> .....	64
<b>2.3. A violência de Estado</b> .....	68
<b>2.4. A política da desmemória</b> .....	72
<b>3. ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA EM LUIZA VALENZUELA</b> .....	76

<b>3.1. Contra a monopolização do discurso: exposição da linguagem e da realidade como construções e incorporação de novas vozes ao texto</b> .....	76
3.1.1. A tradição cervantina em Valenzuela .....	77
3.1.2. Metanarrativas e autorreflexividade .....	81
3.1.3. De cavalos, amantes e cavaleiros andantes: a relativização da realidade em “De noche soy tu caballo” .....	85
3.1.4. A pluralidade de vozes .....	94
3.1.5. Do tango ao <i>fango</i> : desconstrução do discurso a partir do salão de dança .....	95
<b>3.2. Contra a supressão das diferenças: a ambiguidade e a individualidade</b> .....	104
3.2.1. O protagonismo do indivíduo .....	108
3.2.2. A identidade entre razão e realidade colocada em xeque por Adorno .....	109
<b>3.3. Contra a violência: o humor e o sexo</b> .....	111
<b>3.4. Contra a política da desmemória: a palavra que dá testemunho</b> .....	113
3.4.1. Progresso: razão <i>versus</i> dominação .....	116
3.4.2. Recuperar a memória para superar o medo .....	120
3.4.3. Libertação interior pela palavra .....	121
3.4.4. Atando fios da memória e da História .....	125
3.4.5. O testemunho pela via da ficção .....	127
3.4.6. Polifonia de vozes: o testemunho coletivo .....	130
3.4.7. Limites do alcance da intervenção social do escritor e da literatura .....	131
<b>4. ANÁLISE DO CONTO “CAMBIO DE ARMAS”</b> .....	132
4.1. A dominação pela língua .....	137
4.2. Desejo e dominação: la cautiva del <i>cattivo</i> .....	143
4.3. O plano: aniquilar o indivíduo .....	146
4.4. Análise onomástica: a pedra e o prêmio .....	152
4.4.1. Roque .....	153
4.4.2. Laura .....	156
4.5. Memória e esquecimento em “Cambio de armas” .....	157
4.5.1. Conceituação .....	160
4.5.2. O processo de recuperação da memória em Laura .....	168
4.5.3. O primeiro detonador .....	171

<b>4.5.4. O segundo detonador .....</b>	<b>175</b>
<b>4.5.5. O ponto de inflexão .....</b>	<b>177</b>
<b>4.5.6. O terceiro detonador .....</b>	<b>179</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>190</b>

## INTRODUÇÃO

### *As boas palabras malas*

Era uma vez duas irmãs que viviam no mesmo reino, mas com destinos completamente opostos. Uma delas, a protagonista, fala o que quer e, ao falar, libera de sua boca sapos, cobras, lagartos e outros bichos peçonhentos e repugnantes. A outra quando fala solta flores, pérolas e diamantes. Por isso, a protagonista é repudiada por todos os demais súditos e exilada no bosque, enquanto a sua irmã se casa com o príncipe, vai viver no castelo e recebe a bênção do reino.

Mesmo assim, por mais estranho que possa parecer, a protagonista valoriza as suas palavras feias e venenosas. Mais que isso: celebra o fato de agora, uma vez banida, poder exteriorizar no bosque todas as palavras que antes lhe eram interdidas. Já consegue dizê-las sem tampões ou silenciadores: sem censura de nenhuma ordem. E, aos poucos, aprende a vencer a repugnância provocada a ela mesma por algumas dessas palavras que, uma vez externadas, adquirem vida própria. Consegue desenvolver total domínio sobre essa sua sina, ou maldição, ou vocação para dizer essas *palabras malas*. Das serpentes vivas, faz pulseiras. Em resumo, torna-se uma escritora.

[...] ahora estoy sola en el bosque y de mi boca salen sapos y culebras.  
No me arrepiento del todo: **ahora soy escritora.**

Las palabras son mías, soy su dueña, las dijo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas; las grito, las esparzo por el bosque porque se alejan de mí saltando o reptando como deben, todas con vida propia. Me gustan, me gusta poder decir las aunque a veces algunas me causen una cierta repugnancia. Me sobrepongo a la repugnancia y ya puedo evitar totalmente las arcadas cuando la viscosidad me excede. Nada debe excederme. Los sapos me rondan saltando con cierta gracia, a las culebras me las enrosco en los brazos como suntuosas pulseras. (VALENZUELA, 1999, p. 82, grifo nosso)

Cada dia mais segura de si, essa mulher exilada vai ganhando consciência do seu ofício. Em vez de somente liberá-las pela boca, passa também a escrever as suas palavras que, embora feias e letais, já não lhe parecem tão repugnantes, e sim autênticas joias. Sabe perfeitamente o perigo que elas contêm, mesmo assim (ou precisamente por isso) se empenha na forma de cuspi-las com esmero, *escupiéndolas* com graça, como quem na realidade as *esculpe*. Tais

palavras lhe fazem bem e lhe devolvem uma dignidade de que fora anteriormente despojada e que nem sequer sabia ser possível. Sabe que podem existir palavras ainda piores e passa a se dedicar a encontrá-las para incorporá-las ao seu “repertório”.

Yo a mis palabras las escribo para no tener que salpicarlas con escamas. Igual relucen, a veces, según cómo les dé la luz, y a mí se me aparecen como joyas. Son esas ranitas color fuego con tachas de color verde quetzal, tan pequeñas que una se las pondría de prendedor en la solapa, tan letales que los indios de las comarcas calientes las usan para envenenar sus flechas. Yo las escupo con cierta gracia y ni me rozan la boca. Son las palabras que antes me estaba prohibido mascullar. Ahora me desacralizan, me hacen bien. Recupero una dignidad desconocida.

Las hay peores. Las estoy buscando. (VALENZUELA, 1999, p. 84)

Para a pesquisadora portenha Gwendolyn Díaz, professora na Saint Mary’s University (San Antonio, EUA), a partir das suas palavras tão letais como as flechas indígenas, essa personagem expõe o “veneno do reino”, isto é, seus problemas políticos e sociais – o que explica em grande parte o banimento. Era ela quem dizia o que os outros queriam escutar – menos os poderosos, é claro, a quem não interessava que tais verdades, feias como realmente eram, fossem proferidas por ninguém. Por isso a jovem foi estigmatizada como uma *pária da pátria*, marcada como persona non grata.

É ela quem diz “aquello que los otros quieren escuchar”. É a escritora que se atreve a escrever o que outros calam, escreve o feio, o horror, os bichos do sistema. [...] Suas palavras não são as joias benignas que expele a sua irmã, mas na verdade armas letais que os índios das quentes comarcas “usan para envenenar sus flechas”. Suas palavras, como flechas, expõem o veneno do reino, sua corrupção e sua injustiça. (DÍAZ, 2002, p. 137)

Enunciadora convicta de cobras e lagartos, a moça se recorda bem de que, antes da proscricção, fizeram todo o possível e até o impossível para domá-la, sobretudo mediante o tradicional argumento de que o silêncio é o melhor enfeite à personalidade feminina – um eufemismo para legitimar o “cale-se” socialmente imposto às mulheres desde novas, geração após geração, pela cultura patriarcal.

Antes de mandarme al exilio en el bosque debo reconocer que hicieron lo imposible para domarme. Calla, calla, me imploraban. El mejor adorno de la mujer es el silencio, me decían, en boca cerrada no entran moscas. ¿No entran? ¿Entonces con qué alimento a mis sapos?, pregunté alarmada, indignada más bien, sin admitir que mis sapos no existen antes de ser pronunciados. (VALENZUELA, 1999, p. 84)

No fim deste nada ortodoxo “conto de fadas”, uma pequena surpresa é reservada aos leitores: quando a emissora de bichos verbais já está tão autoconfiante e autocontrolada, ela se reencontra por acaso, depois de um longuíssimo tempo, com a irmã de cuja boca só se desprendiam joias, pérolas e flores. Da parte da protagonista, poderíamos pensar, uma reação bem natural seria literalmente soltar cobras e lagartos sobre essa “queridinha do reino” (o mesmo reino que lhe voltara as costas), uma irmã que nada fizera para impedir o seu exílio. No entanto, para surpresa ainda maior, nada de briga, conflitos nem ressentimentos: ao contrário, após tantos anos apartadas, as duas irmãs não podem conter a emoção. Correm uma ao encontro da outra e se fundem num abraço de saudade e ternura mútuas, durante o qual também se (con)fundem os viscosos anfíbios e répteis da protagonista com as delicadas flores e brilhantes da sua irmã, como se todos esses elementos formassem um só enunciado:

No puedo emitir palabra. Mi hermana se me acerca corriendo por el puente y estallamos en voces de reconocimiento, percibo por encima de su hombro que a una víbora mía le brilla una diadema de diamantes, a mi cobra le aparece una rubí en la frente, cierta gran flor carnívora está deglutiendo uno de mis pobres sapos, un escuerzo masca una diadema y empieza a ruborizarse [...]. Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen en la bromelia mil ranas enjoyadas que nos arrullan con su coro digamos polifónico. (VALENZUELA, 1999, p. 86)

O conto que escolhemos para abrir esta dissertação não se harmoniza nem um pouco, como se pode averiguar, à definição convencional de um típico conto de fadas, com mocinhas indefesas, príncipes encantados e um belo final feliz com uma edificante lição de moral. Trata-se, em realidade, de um dos seis “Cuentos de Hades” – trocadilho com *cuento de hadas* (*contos de fadas*, em espanhol)<sup>1</sup> –, que é como a sua autora batiza uma das três seções do seu livro intitulado *Simetrías* (1993). O conto em questão se chama “La densidad de las palabras”; já a autora em questão, logicamente, é a argentina Luisa Valenzuela, cuja obra é o objeto deste estudo que ora tem início.

Como sugerem o título do conto e o resumo que buscamos apresentar aqui, o uso da palavra se destaca como tema central de “La densidad de las palabras”: suas motivações, seus efeitos, suas consequências sobre os outros e sobre quem as enuncia. Mais especificamente, o conto pode ser interpretado como uma proposta de reflexão a respeito do poder subversivo, transgressor e destabilizador das palavras, com um recorte muito especial sobre a palavra

---

<sup>1</sup> Na mitologia grega, Hades é o deus da morte e do mundo inferior (os infernos), daí o emprego da palavra em substituição às fadas (“hadas” em espanhol).

escrita e ainda mais especial sobre a palavra artisticamente manejada: aquela própria dos “escritores de ofício” como, metaforicamente, a protagonista do relato.

Para Díaz (2002, p. 139), a conclusão desse “cuento de Hades” sugere que em todo reino, ou todo país, deve haver lugar para uma multiplicidade (ou polifonia) de perspectivas, tanto as que apoiam o sistema como as que o denunciam. Também demonstra que o escritor comprometido deve ter bravura e coragem para escrever o que os demais não se atrevem a enunciar. Quando paramos para ler, analisar e interpretar a produção literária de Luisa Valenzuela, que é o que nos propomos fazer doravante – com as lentes voltadas sobretudo para a sua produção de narrativas curtas –, conclui-se que, embora o desfecho do conto admita a coexistência harmoniosa de discursos a priori antagônicos, não resta a menor dúvida de que Valenzuela está muito mais identificada com a sua protagonista, a emissora de “cobras e lagartos”, que pode ser identificada como uma espécie de autoprojeção ou até mesmo de alter ego da escritora. Assim como a irmã protagonista, Valenzuela nunca temeu proferir suas *palabras malas*, aquelas que os demais queriam “ouvir”, mas que contrariavam os discursos e a ordem oficial estabelecida em seu país durante a ditadura militar que vigorou na Argentina entre 1976 e 1983 – o “reino do arbítrio”. Do seu “autoexílio”, escreveu obras de resistência que incomodavam o sistema, de teor eminentemente ficcional, usando declaradamente como *arma* a linguagem literária, tão letal e tão manipulável quanto o veneno das flechas dos índios das *comarcas calientes* no conto. Depois do fim da ditadura, seguiu publicando obras que se propunham refletir sobre aqueles anos, os horrores perpetrados em nome de um suposto “interesse nacional” e as consequências políticas, econômicas e sociais no pós-ditadura. Conforme também indica o conto com que abrimos estas reflexões, Valenzuela também sempre dedicou especial atenção à condição feminina, confrontando a dominação sexual sobre as mulheres e questionando os valores de uma cultura machista patriarcal que reservava a elas essa condição do silêncio submisso e papéis meramente ornamentais como as flores e as joias emitidas pela segunda irmã.

Neste trabalho, buscaremos comprovar como Valenzuela, a exemplo da sua protagonista em “La densidad de las palabras”, buscou – particularmente em sua produção compreendida entre as décadas de 1970 e de 1990 – exercer o que ela mesma encarava como compromisso ético do escritor: (d)enunciar o que os outros não ousam nem sequer mencionar. “Escritora comprometida e escritora experimental. Irônica e cosmopolita. Crítica acerba da injustiça e dos autoritarismos.” Tal é a definição do escritor mexicano Gustavo Sainz, autor do prólogo

de *Cuentos completos y uno más* – coletânea lançada em 1999 que reúne todos os contos publicados por Valenzuela até então e que serviu de fonte de consulta primordial para a realização deste estudo. Para pôr em prática esse comprometimento ao se defrontar com o texto, a autora portenha valia-se de recursos próprios do campo ficcional (linguísticos, estilísticos e estruturais), sendo um deles exatamente a sátira e a paródia, conforme acabamos de ver. Ainda com Sainz (1999, p. 19), podemos considerar que Valenzuela concebe a literatura como uma “máscara” que permite ao escritor dizer “verdades” que os outros devem calar. “Isso para não falar dos silêncios, ‘dos quais de todo modo é impossível falar. O não dito, o tácito e o omitido e o censurado e o sugerido assumem a importância de um grito’”, assinala o mesmo Sainz (1999, p. 19), reproduzindo trecho de uma entrevista da própria Luisa Valenzuela, na qual ela comenta as maneiras que encontrava para dizer, por dentro da literatura, aquilo que está vetado fora do seu território (o “indizível”).

No primeiro capítulo, após discorrermos sobre o próprio conceito de resistência por meio da literatura tal como formulado pelo crítico literário Alfredo Bosi no artigo “Narrativa e resistência”, trataremos de contextualizar a realidade sociopolítica argentina a partir do golpe de Estado de março de 1976 que elevou os militares ao poder, com a implementação da chamada “guerra suja” por parte do governo e seu aparato repressor. Em seguida, discutiremos como se deu, nesse momento histórico, a resistência na cena literária argentina em geral, um processo do qual Valenzuela certamente fez parte, inclusive como representante de uma safra de autores latino-americanos que alguns críticos, como o espanhol Álvaro Salvador, classificam como “geração pós-boom”, em referência à safra precedente, formada pelos grandes romancistas dos anos 1960 e 1970 – como García-Márquez, Carpentier e Roa Bastos. A importância da literatura como meio de resistência na Argentina durante o regime militar foi tal que, já em 1987, no artigo “Política, ideologia e figuração literária”, a jornalista e acadêmica portenha Beatriz Sarlo (1987, p. 35) reconhecia que nela residia uma “possibilidade de conhecimento, reparação de zonas profundas da simbolização e de construção de pontes sobre os espaços ocupados por uma forma de esquecimento originada no medo e no caráter particularmente sinistro do que aconteceu na Argentina”.

Confrontada com os limites (o sofrimento exasperado, a morte), a literatura desdobra um discurso significativo para a sociedade, justamente porque não há muitos outros discursos que possam trabalhar como a arte, em um mundo laico e abandonado pelos deuses, sobre os limites extremos. Em um espaço dificilmente preenchível durante os anos do processo, a literatura procurou, mais do que

proporcionar respostas articuladas e completas, rodear esse núcleo resistente e terrível que podia denominar-se *o real*. (SARLO, 1987, p. 35, grifo da autora)

No fim desse capítulo inicial, baseados no conceito de resistência tal como cunhado por Bosi, procuraremos demonstrar como, sem perder de vista a qualidade estética nem abrir mão do cuidado com a manipulação da linguagem, Valenzuela busca exercitar a *resistência* por meio da narrativa, seja tomando-a como o tema mesmo do enredo que se narra, seja, destacadamente, como processo inerente à sua escrita. No primeiro caso, Luisa tomou parte, juntamente com outros integrantes da chamada geração pós-boom da literatura latino-americana, em um inarredável contexto de militância política coletiva: uma militância datada, praticamente imposta, do ponto de vista ético, pelas ditaduras militares distribuídas pela América Latina em dado período histórico (entre os anos 1970 e 1980). No segundo caso, independentemente da cultura militante que sem dúvida marcou a produção literária do período, Valenzuela buscou exprimir com sua obra o que Bosi chamaria de “uma perspectiva crítica sobre a ‘realidade’ naturalizada e automatizada”. Por isso, desponta das narrativas da contista e romancista argentina a tensão entre o sujeito e o mundo no qual ele se encontra imerso, constantemente problematizada a partir de técnicas como a manipulação do foco narrativo e a emersão da voz da consciência (ou mesmo do inconsciente) de personagens e narradores em primeira ou terceira pessoa (via de regra, no segundo caso, oniscientes e conscientes do próprio ato de narrar, conforme evidenciam as constantes intervenções metanarrativas).

Passando ao segundo capítulo, mostraremos que, para se perpetuar no poder, manter a população sob controle e eliminar qualquer ameaça à estabilidade da “ordem” instituída por seus representantes, regimes ditatoriais como o que vigorou na Argentina de Valenzuela de 1976 a 1983 se valem do que, neste estudo, chamaremos de “estratégias de dominação”. Para efeito de sistematização, dividimos tais estratégias em quatro tópicos, quais sejam: 1) a monopolização do discurso; 2) a supressão das diferenças; 3) a violência de Estado; 4) a política da desmemória. Nesse capítulo, buscaremos detalhar cada uma delas, contrapostas, no capítulo seguinte, pelas respectivas “estratégias” utilizadas por Luisa Valenzuela para opor-lhes resistência pela via da literatura.

Com a monopolização do discurso por parte das autoridades e porta-vozes do regime, as versões oficiais dos “fatos” eram transmitidas como as únicas possíveis e corretas, devendo, portanto, ser assim assimiladas por todos. Mantinham-se em curso estratégias de autolegitimação de um discurso que associava as Forças Armadas originalmente a conceitos como Pátria, Nação, ordem e unidade nacional. As ações e os valores defendidos pelas Forças Armadas eram continuamente reafirmados, a partir de uma série de reforços positivos, como necessariamente bons e positivamente necessários em defesa do interesse nacional. Propagava-se um enunciado unívoco e unilateral que não admitia a possibilidade de vozes dissidentes ou discordantes. Se as houvesse, deveriam ser caladas. Toda oposição deveria ser anulada. Por essa lógica, os polos de produção independente do saber, da informação e da arte eram reprimidos. Fechavam-se ou obstruíam-se os canais de contato e de interlocução entre estes, mantendo-os isolados e incomunicáveis, a fim de esvaziar a esfera pública.

Pelo mesmo raciocínio, era mal vista pelos olhos oficiais e, portanto, reprimida pelo Estado toda manifestação de diferença de pensamento e/ou de comportamento e de individualidade que discrepasse da massa homogênea a ser consolidada em direção à formação de um “ser nacional”. Os que fugissem a essa concepção, inconformados com essa ordem imposta e “inconformáveis” a essa massa idealizada, eram classificados como subversivos, inimigos da nação, estrangeiros dentro do próprio país e portadores de algum tipo de patologia causada pela “demagogia ideológica”. Deveriam, assim, ser eliminados, como eliminada deveria ser qualquer forma de ambiguidade e de expressão individual da diferença. Arriscando aqui um jogo de palavras, pode-se considerar que, objetivamente, os repressores objetivavam objetificar todos que objetassem de seu objetivo oficial.

Pela primeira vez no século XX, o governo argentino adotou como política de Estado a violência sistemática e organizada com o propósito específico e deliberado de aniquilar, fisicamente, qualquer foco de dissidência. Para tanto, foram criados o que Fernando Aínsa denomina “verdadeiros sistemas de violência”, que na prática significavam prisões arbitrárias, censura a jornalistas, artistas e acadêmicos, intervenções em residências, empresas e universidades, o exílio massivo de “inimigos do sistema”, sequestro, tortura e assassinato de cidadãos por agentes da repressão diretamente subordinados ao Estado ou atuando em nome dele como braço paramilitar. A implantação e a difusão desse terrorismo de Estado mantinha as pessoas em um estado de medo permanente. Do medo decorria uma espécie de pacto de silêncio coletivo, que por sua vez conduzia ao esquecimento, isto é, à atrofia da memória coletiva. Simultaneamente, o Estado promovia discretamente uma política de estímulo à

amnésia coletiva, bem como uma política negacionista que fazia com que os representantes do regime se esmerassem em apagar os vestígios do horror e se recusassem a admitir os próprios atos de violência perpetrados “em nome da Pátria” – se nada houve, não há do que se justificar. Uma política cuja inspiração remonta à atitude dos nazistas ao término da Segunda Guerra Mundial (1945).

Expostas as referidas “estratégias de dominação”, procuraremos esmiuçar, já no capítulo 3, as estratégias literárias de Valenzuela para resistir à dominação e, por assim dizer, driblar as estratégias do sistema. Para isso, nos utilizaremos de ampla argumentação extraída de seus próprios textos literários e nos colocaremos em diálogo com reflexões críticas publicadas por acadêmicos que se debruçaram sobre a escrita valenzuelana. As subpartes deste capítulo se encontram em oposição direta às do anterior.

Assim, pretendemos demonstrar como, para fazer frente ao monopólio do discurso, Valenzuela usou a pluralidade de vozes, a relativização da realidade e a exposição do que há de “manipulável” por trás da linguagem literária e, por extensão, dos enunciados em geral, inclusive (e especialmente) os discursos oficiais autoritários.

Para se contrapor à supressão das diferenças, adotou profusamente a ambiguidade, as metáforas, os duplos sentidos, a incorporação dos discursos marginais, a polifonia de vozes, e colocou em primeiro plano o mesmo “eu” que o regime preferia omitir ou neutralizar.

Para denunciar a violência política e abordar esse tema tabu, valeu-se em abundância do humor e, principalmente, do sexo, ou seja, a erotização da própria violência. Ao romper com tabus linguísticos, permitiu-se ir além e quebrar outros tabus então vigentes, falando de dominação sexual para falar também de dominação política, de modo subjacente.

Finalmente, para lutar contra o silêncio e o esquecimento impostos pelas autoridades (censura) e ratificados pelo medo generalizado (autocensura), inclusive o seu próprio medo, manifestou a coragem de dar um testemunho literário da violência inominável: testemunho do mundo externo e do mundo interior de suas personagens – notavelmente, as femininas –, entrelaçados um com o outro; ao mesmo tempo, testemunho coletivo que incorpora as várias vozes amalgamadas em seu texto.

Pretendemos demonstrar que, por meio de uma literatura assumida e orgulhosamente ficcional que em nada se confunde com o gênero “narrativa de testemunho”, Valenzuela logrou verbalizar o que está vedado ao verbo e, assim, não só ajudar a preservar a memória da dor como também contribuir num processo de tentativa de compreensão das suas motivações.

Quanto a este ponto, no artigo “Llamar a las cosas por su nombre”, a escritora, ensaísta e crítica mexicana Margo Glantz (2002, p. 81) comenta que o próprio título da compilação *Cuentos completos y uno más* (originalmente publicada no México) “de imediato nos conduz a um texto clássico, *As mil e uma noites*, e a sua narradora, Sherazade”, o que, para Glantz, corresponde a “uma referência inequívoca [...] a essa maneira fragmentária e brincalhona que resgata os corpos da morte mediante a narração”.

Assim como Primo Levi e outros autores sobreviventes de flagelos humanitários gravados no tecido da história que registraram o que sofreram por meio de narrativas de testemunho, Valenzuela também evidencia, mas por meio de narrativas ficcionais inventivas e imaginativas, a necessidade que homens e mulheres têm de se agarrarem à palavra para preservar sua condição humana, sua individualidade, sua subjetividade; a necessidade de processar, de elaborar o sofrimento por meio da linguagem para externar sua consciência e, assim, preservá-la. A palavra escrita, então, sobretudo a do texto literário, consolida-se como estratégia de resistência à aniquilação do “eu” (aquilo que, ao longo deste estudo, chamaremos de *dessubjetivação*).

Mas a contista e romancista argentina não só praticou a resistência pela preservação da memória como também escreveu sobre a resistência pela preservação da memória. É o que verificamos em “Cambio de armas”, o quinto dos cinco relatos que formam o volume de contos homônimo de Valenzuela, publicado em 1982 – um ano antes, portanto, do fim oficial da ditadura militar em seu país. Já no capítulo 3, detemo-nos em algumas seções para analisar como algumas características importantes da estética de Valenzuela se fazem sentir especificamente em alguns de seus contos, como “Tango” (1993) e “De noche soy tu caballo” (1982). Porém, por sua importância e sua riqueza temática e estética, todo o capítulo 4 será dedicado a uma análise concentrada no conto “Cambio de armas”. Nessa parte da dissertação, investigaremos essa narrativa tão representativa da obra de Valenzuela, em suas múltiplas relações com memória, resistência, trauma, esquecimento, história, escrita, narração, identidade, palavra, desejo, violência, dominação política e sexual. Todos esses conceitos tão

caros e presentes na literatura dessa autora se encontram condensados no conto, cuja abordagem encerra o trabalho.

Neste estudo, enfim, o que propomos é comprovar como, por entre as linhas valenzuelanas, a dimensão ético-política se cruza e se emaranha permanentemente com a dimensão estética. Tal cruzamento se dá de modo desvolto e natural, sem os choques e os atritos que se poderiam esperar, aqueles que frequentemente ocorrem quando essas duas instâncias se encontram e tentam se mesclar. Em Valenzuela, a dimensão ético-política e a dimensão estética estão inextricavelmente amarradas, com um nó firme e indissolúvel dado pela “zurcidora invisible”<sup>2</sup> com a sua linha *resistente* e a sua agulha certa e mordaz, sempre pronta a espetar e a incomodar. A arte de Valenzuela não repele a política. Antes, acolhe-a e convida-a a passear pelo seu texto, onde esse pensamento politizado é expresso artisticamente, por meio da linguagem literária – uma linguagem de resistência pela palavra escrita.

### **Da fundamentação crítico-teórica**

Para embasar nossas reflexões, lançamos mão de vários autores, mormente de língua espanhola, que se dedicaram a analisar o texto valenzuelano. Destacamos, pelo grande valor de seus aportes: Fernando Aínsa, Graciela Gliemmo, Sharon Magnarelli, Laura Sesana e Francine Masiello, além dos já citados Gwendolyn Díaz, Gustavo Sainz, Beatriz Sarlo, Margo Glantz e Álvaro Salvador. Optamos por não condensar as ideias de cada autor em subseções estanques e separadas, mas, em vez disso, distribuir os seus principais argumentos ao longo do percurso, em diálogo com nossas próprias reflexões, conforme poderiam ajudar a reforçar ou esclarecer determinado ponto de análise.

---

<sup>2</sup> Ou não tão invisível, já que, em diferentes *medidas*, essa costureira costuma deixar no texto as marcas de seu processo de costura. Rompendo com as fronteiras convencionais (ou com as convenções fronteiriças) e com o tradicional pacto estabelecido entre autor e leitor, Valenzuela costuma se dar a ver dentro do próprio texto, espalhando por ele as marcas do processo de fabricação textual: são as constantes interferências metanarrativas que expõem a construção da escritura e que refletem sobre tal processo, convidando também o leitor a participar dessa reflexão. Mas este é um assunto para o capítulo 3.

Além dos autores acima destacados, foram fundamentais os aportes de Pierre Bourdieu acerca de violência simbólica e dominação sexual.

Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, e o próprio texto original do romance *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes foram inestimáveis para nos permitir costurar as relações entre a produção de Valenzuela e uma tradição de origem cervantina (ou “de La Mancha”, para ecoar o conceito de Fuentes) na qual acreditamos que ela está bem inserida.

Para discutir conceitos como “memória coletiva”, ancoramo-nos em historiadores como Jacques Le Goff e Paul Ricoeur. Para traçar as relações entre memória, escrita, literatura e narrativa, imprescindíveis foram alguns pensadores com um pé fortemente fincado na Teoria Crítica, em particular no pensamento do filósofo alemão Theodor Adorno, tais como Jeanne Marie Gagnebin, Márcio Seligmann-Silva e Jaime Ginzburg. Além disso, o próprio Adorno é citado em algumas passagens do estudo, nas quais discutimos brevemente alguns conceitos fulcrais no pensamento desse expoente da Escola de Frankfurt, como, por exemplo, o *dever de memória*, ponderações sobre a *forma* do objeto artístico e a oposição entre o *mito* e o *esclarecimento*. Pensadores que se aprofundaram na filosofia adorniana, como Marcia Tiburi, Sérgio Schaefer e Maria da Conceição Hackler, foram igualmente de imenso valor para cimentar algumas reflexões.

Tendo inspirado em grande medida esta dissertação, os testemunhos de Primo Levi, cuja leitura também nos permitiu traçar diversas analogias, estão presentes no trabalho, na forma de alguns fragmentos citados de seu clássico *É isto um homem?*.

Quanto à tradução dos textos críticos, o critério adotado ao longo de todo o estudo foi, sucintamente, o mesmo que adotamos nesta introdução: todos os artigos dos autores listados acima que escreveram em língua espanhola foram por nós traduzidos. Quanto aos fragmentos de textos literários de Luisa Valenzuela, preferimos nos ater às versões originais, em espanhol *muy porteño*. No caso dos excertos literários de Primo Levi, optamos pela tradução de Luigi Del Re.

Sigamos, a partir de agora, pelas *huellas* de Valenzuela.

## 1. LITERATURA E RESISTÊNCIA EM LUISA VALENZUELA

### 1.1. Narrativa e resistência (a partir de Alfredo Bosi)

Até que ponto os conceitos de literatura e de resistência podem se emaranhar no texto? No artigo “Narrativa e resistência”<sup>3</sup>, encontramos a resposta do crítico Alfredo Bosi para esta pergunta. A partir da definição do conceito mesmo de resistência, Bosi analisa como esta pode se manifestar no fenômeno literário, e como a dimensão estética pode estar atravessada pela dimensão política.

O crítico inicia o artigo oferecendo uma definição do conceito de *resistência* – segundo ele, um conceito originariamente ético, e não estético. “Resistir é opor a força própria à força alheia” (p. 118). Partindo dessa definição, o autor adota, a princípio, um caminho oposto ao que de fato pretende trilhar: mostra como, dessa definição pura de resistência, o conceito parece se afastar do fazer artístico.

Para fundamentar essa visão inicial, Bosi lança mão do esquema proposto por Benedetto Croce, no contexto da sua “dialética das distinções”. O referido esquema evidencia como a arte estaria precisamente no extremo oposto à ética e à política. A arte, para Croce, é própria do campo da intuição, que seria, ao lado da razão, uma das duas potências cognitivas. Já na outra extremidade, a ética e a política seriam próprias da dimensão da vontade, que, juntamente com o desejo, seria uma das duas potências da vida prática (práxis). Por essa lógica, num plano puramente abstrato, a arte não teria nada que ver com a ética, e os dois conceitos não deveriam misturar-se, o que, no entanto, observa-se em expressões como “narrativa de resistência” e “poesia de resistência”.

Bosi ressalta, então, a necessidade de se relativizar essa classificação estratificada dos conceitos, tal como, a rigor, o próprio Croce faria anos mais tarde, dispondo-se a rever o seu esquema de distinções e a reconhecer os liames e relações entre a esfera artística e a teórica, o que fez em sua teoria sobre a totalidade vigente em toda grande obra de arte. Como afirma

---

<sup>3</sup> BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-135.

Bosi, as duas instâncias estão em constante interação, e é precisamente isso o que confere vitalidade a ambas.

Feita essa reflexão introdutória, o autor inicia efetivamente o “caminho exploratório” (p. 120) que se propõe. A seu ver, “a ideia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente: a) a resistência como tema; b) a resistência como processo inerente à escrita”.

Para Bosi, na literatura, é possível identificar a justaposição entre os planos ético e estético particularmente quando o narrador se põe a explorar os valores, força catalisadora da vida em sociedade da qual ele é partícipe. O projeto ético toma forma no seu projeto estético, a ele se mistura e nele se manifesta, quando o escritor busca captar e exprimir os valores e antivalores que estão em contínua disputa, em correlação de forças no tecido social (liberdade e despotismo; igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia etc.).

Os valores, para Bosi, são a força propulsora da ação humana, são o objeto da intencionalidade da vontade. Estão no início, como motivação, e no fim, como objetivo, de toda ação que vise à transformação da sociedade (p. 120).

No caso dos “homens de ação”, dos educadores ou dos políticos, isso se processa no plano da realidade, condição *sine qua non* para sua práxis transformadora. Imbuído de seus valores, o homem de ação busca interferir na realidade e luta para modificá-la; busca difundir e fazer com que prevaleçam, na vida prática, os valores que ele defende, combatendo e repelindo os respectivos antivalores. Para tanto, a sua ação deve ser orientada pelo “princípio do real”, por uma questão de justiça e coerência entre pensamento e ação concreta. “No homem de ação, a realização dos valores tem um compromisso com a verdade das suas representações. [...] É o princípio da realidade, com toda a sua dureza, que rege a realização dos valores no campo ético” (p. 121).

O mesmo não ocorre quando se trata dos poetas e romancistas. Ao contrário, no mundo da literatura, as possibilidades de representação dos valores são infinitas, tão amplas quanto o permita a força criadora do escritor, porque não são delimitadas pelo plano da realidade, nem a ele estão subordinadas. O escritor não está sujeito ao princípio do real, está livre das amarras que restringem a práxis política, não precisa respeitar os limites aos quais está circunscrita a

ação do homem de ação. Ele pode recorrer à imaginação, à criatividade, enfim, a seu “amplo espaço de liberdade inventiva” (p. 121), para explorar e confrontar valores e antivalores, adotando uma posição ética em face à realidade, conquanto sem o compromisso de retratá-la, de reproduzi-la, de manter-se fiel a esse mundo real que lhe fornece matéria-prima para a escrita. Isso não significa, de modo algum, que, no âmbito literário, os valores e antivalores existam meramente em abstrato.

Ao contrário, ressalva Bosi, os valores “têm todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma fisionomia” (p. 120). Esta, em poesia e prosa, é captada e exprimida por meio da forma, isto é, da linguagem empregada pelo autor, da exploração de técnicas como o foco narrativo, das imagens, dos símbolos, das figuras de expressão. Aqui, ganha destaque também o trabalho de caracterização dos personagens, que deve se voltar para conquistar a verdade da expressão. “A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética” (p. 122).

Como já assinalamos, Bosi destaca duas possíveis aproximações entre narrativa e resistência. A primeira se dá quando a resistência emerge como o próprio tema da narrativa. Neste caso, pode-se falar em uma “cultura de resistência política” (p. 125), historicamente enraizada. Essa cultura transborda para a literatura e é dentro dela que se desenvolve a relação entre narrativa e resistência, num período histórico datado.

Segundo Bosi, há momentos históricos em que o *élan* revolucionário polariza e comove tanto os homens de ação como os criadores de ficção. São tempos de aceleração da luta social, que se reflete nitidamente na produção literária dos escritores do período. O exemplo mais evidente, que ganha projeção na explanação do autor, é o intervalo que vai, aproximadamente, de 1930 a 1950, coincidindo com a ascensão e a queda do pensamento nazifascista e suas variantes na Europa e no mundo ocidental em geral. Foi uma época em que todas as forças de ação e de criação artística de viés libertário convergiram numa direção unívoca: a luta contra a ascensão e a consolidação da ideologia nazifascista. Todos os esforços e todo o pensamento revolucionário se somaram e se canalizaram para essa causa, na qual também se engajaram intelectuais e artistas que combinaram o pensamento marxista ao existencialista.

No plano estético, a realização mais bem acabada desse engajamento artístico foi o neorealismo italiano do imediato pós-guerra, tanto no cinema (como um movimento

integrado e com um programa bem estabelecido) quanto na literatura (já com um caráter mais difuso), profundamente inspirada na obra de Ernest Hemingway (sobretudo *Adeus às armas*). Essa nova tendência, extremamente humanista e aderente aos valores de progresso, justiça e liberdade, povoou a cultura ocidental de esperanças no poder transformador da palavra narrativa e da sua imagem. A resistência ético-política buscava se traduzir em uma resistência no plano das opções narrativas e estilísticas.

Exemplo obrigatório é a obra-prima *É isto um homem?*, de Primo Levi, que se converteria em cânone da literatura testemunhal. No Brasil, os melhores exemplos dessa literatura de resistência que aflorou no período são as *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos (livro póstumo, publicado em 1953), e *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1945, ano do fim da Segunda Guerra Mundial.

Na França, o itinerário exemplar de Albert Camus fez a ponte de dupla mão entre o existencialismo e o marxismo. E o Sartre filósofo, narrador e dramaturgo, foi a grande referência intelectual de toda uma geração, entre as décadas de 1940 e 1960. Com Sartre e Camus, bastiões do existencialismo marxista e humanista francês, o tema da resistência é elevado a outro patamar, universal.

O tema da resistência se universaliza na cultura existencialista. Confere uma dimensão ética a uma atitude que transcende o fato da oposição direta ao nazifascismo. Trata-se, para Camus e Sartre, de fundar uma palavra radicalmente antiburguesa, não conformista, revolucionária, voltada para a construção do novo Homem em uma perspectiva imanente. (BOSI, 2002, p. 129)

De acordo com Bosi, porém, narrativa e resistência podem se aproximar mesmo quando a intersecção se dê fora de um contexto de militância política (p. 131). Segundo o autor, aprofundando-se o campo de visão, é possível detectar, “em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita (o ponto de vista, a estilização da linguagem), e não só, ou não principalmente, enquanto tema” (p. 129).

Isso ocorre quando a obra exprime uma perspectiva crítica sobre a “realidade” naturalizada e automatizada. Por meio da escrita, o autor expressa a tensão entre o sujeito e o mundo em que se encontra imerso; tematiza e problematiza a rotina social, opondo-se aos discursos

ideologizantes que fazem a apologia da “vida como ela é”; desnuda o sentido perverso e dramático dessa vida, que escapa ao indivíduo entorpecido ou atomizado por seus hábitos cotidianos; questiona, enfim, essa “pobre vida-morte” degradante a que nos submetemos sem nos darmos conta, vida de tempos vazios e inertes que deve dar lugar a um outro sentido de vida, como objeto de busca e construção (p. 130).

Exemplos clássicos dessa vertente são a obra de Kafka, Pirandello, Proust e Joyce, autores que representam a escrita resistente do pós-Naturalismo, a qual, segundo Bosi, “emprestou voz aos múltiplos fantasmas do sujeito que estavam recobertos pela fôrma de gesso da máscara social”<sup>4</sup> (p. 134).

Em síntese, com base no artigo de Alfredo Bosi, conclui-se que, longe de se excluírem, o ético e o estético podem combinar-se, conjugar-se e converter-se mutuamente na dimensão da arte – neste caso, da literatura.

## **1.2. Contexto histórico: a guerra sucia na Argentina**

De 1976 a 1983, após anos de profunda instabilidade política, a Argentina foi governada por uma ditadura militar, chamada pelos próprios representantes e simpatizantes do regime de Processo de Restauração Nacional (ou, simplesmente, o Processo). O governo autoritário instaurado no país na metade da década de 1970 manteve, na definição de Francine Masiello, “um reinado de terror que enviou ondas de choque à sociedade civil” (1987, p. 11). Os abusos desse governo são bem conhecidos: a “guerra suja” levada a cabo contra o povo; a eliminação de toda oposição; a coerção dos inocentes mediante o sequestro e a tortura; a censura a jornais e produções culturais independentes; as intervenções paramilitares em fábricas, universidades e domicílios privados; o sequestro de recém-nascidos; e o exílio massivo que teve por resultado uma nação separada de si mesma (MASIELLO, 1987, p. 11).

---

<sup>4</sup> A imagem da máscara é, precisamente, uma das mais recorrentes na obra de Luisa Valenzuela, como forma de problematizar justamente as máscaras sociais atrás das quais se escondem homens e mulheres.

Segundo a escritora, jornalista e professora argentina Beatriz Sarlo – uma das vozes, no meio intelectual, que buscaram manter nichos de resistência à asfixia imposta pelo regime, pela via da crítica literária e cultural –, a experiência argentina durante a ditadura militar, como de resto toda a história política dos povos, pode ser analisada sob duas linhas interpretativas: a ótica do vencedor ou a ótica do vencido:

A experiência argentina durante a ditadura militar pode ser interrogada a partir da linha dos “grandes acontecimentos” (o “golpe de mano” que leva os militares ao poder quando já tomavam as decisões táticas e estratégicas da repressão; as mudanças produzidas desde então na economia e na sociedade; a guerra das Malvinas e o começo da flexibilização que conduz à retirada das forças armadas do governo etc.) protagonizados pelos vencedores de 1976, ou a partir do horizonte de seus derrotados (as mudanças nas organizações políticas, as novas formas de intervenção pública – associações de direitos humanos, as Mães da Praça de Maio), deslocamentos menos perceptíveis no começo e, também, menos certos de seus lugares e seus discursos, precisamente porque apareciam como algo novo na sociedade. (SARLO, 1987, p. 31)

De acordo com a professora da Universidad de Buenos Aires, o que também surgiu nesse período como algo *novedoso*, por parte do governo, foi a própria violência instituída, pela primeira vez no século XX, como prática sistemática do Estado com a finalidade de aniquilar o inimigo – ou aquele que, de todo modo, assim fosse declarado. Sabia-se que ela estava lá, onipresente, mas, diferentemente das manifestações espontâneas de violência (as quais, na verdade, eram reprimidas), tratava-se de uma violência planejada, que pouco se dava a ver. Segundo Sarlo, a sistematicidade dessa violência gerou o que Guillermo O’Donnell descreveu como a “cultura do medo” (as tais “ondas de choque” aludidas por Masiello). Consequentemente, implodiu-se o espaço público argentino durante os anos do Processo<sup>5</sup>. O Estado repressor tratava de sufocar os polos de criação artística e pensamento intelectual independentes e obstruía os canais de troca e interlocução entre tais espaços, mantendo-os isolados um do outro, praticamente incomunicáveis. Para Sarlo, as mudanças político-ideológicas produzidas pelo Estado de exceção acarretaram um “virtual desaparecimento da esfera pública nos anos do processo, pelo menos até a sua trabalhosa reconstrução a partir de 1982” (1987, p. 31-32).

---

<sup>5</sup> A ideia mesma de um “processo” remete ao título do célebre romance de Franz Kafka (*O Processo*, 1925), no qual o protagonista, Joseph K., imerso em um subentendido Estado totalitário (como o da Argentina de 1976-1983), é “polo passivo”, para usar a terminologia jurídica, de um processo deflagrado contra ele pelo Estado, conforme lhe informam desde a primeira cena do romance, sem contudo jamais lhe explicarem de que ou por que ele é acusado.

Ao mesmo tempo em que as forças armadas ocupavam o Estado, a trama de vínculos entre diferentes setores sociais se dissolvia ou era obstruída pela repressão. Intelectuais e setores populares permanecem durante este período quase completamente sem comunicação entre si (se excluído o caso, relativamente excepcional na primeira etapa, de ativistas de direitos humanos), e este cerceamento na circulação dos discursos e na produção de contatos entre diferentes lugares da sociedade é um dos traços mais estáveis daquilo que Guillermo O'Donnell descreveu como a “cultura do medo”: um conjunto de experiências difíceis de caracterizar discursivamente do ponto de vista de seus atores, que organizaram a vida cotidiana, familiar, profissional, comunitária, o clima das instituições formais e informais de educação, o lazer, a relação com a Igreja e com outras instituições tradicionais. (SARLO, 1987, p. 31-32)

A pensadora argentina conclui que essa “cultura do medo”, decorrente do cerceamento dos canais de comunicação e das redes de construção da memória coletiva, resultava em uma repressão internalizada que se manifestava através de uma não declarada opção coletiva pelo esquecimento e pelo silêncio cúmplice – aquilo que Primo Levi chamaria de *colpo di spugna*, uma espécie de “esponjada na memória”. Num primeiro momento, foi esta uma escolha tácita, inconfessável até, por parte da sociedade argentina em geral.

Interditados os canais de relação entre os diferentes atores sociais, cercearam-se também os canais de transmissão de experiências comuns e bloquearam-se as redes da memória coletiva. [...] O esquecimento ou, melhor dizendo, o silêncio que tinha a forma da repressão internalizada foram as primeiras respostas defensivas em face do novo país que se impunha com o poder militar. (SARLO, 1987, p. 32)

Também Francine Masiello sublinha que, sob o governo dos generais, a Argentina procurou impor uma forma de esquecimento aos civis, como parte de uma luta pelo controle hegemônico e uma forma de manter sob controle o crescimento dos movimentos de massa (1987, p. 11). Conseguiram-no, segundo a autora espanhola, desviando a atenção pública de duas maneiras óbvias:

[...] primeiro com a tentação da “plata dulce”<sup>6</sup>, com a qual a classe média argentina inundou momentaneamente sua consciência em viagens de compras a Miami, e, em segundo lugar, com o fervor patriótico de acontecimentos nacionalistas como a Copa do Mundo [disputa em 1978 na Argentina e vencida pela seleção da casa] e a invasão das Malvinas. (MASIELLO, 1987, p. 11).

Enquanto o esquecimento era alcançado supostamente por “extravagâncias dessa ordem”, prossegue a professora da Universidade de Berkeley (Califórnia), era imposto também

---

<sup>6</sup> Neste contexto, algo como “dinheiro fácil”.

individualmente mediante a internalização dos modos de terror. A título de ilustração, Masiello vê uma imagem apropriada desse tipo de autocensura projetada no premiado longa-metragem *Tiempo de revancha* (*Tempo de revanche*, 1983), do diretor Adolfo Aristarain<sup>7</sup>. No filme, o protagonista da trama, que já não podia seguir vivendo com a mentira do seu silêncio autoimposto, mediante o qual ocultava a verdade do que havia visto, corta a própria língua com uma navalha. De uma vez por todas, observa Masiello, a sua mudez se transforma em realidade permanente.

Este filme constitui uma avaliação da problemática argentina dos fins dos anos 1970, quando o silêncio era frequentemente considerado como o único caminho para a segurança e a sobrevivência. “Hay que olvidar; no saber”, chegaram a ser as consignas do momento. (MASIELLO, 1987, p. 11-12)

Permanecendo no campo dos exemplos cinematográficos, em outro laureado longa argentino, realizado quase três décadas depois, o diretor Juan José Campanella apresenta aos espectadores tanto os horrores perpetrados pelas forças de repressão durante a ditadura militar como um movimento contrário, de resistência ao esquecimento e a essa política da desmemória patrocinada pelo regime, ainda que em retrospectiva. Em *El secreto de sus ojos* (*O segredo dos seus olhos*, 2009), o ator Ricardo Darín interpreta o personagem Benjamín Espósito, ex-servidor do Poder Judiciário cuja vida sentimental e profissional foi destrocada em função da guerra suja. Cerca de 25 anos depois do vivido, o agora aposentado Espósito decide começar a anotar as suas reminiscências em um livro de memórias que oscila entre a ficção e o testemunho, com nítido (embora inconfesso) objetivo de cicatrizar, enfim, uma ferida mal curada desde então. Espósito demorou três décadas para empunhar papel e caneta. Alguns não demoraram tanto.

---

<sup>7</sup> Quarto título da filmografia de Aristarain, *Tiempo de revancha* foi vencedor do Prêmio Cóndor de Plata (concedido anualmente, desde 1943, pela Associação de Críticos Cinematográficos da Argentina) nas categorias melhor filme, melhor diretor e melhor roteiro original, além de acumular outras láureas nos festivais de Havana e Montreal. Cumpre ressaltar, no entanto, que o filme aborda a situação política do país e o tema da imposição do silêncio de forma implícita e metafórica (até porque foi produzido e lançado em plena ditadura militar), por meio de uma série de analogias com o cenário político da época, passando pelo próprio título do longa e por uma série de simbolismos espalhados pelo enredo. Na trama, o protagonista Pedro (interpretado por Federico Luppi, o ator mais requisitado por Aristarain) é contratado por uma multinacional que explora pedreiras de granito em uma localidade do país. Na companhia, ele encontra um velho colega de trabalho, sindicalista que lhe confidencia um audacioso plano: fingir que ficou mudo por causa de um acidente de trabalho e exigir uma indenização da empresa, que utiliza cargas explosivas três vezes acima do permitido. O amigo, porém, morre misteriosamente, o que leva Pedro a substituí-lo para dar sequência ao golpe. Simulando mudez psíquica, ele volta a Buenos Aires, mas, em vez de dar prosseguimento à chantagem como inicialmente se propunha e aceitar dinheiro da empresa como reparação pelo “dano” causado, adquire consciência da sua responsabilidade moral e passa a enfrentar a multinacional.

### 1.3. A resistência na cena literária argentina durante o regime militar

Nesta seção do presente estudo, também nos ancoraremos em Beatriz Sarlo e Francine Masiello para discorrer sobre como, em plenos anos de guerra suja na Argentina – com os meios de comunicação de massa controlados pelo Estado autoritário, a imprensa amordaçada pela censura oficial e a sociedade em geral silenciada pela autocensura –, a literatura se estabeleceu como espaço de resistência, nicho onde poderiam ressoar vozes destoantes daquela difundida pelo discurso oficial. Sarlo, por exemplo, identifica na cena literária do país na época “as marcas de um discurso literário formal e ideologicamente oposto aos discursos do autoritarismo e que, talvez precisamente por isto, tenha encontrado uma recepção social em momentos políticos difíceis” (1987, p. 30).

Como registrou Carlos Altamirano<sup>8</sup>, nem tudo o que se escutava era o silêncio naquele marco de repressão descrito na seção anterior. Em meio à letargia geral e ao desejo de esquecimento que se fez predominante na sociedade argentina de então, passaram a espocar gestos de oposição ao regime militar, os quais, como frisa a intelectual espanhola Francine Masiello (1987, p. 16), encontravam-se em toda parte: nos projetos cinematográficos, nas revistas juvenis clandestinas, nas manifestações públicas contra o regime, nas organizações feministas que surgiram, nas denúncias iniciais das Mães da Praça de Maio e na cena musical alternativa (onde o gênero rock merece considerável atenção)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> ALTAMIRANO, Carlos. *Cultura de izquierda, disidencia intelectual y proceso autoritario: la experiencia argentina*. Buenos Aires, CEDES, s/d.

<sup>9</sup> Tome-se, a título de exemplo, a letra repleta de simbolismos de “Canción de Alicia”, composição do músico Charly García:

Quien sabe Alice este país / no estuvo hecho porque sí /  
 Te vas a ir, vas a salir / pero te quedas / y es que aquí /  
 Sabes el trabalenguas / el asesino te asesina  
 y es mucho para ti / se acaba esse juego que te hacía feliz /  
 No cuentas lo que viste en los jardines / el sueño acabó /  
 Ya no hay moras ni tortugas... /  
 Las inocentes son las culpables – dice su Señoría /  
 el rey de espadas.

Segundo Masiello (1987, p. 16-17), quem “sabe escutar” encontra nas entrelinhas da letra da canção um inequívoco contradiscurso contra o silêncio e uma metáfora que denuncia o regime autoritário, “que surge à superfície desta digressão lírica”.

Desse modo, como observou Carlos Altamirano,

[...] formas da dissidência intelectual provam desde os primeiros anos do processo militar que a homogeneização regulamentarista e terrorista apresentava brechas onde se alojaram outros discursos e outras práticas, cuja visibilidade, pelo menos até 1981, foi, contudo, muito fraca. A literatura é precisamente um desses discursos. (ALTAMIRANO apud SARLO, 1987, p. 32)

Nesse sentido, Beatriz Sarlo (1987, p. 34) destaca que “a literatura se colocou em relação ao ‘enigma argentino’ e tentou pôr em discurso aquelas zonas que ainda não haviam sido processadas discursivamente em outras instâncias”. Assim,

[...] deu voz a alguns dos silêncios que bloqueavam a comunicação social em uma comunidade profundamente afetada por barreiras também discursivas: a da voz totalizante do autoritarismo e, mais especificamente, as da censura e o sistema internalizado de policiamento das significações. (SARLO, 1987, p. 34)

Em consonância com a intelectual argentina, Francine Masiello (1987, p. 11) sustenta que, em meio a certo sentimento de apatia generalizada, “permanecia um grupo resolutamente comprometido que [...] elegeu como seus textos comuns as diversas resistências da cultura”. Estabeleceu-se, então, um espaço crítico alternativo “desterritorializado”, deslocado do centro discursivo do poder para fincar pé precisamente nas margens culturais (situado, portanto, nas brechas encontradas para uma produção cultural alternativa). Segundo Masiello (1987, p. 12), desgarrados entre o centro e a periferia, entre o discurso dominante e a possibilidade de algo distinto, os escritores e artistas argentinos cultivaram o espaço marginal, que lhes oferecia uma alternativa à centralizadora imobilidade do regime e um “refúgio seguro” para a expressão. Na concepção de Masiello, a erupção da cultura por meio dessa *marginalidade* se explica pela própria definição que ela confere ao conceito. Segundo a autora (1987, p. 12), o *marginal* fragmenta “qualquer discurso unificado que possa apoiar o Estado autoritário ou isolar irremediavelmente o outro”.

Ao mesmo tempo, esta atividade desarma o ideal de um sujeito unificado, e dissolve o corpo humano coerente que possa ser utilizado pelo regime militar. Por conseguinte, as respostas à ditadura são constantemente de natureza plural, integrando as elites e as culturas populares, e expandindo espaços inexplorados a partir dos quais se pode articular um discurso alternativo. Portanto, tais respostas insistem em sua heterogeneidade e produzem o que Bakhtin chama de “um discurso híbrido, duplo” que desafia a inflexibilidade da lei sob o regime militar (1981)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogical Imagination*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1981. Tradução de Michael Holquist.

Assim, partindo da periferia do poder, um novo território se define com o intuito de recuperar as atividades furtadas da atividade cultural na Argentina. (MASIELLO, 1987, p. 12)

De acordo com a acadêmica de Berkeley (1987, p. 19), ao desafiar o regime, os escritores e críticos literários argentinos do período tinham consciência da sua posição minoritária e exploravam essa *perifricidade* justamente porque era ela o que tornava o desafio possível. Escorada em Deleuze e Guattari<sup>11</sup>, a autora resgata o conceito de surgimento de uma voz minoritária na literatura que recorre a um conjunto de vozes minoritárias para elaborar mensagens políticas. “Esta literatura minoritária realiza uma ‘desterritorialização’ da expressão oficial, subverte as linguagens da autoridade e as reconhecidas tendências principais da cultura” (MASIELLO, 1987, p. 19). Segundo ela, no caso específico da Argentina, essas “vozes minoritárias” eram recorrentemente utilizadas no âmbito da literatura e da crítica literária, ocupando “posições não autorizadas de discurso” e caracterizando-se, sobretudo, pelo surgimento a partir das margens e pela heterogeneidade ou duplo discurso.

Isto se observa [...] nos textos de escritores exilados, que realizam uma crítica de longe, e na evolução da imprensa literária que acentua uma oposição planejada. Ao postular releituras da nação a partir da obstinada posição da alteridade, essas resistências estratégicas fornecem uma crítica da cultura argentina. (MASIELLO, 1987, p. 19)

Assim sendo, essas “resistências estratégicas” se inscreveram tanto em um *corpus* de publicações periódicas de crítica cultural especializada como, notavelmente, na produção de ficção literária.

No que concerne à crítica literária, Masiello salienta que, depois do golpe de 1976, esta “segue privilegiando a marginalidade para responder à autoridade do Estado” (1987, p. 21): “[...] a crítica durante o Processo tratou de devolver uma identidade aos intelectuais, preservando um lugar para uma verdadeira oposição que eles podiam reclamar como própria”, afirma a pesquisadora. Ela põe em relevo experiências como as revistas *Brecha*, *Crear* e *Pie de página*. Mas nenhuma outra, segundo Masiello (1987, p. 22), comprometeu-se tanto com esse objetivo quanto a revista *Punto de vista*, projeto concebido e dirigido, a partir de 1978 (auge da repressão política e cultural), pela própria Beatriz Sarlo<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.

<sup>12</sup> “Este projeto [...] foi iniciado em março de 1978 e concebido, como explica a sua diretora, Beatriz Sarlo, para manter viva a cultura argentina em um tempo de crise. Assumindo o papel do escritor e **os discursos de uma resistência** possível, *Punto de vista* habitou intencionalmente as margens a fim de organizar a sua crítica [...]

Já no que tange à própria ficção literária, muitos escritores progressistas cultivaram um projeto de contestação à exclusividade do poder estatal, abrindo o espaço marginal.

A narrativa está evidentemente preocupada com a configuração das lutas intelectuais, e com o reordenamento de múltiplos **discursos de resistência** a partir de uma posição de alteridade. [...] Efetivamente, o caso argentino participa desta experiência na medida em que desmantela narrativas dominantes e sua linguagem oficial concomitante. (MANSIELLO, 1987, p. 23, grifo nosso)

Ainda de acordo com a autora, para desmontar uma narrativa dominante a partir da incorporação de outros discursos, expoentes desta “resistência literária” combinaram os extremos de expressão tomados dos setores populares e elitistas, constituindo um discurso híbrido, heterogêneo, que era ele mesmo um exercício de alteridade:

[...] a produção cultural durante o Processo incorporou perspectivas da experiência exilada e local, de setores da classe média e erudito e discursos masculinos e feministas, com posições que abarcam desde a defesa da luta armada até o comentário neopopulista. (MASIELLO, 1987, p. 23)

Elencados pela autora (1987, p. 23-25), alguns escritores do período “que praticaram a heterogeneidade a partir do espaço de alteridade” são Osvaldo Soriano, com *No habrá más penas ni olvido* (1980), Humberto Constantini, com *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984), e Daniel Moyano, com *El vuelo del tigre* (1984). Ela elege, porém, como destaques, a narrativa de Ricardo Piglia, com *Respiración artificial* (1980), Juan Carlos Martini, com *La vida entera* (1981), e Marta Traba, com *Conversación al sur* (1981)<sup>13</sup>.

[...] esses romances abarcam desde um estilo sumamente metafórico no caso de Piglia e a crítica alegórica de Martini até o testemunho na forma de uma conversação entre mulheres que encontramos no romance feminista de Traba. Conjuntamente, estes escritores fincam o pé na questão da redução e expansão dos espaços permissíveis aos indivíduos sob um regime militar e isolam em particular o espaço reclamado pelo corpo humano como objeto do regime. (MASIELLO, 1987, p. 24)

---

Como a revista cultural mais indicativa de um desafio direto ao Processo, *Punto de vista* se lança ao projeto de abrir espaços intelectuais, de articular, a partir da parte oculta do poder, um **discurso de resistência** intelectual.” (MASIELLO, 1987, p. 22-23, grifo nosso)

<sup>13</sup> Assim como Luisa Valenzuela (que morou em Nova Iorque de 1979 a 1989 e também chegou a viver em cidades como Barcelona), Marta Traba deixou a Argentina poucos anos antes da publicação do referido livro para ingressar em um circuito internacional de intercâmbios, produzindo sua obra a partir de uma espécie de “autoexílio”.

Em conclusão, Masiello (1987, p. 27) avalia que “a crítica a partir do marginal na narrativa e a crítica durante o período do Processo estão basicamente orientadas para uma questão: como permitir que as vozes da alteridade definam os termos da cultura nacional?”

Presos entre a autoridade das instituições e as exigências do público leitor, tanto o crítico como o escritor criativo buscam um espaço liberado a partir do qual falar da repressão e, no entanto, escapar à censura. Sua tarefa, pois, é multiplicar o número de linguagens faladas, articular uma diversidade de discursos em ambientes imprevisíveis. [...] Estes discursos que eles põem em circulação estão destinados a fazer explodir a definição fixa do outro tal como vista pelo regime e, a partir daí, começar a preparar uma **resistência firme** ao regime autoritário. (MASIELLO, 1987, p. 27-28, grifo nosso)

#### 1.4. O conteúdo de verdade de escritores argentinos no período

Tomando a definição já clássica de Adorno e Horkheimer em sua *Dialética do esclarecimento*, poder-se-ia dizer, segundo Masiello (1987, p. 32-33), que a Argentina, durante a execução da guerra suja, sofreu da “reificação que supõe o esquecimento”. Como consequência, a reconstrução do vivido se apresentou como modalidade indispensável a “um processo de compreensão que tornasse possível reconstruir o passado e sua experiência”.

Analisando a *Teoria estética* de Adorno<sup>14</sup>, Sérgio Schaefer (2012, p. 33) considera que a obra de arte, conquanto tenha a sua autonomia na condição de objeto artístico, também se dobra ao *princípio de realidade*. “Não é tão-somente fuga. É também aceitação.” Por isso, o autor defende que o papel da arte é também (mas não apenas) o de reconstruir a realidade partindo de um processo de desconstrução de uma realidade que se oferece como pronta – visão esta que converge com a formulação de Masiello acerca do fenômeno literário argentino em face da ditadura militar no país. “Desconstruir um mundo, reconstruir um outro: eis a arte. Apenas construir – não é arte. Arte não é só desejo de onipotência do ego racional” (SCHAEFER, 2012, p. 33).

Essa tarefa de *desconstrução e reconstrução* se fazia ainda mais significativa se considerada uma situação como a da Argentina, “onde todos os obstáculos impediam a construção de

---

<sup>14</sup> SCHAEFER, Sérgio. *A teoria estética em Adorno*. Tese. UFRGS, 2012, p. 26-36.

significados compartilhados e, por conseguinte, bloqueavam uma explicação do conflito que fosse autônoma da razão do Estado militar” (MASIELLO, 1987, p. 32-33).

Sem dúvida, a partir de tais reflexões, somos levados a pensar, juntamente com a professora espanhola (1987, p. 33-34), “a respeito do conteúdo de verdade, para dizê-lo com a expressão de Adorno, ou do caráter cognitivo da obra de arte”:

Para Adorno, este traço é próprio do impulso crítico da modernidade e [...] da vanguarda. Assim, uma zona importante de literatura argentina (escrita e publicada no país ou no exílio) pode ser lida como *crítica do presente*, inclusive nos casos em que seu referencial primeiro seja o passado. (MASIELLO, 1987, p. 32-33)

Na mesma esteira, Maria da Conceição Hackler (1986)<sup>15</sup> entende que, para fazer literatura, o escritor distancia-se do *mundo real* no qual está inserido, para assim poder dele se apropriar e recriá-lo através da linguagem, retornando a esse mundo originado após sua reconstrução<sup>16</sup>. “[O distanciamento do sujeito lírico] do mundo do qual se apropria implica a procura do mundo ao qual retornará, depois de criado” (1986, p. 81), formula a autora, ao refletir sobre o modo como Adorno concebia a obra de arte. Hackler concentra sua análise no fenômeno lírico, mas suas conclusões podem ser estendidas à narrativa. Segundo ela,

O “corpo físico” do poema lírico é a matéria social; e aquele movimento de estranhamento do mundo, conscientemente executado, prevê na sua utopia a **devolução ao mundo – para acrescentá-lo de uma experiência inédita, esquecida ou mal interpretada na memória social**. [...] A poesia lírica detém a excelência do exprimir a experiência histórica da humanidade. (HACKLER, 1986, p. 82, grifo nosso)

Foi o que fez a literatura de resistência da Argentina no período. Como salienta Masiello,

Confrontada com uma realidade difícil de captar, porque muitos de seus sentidos permaneciam ocultos, a literatura argentina procurou **as modalidades mais oblíquas** (e não só devido à censura) para se colocar em uma situação significativa a respeito do presente e começar a **construir um sentido** para a massa caótica de experiências separadas de suas explicações coletivas (MASIELLO, 1987, p. 33-34,

<sup>15</sup> HACKLER, Maria da Conceição. Theodor Adorno: dois momentos (o individual e o social). *Universitas. Cultura*. Salvador. Vol. 35, p. 77-91, jan./mar. 1986.

<sup>16</sup> Quanto a este aspecto (distanciar-se para olhar de fora o mundo e buscar reconstruí-lo artisticamente), vale também ouvir o que Bosi tem a dizer: “A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema de interações onde se insere, **dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições**” (BOSI, 2002, p. 134, grifo nosso).

grifos nossos).

Na definição de Hackler, “[...] o poema lírico atua como **instrumento perfurante** que penetra na casca de que o mundo se reveste e desvenda a sua face verdadeira, ali escondida” (1986, p. 80, grifo nosso). No caso em tela, a fim de desentranhar e pôr sob alguma luz a *face verdadeira* daquele mundo unidimensional que os militares impunham como único possível, escritores que se filiavam ao supracitado “projeto” de resistência cultural de fato empunharam a palavra escrita como “arma” (como diria Valenzuela)<sup>17</sup> capaz de perfurar a casca dessa realidade dada. A metaforização da realidade tão própria do gênero lírico se refletiu nesta narrativa de resistência produzida na Argentina à época, por parte de ficcionistas que se valeram fartamente de técnicas como a ambiguidade, as figuras de linguagem, o humor, a paródia, os paralelismos, o embaralhamento entre sonho e realidade (como se nota em profusão na literatura de Luisa Valenzuela, por exemplo). Diante do exposto, conclui Sarlo:

Em face de um monólogo (que ocultava as cisões entre os diferentes bandos de poder militar, pelo menos durante os quatro primeiros anos de governo) cujo efeito era fixar sentidos para reeducar uma sociedade que devia ser reeducada neles, o discurso da arte e da cultura propõe um modelo formalmente oposto: **o da pluralidade de sentidos e da perspectiva dialógica**. Se o discurso do regime se caracteriza por interromper o fluxo dos significados e, por conseguinte, indicar linhas obrigatórias de construção de sentido, proporcionando um modelo comunicacional pobre e unidirecional, no qual um elenco muito reduzido de figuras esgotavam as representações do social e do individual, do público e do privado, do presente e da história, os discursos da literatura podiam propor uma prática justamente **de sentidos abertos, de cadeia que não se interrompe, de figuras abundantes**. Em relação à imposição da pobreza dos sentidos e da unicidade das explicações, criaram **um espaço rico de sentidos e explicações que se**

---

<sup>17</sup> Tome-se, como caso exemplar, a abertura da narrativa do romance *Cola de Lagartija*, intitulada “Advertencia”:

- Eso no puede escribirse.
- Se escribirá a pesar nuestro. El Brujo dijo alguna vez que él hablaba con el pensamiento. Habría que intentar darle la palabra, a ver si logramos entender algo de todo este horror.
- Es una historia demasiado dolorosa y reciente. Incomprensible. Incontable.
- Se echará mano a todos los recursos: el humor negro, el sarcasmo, el grotesco. Se mitificará en grande, como corresponde.
- Podría ser peligroso.
- Peligrosísimo. Se usará la sangre.
- La sangre la usan ellos.
- Claro. Le daremos un papel protagónico. **Nuestra arma es la letra.** (VALENZUELA, 1983, grifo nosso)

**encarregaram da ambiguidade** e da dificuldade de falar em uma sociedade opaca. (SARLO, 1987, p. 40, grifos nossos)

### 1.5. Valenzuela: representante do pós-boom latino-americano

Luisa Valenzuela nasceu no ano de 1938 em um lar de escritores. Sua mãe era Luisa Mercedes Levinson, famosa romancista. Na infância e na juventude, sua casa era frequentada pelos autores mais importantes da época: Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares, além de muitos exilados espanhóis (SAINZ, p. 14, 1999). Em uma entrevista com Rosa Beltrán, publicada em *La Jornada* no dia 31 de janeiro de 1999, Valenzuela confidenciou que Borges lhe dizia que ela era “capaz de matar a própria mãe por um jogo de palavras” (SAINZ, p. 20, 1999).

Foi jornalista durante muitos anos. Na década de 1960, começou a trabalhar no jornal *La Nación*, onde mais tarde, já consagrada como escritora, tornar-se-ia colunista. Também chegou a trabalhar na revista *Crisis* e no jornal *El mundo*.

Debuta no universo das letras com seu muito portenho romance *Hay que sonreír*. (1966). No ano seguinte, com a publicação do seu primeiro volume de contos, *Los heréticos* (1967), ganha uma bolsa para a Oficina Internacional de Escritores da Universidade de Iowa, onde desenvolve o seu segundo romance, *El gato eficaz* (1972).

Em 1975, com a publicação do livro de contos *Aquí pasan cosas raras*, inaugura-se uma nova fase na trajetória da escritora, aquela compreendida durante a ditadura militar que tomou de assalto o seu país. Seguiram-se, nesta ordem: *Como en la guerra* (romance, 1977, obra parcialmente censurada e com uma cena de tortura suprimida do texto original), *Libro que no muerde* (contos, 1980), *Cambio de armas* (contos, 1982), *Donde viven las águilas* (contos, 1983) e *Cola de lagartija* (romance, 1983).

Entre 1979 e 1989, Valenzuela viveu em Nova Iorque, onde ministrou oficinas de escrita literária na NYU e na Universidade de Columbia. Findo esse período, voltou a fixar residência em Buenos Aires e seguiu publicando no início da década seguinte, com os

romances *Realidad nacional desde la cama* (1990) e *Novela negra con argentinos* (1990), sucedidos pelo volume de contos *Simetrías* (1993).

Seus contos publicados até 1999 foram reunidos no volume *Cuentos completos y uno más*, da Editora Alfaguara. Desde então apareceram novos romances – *La travesía* (2001), *El mañana* (2010), *Cuidado con el tigre* (2011), *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón* (2012) –, além de novas reuniões de contos e microrrelatos: *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004), *Juego de villanos* (2008), *Tres por cinco* (2010) e *Generosos inconvenientes* (2008).

A autora tem também vários livros de ensaios publicados. Sua obra tem sido extensamente traduzida e estudada; ensaios a respeito de contos seus figuram em incontáveis antologias do mundo inteiro.

É Doutora Honoris Causa da Universidad de Knox, Illinois, membro da American Academy of Arts and Sciences, cidadã ilustre da cidade de Buenos Aires e presidente na Argentina do Centro PEN Internacional – instituição sem fins lucrativos fundada em Londres em 1921 e atualmente espalhada pelo mundo, que promove a literatura e a liberdade de expressão e conecta escritores da comunidade internacional.

Em artigo editado por Silvia Nagy-Zekmi<sup>18</sup>, Laura Sesana, do Departamento de Linguagens Clássicas e Modernas da Universidad de Villanova, destaca ser Luisa Valenzuela “uma autora celebrada nos círculos da crítica feminista latino-americana” (2016, p. 1). Mas a aceitação da autora no meio da crítica literária transcende o território da chamada crítica feminista (até porque Valenzuela foi muito além de fazer literatura que se possa etiquetar como especificamente “feminista”). Em “La narrativa de Luisa Valenzuela”, prólogo assinado por Gustavo Sainz para a compilação *Cuentos completos y uno más* (1999), o escritor mexicano sublinha no estilo da colega argentina “uma grande dose de malícia, de ironia, uma capacidade de travessura inigualável e um rigor e um domínio de suas armas sem paralelo na literatura contemporânea” (1999, p. 20). Por sua vez, Sesana assim sintetiza as qualidades estéticas da obra de Luisa Valenzuela:

As inovações temáticas, de gênero e estruturais de Valenzuela fazem dela uma das escritoras mais originais da literatura feminina produzida na América Latina no

---

<sup>18</sup> SESANA, Laura. *Procesos de liberación: Cambio de armas Luisa Valenzuela* (Buenos Aires, 1938). Disponível em: PDF. Acesso em: dezembro de 2015.

século XX. Como escritora durante a Guerra Suja argentina, Valenzuela consegue romper com a censura e a repressão e consegue dar voz àqueles que foram silenciados. Valenzuela destrói tabus por meio da linguagem e da escrita e apresenta a mulher de uma forma direta e franca. Ao romper com as convenções sexuais impostas sobre a mulher e sua sexualidade, Valenzuela consegue romper com o silêncio causado pela repressão política. (SESANA, 2015, p. 1)

## 1.6. A geração do pós-boom literário na América Hispânica

A geração de jovens escritores e escritoras hispano-americanas que se consolidou entre as décadas de 1970 e 1980 é classificada por alguns críticos como “geração pós-boom”. Trata-se de evidente alusão ao fenômeno do boom literário que atraiu fortemente a atenção do público e da crítica mundiais para a produção literária do subcontinente, encabeçada por ficcionistas (homens, na grande maioria) como o guatemalteco Miguel Ángel Asturias, o paraguaio Roa Bastos, o cubano Alejo Carpentier e o colombiano Gabriel García-Márquez. Neste contexto, cabe destacar a dimensão adquirida pelo “realismo mágico” ou “realismo fantástico” representado sobretudo pelo autor de *Cem anos de solidão* (1967) e *O outono do patriarca* (1975). A geração seguinte naturalmente se beneficia das veredas abertas mundialmente pela aclamação e pela atenção conquistadas por seus “irmãos mais velhos”, porém difere destes consideravelmente em alguns aspectos temáticos, estruturais e estilísticos que se verificam em suas próprias obras.

No caso de Luisa Valenzuela, trata-se de uma voz que o crítico inglês Donald L. Shaw, lembrado por Gustavo Sainz (1999, p. 14), não hesita em situar como própria do pós-boom, “por suas instabilidades e metamorfoses, seu prazer pelo extravio e pelo enigma, as linguagens da aproximação e a ironia, enfim, uma geometria euclidiana da cultura”.

No artigo “Apostillas a ‘El otro *boom* de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta’”, o crítico Álvaro Salvador, da Universidad de Granada<sup>19</sup>, propõe-se analisar as características específicas que marcaram a literatura produzida por essa geração pós-boom e, muito em especial, a das mulheres que, segundo ele,

<sup>19</sup> SALVADOR, Álvaro. Apostillas a “El otro *boom* de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta”. In: *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio del siglo, 1990-2006*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008. p. 133-149.

marcaram particularmente a produção dessa mesma geração, fornecendo-lhe a contribuição mais original e valiosa quando esta se estabelecia. Para Salvador,

[...] parece evidente o fato de que o aporte mais valioso e original na primeira hora da literatura do pós-boom consistiu em uma série de obras escritas por mulheres, jovens umas e outras nem tanto, que irromperam no panorama continental e internacional com uma força muito parecida ao fenômeno narrativo protagonizado pelos homens nos anos sessenta. (SALVADOR, 2008, p. 133-134)

De acordo com a análise de Salvador, o surgimento da geração pós-boom é um acontecimento cujo ponto de partida pode ser situado no lançamento do romance *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende, em 1982 – talvez não por mera causalidade, mesmo ano da publicação de *Cambio de armas*, de Valenzuela<sup>20</sup> –, o que, por si só, já seria uma forte evidência do papel que a literatura feminina, ou realizada por mulheres, viria a exercer nesse período. Ao célebre romance da chilena, seguiram-se uma série de obras de Ángeles Mastretta, Luisa Valenzuela, Rosario Ferré e Laura Restrepo, entre outras autoras. Trata-se, na visão de Salvador (2008, p. 133-134), de um “acontecimento literário que alguns críticos [como Reisz<sup>21</sup>] não duvidaram em classificar como verdadeiro novo *boom* da narrativa hispano-americana, mas desta vez ‘escrita por mulheres’”.

Fazendo eco à opinião de Rama<sup>22</sup>, Salvador identifica nos representantes do pós-boom um forte senso de coletividade e a preocupação em que suas obras atingissem e influenciassem a maior parcela possível da sociedade da época:

[...] o problema que se propõem esses escritores é procurar que o movimento transformador não fique restrito a uns poucos ou inclusive se reduza a uma solitária aposta através de uma obra pessoal, e sim que abarque conjuntamente um setor grande da sociedade, aspirando a que toda ela acabe **contagiada**<sup>23</sup> por esse impulso.. (SALVADOR, 2008, p. 138, grifo nosso)

<sup>20</sup> 1982 também foi o ano em que García-Márquez, ícone da geração anterior, recebeu o Nobel de Literatura.

<sup>21</sup> REISZ, Susana (1990). “Hipótesis sobre el tema de escritura femenina e Hispanidad”. In: *Tropelías 1*, 1990, p. 199-213.

<sup>22</sup> RAMA, Ángel. “Los contestatorios del poder”. In: *Quimera* 11, setembro de 1981.

<sup>23</sup> Curiosamente, o “contágio” da “patologia ideológica” atribuída pelos militares aos militantes que buscavam resistir politicamente ao regime era precisamente aquilo que o Estado buscava reprimir na Argentina. Ao mesmo tempo, aponta Salvador, os escritores dessa geração da qual fazia parte Valenzuela procuravam “contagiar” um setor grande da sociedade com o impulso do seu movimento transformador na esfera da literatura.

Discorrendo sobre os traços mais marcadamente femininos (mas não necessariamente feministas) dessa produção, Salvador (2008, p. 142) baliza-se no pensamento de Susana Reisz (1990), que busca precisamente discernir essas características. Como reforça o acadêmico espanhol, essa pesquisadora nos fala de uma “escrita com marca de feminidade textual”, para distingui-la da estritamente feminista:

[...] um tipo de escrita que expressa formas específicas de experiência baseadas em uma forma específica de marginalidade e que o faz por meio de certas estratégias discursivas condicionadas pelo caráter patriarcal da instituição literária e pela necessidade de submeter-se a, ou de confrontar-se com, uma autoridade textual exercida por uma voz masculina em nome da humanidade. (SALVADOR, 2008, p. 142)

Por sua vez, também citada por Salvador, Alicia Llarena<sup>24</sup>, em um trabalho sobre Ángeles Mastretta, afirma que

[...] essa voz do interior da mulher, desde a intimidade de uma consciência periférica, marginalizada, desde “o feminismo”, não deve ser entendida como a prática do feminismo à moda antiga... mas antes de tudo como uma nova perspectiva de análise que denuncia e questiona radicalmente as falsas hegemonias, o poder de uma cultura patriarcal e falocêntrica. (SALVADOR, 2008, p. 142)

Outro traço enfatizado por Salvador na produção desse conjunto de autoras do pós-boom (e que, de fato, ressalta vivamente da narrativa de Valenzuela) é a ruptura de tabus linguísticos que encerram a mulher em papéis pré-determinados e os revalidam cotidianamente. Como pontua o pesquisador (2008, p. 144-145), o texto dessas autoras, entre as quais certamente Valenzuela, contém um questionamento “que exhibe audazmente suas próprias contradições e que se concentra na rigidez dos papéis sexuais na sociedade patriarcal hispânica e, particularmente, nos aspectos repressivos da linguagem como comportamento social”.

Por fim, a marca que possivelmente melhor caracteriza os textos dessas escritoras comprometidas do pós-boom hispano-americano é a preocupação em colocar sob os holofotes a individualidade das respectivas personagens (sobremaneira, das mulheres que povoam suas narrativas). Aflora, assim, no texto a emotividade, os sentimentos, os conflitos psicológicos e as diferenças dessas personagens, em contraste com a padronização dos comportamentos, dos papéis e das expectativas mantidas acerca da mulher em sociedade. Com isso, escritoras como Valenzuela desafiam a estereotipia feminina cristalizada pela sociedade patriarcal.

---

<sup>24</sup> LLARENA, Alicia. “Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad”. In: *Revista Iberoamericana* (159), vol. LVIII. 1992

Precisamente este traço, o da reivindicação de uma individualidade cheia de força emocional e sentimental, mas a partir da sinceridade que proporciona a plena consciência de uma condição marginal e periférica, é o que me parece mais significativo ao se caracterizar todo este grupo de novas escritoras. Porque, a partir dessa posição, da reivindicação da individualidade, dos sentimentos, da emotividade, da diferença, estas escritoras não caem na armadilha de reescrever a leitura oficial que a sociedade patriarcal tradicionalmente fez desses traços, mas, ao contrário, situam-se em outro espaço, em outra margem, alcançando por meio da assunção dessa marginalidade e dessa periferia o lugar literário da diferença. (SALVADOR, 2008, p. 145)

### 1.7. Literatura *de* resistência em Valenzuela

A questão social só pode ser projetada significativamente sobre a base da questão da qualidade estética. Dito de outro modo, a sociologia não deveria perguntar-se como funciona a música e sim como ela se coloca em relação às antinomias sociais fundamentais, se propõe-se governá-las, ignorá-las ou, inclusive, escamoteá-las. E esta pergunta conduz ao que é imanente na forma da própria obra.

(Adorno a Krenek)

Neste estudo, defendemos e procuraremos demonstrar por que Luisa Valenzuela se encaixa precisamente no conceito de escritora comprometida, tanto estética como política e eticamente. Comprometida com a sua gente, com o seu gênero (ainda mais discriminado quando ela começou a escrever), com a democracia e, acima de tudo, com a literatura e a palavra escrita. Comprometida em propor os questionamentos necessários à estrutura de poder que governava o seu povo, à estrutura social que governava a vida das mulheres de seu tempo e às estruturas discursivas dominantes que governavam o modo de pensar das pessoas e até o modo de fazer literatura. Mas, acima de tudo, comprometida em produzir uma literatura política e esteticamente corajosa, marcada por inovações estéticas (estruturais, temáticas e linguísticas) que lhe permitissem justamente propor e realizar os questionamentos listados acima. Segundo o escritor mexicano Gustavo Sainz (1999, p. 16), que assina o prólogo da coletânea *Cuentos completos y uno más* (1999), mesmo sem ter participado de nenhuma das discussões polêmicas dos anos 1960 sobre o *compromisso literário*, “Luisa se iniciou como uma escritora comprometidíssima com as causas humanísticas”. Conforme retoma o mesmo Sainz, em um “Pequeno manifesto” publicado pela *Review of Contemporary Fiction, Luisa Valenzuela number* (1983), a própria ficcionista esclareceu o quanto a sua escrita é propulsionada por uma inquietação política que simplesmente não pode ser ignorada; um “animal político” que não a deixa em paz, como a muitos outros escritores como ela:

O animal literário em cada escritor(a) requer paz e tenta subtrair-se das perturbações externas para poder criar a seu agrado. O animal político não o deixa, volta e meia o desperta do seu doce sonho com uma patada desleal. O mundo segue andando – aos tombos – e somos parte deste mundo, e se invadem Granada ou se ganha o Partido Radical na Argentina sabemos que para pior ou para melhor as coisas neste mundo já não são iguais e tampouco nós somos iguais. Devemos então escrever sobre estes temas, protestar ou alegrar-nos? (VALENZUELA, 1999, p. 16)

O escritor e crítico hispano-uruguaio Fernando Aínsa resgata que, já em *Aquí pasan cosas raras* (1976), Valenzuela concebia a escrita como uma forma de apropriação (não reprodução, tampouco pretensiosa explicação) da realidade: “Soube então que a única maneira de apropriar-me da minha realidade – no mínimo espaço que nos é concedido – era através da escrita” (VALENZUELA apud AÍNSA, 2002, p. 75). Escrita que em Valenzuela é responsabilidade mais que missão, já que, como assinala Aínsa, a própria autora assume esses conceitos – por exemplo, em entrevista reproduzida em *Libros abiertos* (nº 1, Paris, 1994), na qual afirma que “nossa única missão, *responsabilidade mais que missão*, é ir desarmando a metáfora do poder para entendê-la, tratar de ver como o poder é tão insidioso, se mete em nossas vidas e nas vidas daqueles que não têm voz” (VALENZUELA apud AÍNSA, 2002, p. 77, grifo nosso).

### **1.7.1. Compromisso ético de Valenzuela: a consciência do poder da palavra e a linguagem literária como arma**

Segundo Gustavo Sainz, destaca-se da escritura de Valenzuela a consciência do compromisso do escritor em dizer “o que não se pode”, mas se deve dizer. Aliás, segundo ela mesma, dizer o que não só se pode, como se deve dizer, através do alargamento e do desborde de fronteiras proporcionado pela literatura, que desconhece limites para as possibilidades no âmbito da criação. A escrita permite aos escritores operar uma certa movediça que amplia os limites de apropriação da realidade, constituindo um território “onde tudo pode e deve ser dito” (VALENZUELA apud SAINZ, 1999, p. 18). Mas esse poder, ressalva Sainz, deve ser usado com responsabilidade, acompanhado da “consciência do perigo de semelhante tarefa” (1999, p. 18). Costurando sua análise com fragmentos de citações extraídas de entrevistas de Valenzuela, o escritor mexicano considera que,

[...] se a literatura desimpede os abismos, há de se ter consciência do perigo **de semelhante tarefa, de semelhante compromisso**, e armar-se de toda a valentia disponível. “Esquecer-se das bocas lavadas, deixar que as bocas sangrem até ascender a esse território **onde tudo pode e deve ser dito**. Com a consciência de que há tanto a se explorar, tanta barreira ainda a se romper...” E assim começa uma incansável e vital tarefa de apropriação, de transformação, de todas essas *palavras feias*, e todos os jargões que nos vedaram durante séculos, com fúria. “Construir não partindo do nada, que seria mais fácil, mas transgredindo as barreiras de censura, rompendo os cânones em busca dessa voz própria contra a qual nada podem nem o sabão nem o sal-gema, nem o medo da castração, nem o pranto.” (SAINZ, 1999, p. 18, grifos nossos)

Nesse aspecto, pode-se considerar que é por meio da palavra escrita e do seu fazer literário que Valenzuela busca cumprir os seus compromissos éticos – o que não equivale, de modo algum, a dizer que a qualidade estética de sua literatura seja colocada em segundo plano e a serviço de causas políticas e sociais. *Todo lo contrario*. Desde o princípio de sua produção, Valenzuela tinha aguda consciência do poder libertador, emancipador e desestabilizador da palavra – sobremaneira, da palavra elaborada, artisticamente manejada, sob a forma de linguagem literária. Seu compromisso primeiro, então, seria com a própria literatura – logo, com o trabalho de criação literária, por meio de uma linguagem própria. “Meu amor pela linguagem é ainda maior que minha necessidade de afeto humano” (VALENZUELA apud SAINZ, 1999, p. 20).

Nesse sentido, Sainz ressalta que Valenzuela possuía plena consciência do poder da palavra escrita e da manipulação da linguagem literária como armas:

**Luisa reflete em face da língua**, ferramenta, amiga sedutora, inimiga terrível. A escrita como uma maldição de tempo completo, como um chamado autoritário. Enfrenta a linguagem como enfrenta uma luta, **cerimônia de decisão entre o querer dizer e o não poder dizê-lo. Não lhe interessa tanto aquilo que escreve, mas “como o escreve”**. Aqui a sombra benéfica de Felisberto Hernández, Julio Cortázar, James Joyce, Jacques Kerouac, Jacques Lacan<sup>25</sup>. E as palavras se convertem em cães fiéis, **“facas ou dados”**. (SAINZ, 1999, p. 17-18, grifos nossos)

Preocupado menos com “aquilo que escreve” do que com “o modo como o escreve”, o texto valenzuelano prioriza o tratamento dispensado à linguagem como mediadora do autor com a realidade. Trata-se, pois, de um texto ficcional profundamente literário (porque absolutamente livre das amarras do realismo anulador da imaginação), mas profundamente assentado sobre a realidade sociopolítica argentina da época (porque avesso a surrealismos estéreis sem conexão com os problemas concretos das pessoas), como estabelece a própria Valenzuela:

<sup>25</sup> Acrescentaríamos, na origem dessa linhagem, Miguel de Cervantes.

Nada de cru realismo social nem de difuso surrealismo metafísico, mais precisamente uma mistura de ambos com vários acréscimos para pintar esta realidade na qual aqueles que se creem donos da verdade, aqueles que instauram os dogmas, pretendem manipulá-los conforme lhes convém. (VALENZUELA apud SAINZ, 1999, p. 16-17)

Dessa forma, ao mesmo tempo em que rechaça uma literatura com pretensões de realismo social, Valenzuela também se recusa a praticar uma literatura existencialista despedada da pista da realidade e dos problemas sociais. O escritor e catedrático espanhol Álvaro Salvador aporta ainda outro elemento a esta discussão. Segundo ele, entre as notáveis diferenças que distanciam Valenzuela e seus companheiros de geração pós-boom dos seus “irmãos mais velhos” na historiografia literária latino-americana, destaca-se, em primeiro lugar, “a renúncia à reconstrução simbólica da realidade abstrata latino-americana – seja esta alegórica, mítica, política ou refundadora – em favor de um olhar que tenta se aproximar da realidade concreta, cotidiana, para esmiuçá-la” (SALVADOR, 2008, p. 138). Citado pelo professor espanhol, o escritor chileno Antonio Skármeta, contemporâneo de Valenzuela, destaca como característica da geração de ambos “a convivência plena com a realidade abstendo-se de desintegrá-la para formulá-la em uma significação suprarreal” (SALVADOR, 2008, p. 138). Portanto, nada de Aurelianos Buendías e de Pilares Terneras. No lugar deles, abrem passagem homens e mulheres comuns, em situações cotidianas, com seus conflitos, dores e dilemas expostos não raro em narrativas marcadamente psicológicas.

Por todo o exposto, conclui-se que, na obra de Valenzuela, não cabe falar em um projeto estético desvinculado dos problemas sociais e políticos, muito pelo contrário. A “realidade” se faz bem presente em suas páginas. Afinal, como elabora Hackler,

A “realidade”, com efeito, está sempre colocada como uma preocupação central à imaginação literária. Fantástica que seja a superfície do discurso literário, no seu íntimo situa-se uma face familiar e, simultaneamente, estranha, que nos acena e parece ameaçar a chamada “autonomia” da obra de arte literária. (HACKLER, 1986, p. 78)

Ao mesmo tempo, na obra de Valenzuela, tampouco há que se falar em um projeto estético posto a serviço de um projeto político em detrimento da qualidade artística: a forma literária não é sacrificada em favor de discursos políticos engajados. Nada disso.

A estética da autora já é ela mesma uma estética política, porque altamente politizada. Reflexão estética que se mescla à reflexão ideológica, como no caso de muitos escritores argentinos do período, como atesta a escritora, jornalista e ensaísta Beatriz Sarlo, ao refletir

sobre as preocupações da narrativa argentina produzida acerca da guerra suja e sobre as causas do êxito e da ressonância alcançada por muitos dessas obras:

Ao produzir um efeito de reconhecimento, mas não necessariamente de mimesis, a literatura proporcionava um modelo de reflexão, **ao mesmo tempo estética e ideológica**, que em parte explica o êxito em alguns casos, ou a ressonância pública em outros, de vários dos textos editados neste período, e a atenção coletiva prestada aos discursos e às intervenções dos escritores, quando esta representava uma das escassas modalidades de reflexão sobre a Argentina. (SARLO, 1987, p. 35, grifo nosso)

Particularmente na narrativa de Valenzuela, o discurso político da autora se encontra absorvido e diluído por um texto absolutamente literário (invenção ficcional que parte de um “mundo muito real” para confrontá-lo, questioná-lo e, às vezes, subvertê-lo, aproveitando as veredas infinitas que se podem abrir e explorar no grande sertão da literatura). Também Glaciela Gliemmo sustenta a concepção de literatura como “espaço onde tudo é possível” e que permite ao escritor se desprender das amarras da realidade cartesiana: “Luisa Valenzuela optou por apresentar realidades irreconciliáveis, que no entanto entram em contato, se acoplam por acidente e pelas possibilidades que a própria literatura brinda como espaço onde tudo é possível” (GLIEMMO, 2002, p. 97). Lembremos que, para a própria Valenzuela, seria preciso “deixar que as bocas sangrem até ascender a esse território onde tudo pode e deve ser dito” (VALENZUELA apud SAINZ, 1999, p. 18). No já mencionado manifesto publicado pela *Review of Contemporary Fiction, Luisa Valenzuela number* (1983), citado por Gustavo Sainz no prólogo de *Cuentos completos y uno más*, a escritora portenha define a literatura como “o cruzamento das águas – as claras e as barrentas –, onde nada está precisamente em seu lugar porque não conhecemos o lugar, antes o procuramos”. Segue ela, no aludido manifesto:

Se acreditamos ter uma resposta aos problemas do mundo mais nos vale ser políticos e tentar ou não consertar algo com o poder que a política nos outorga. A literatura não pretende consertar, é na verdade uma perturbadora, é a grande removedora de ideias porque as ideias não devem permanecer quietas até se estancarem e se decomporem. (VALENZUELA apud SAINZ, 1999, p. 16-17)

### 1.7.2. A literatura como campo para discussão de valores

Ao caracterizar a literatura como “a grande removedora de ideias porque estas não devem permanecer quietas até se estancarem e se decomporem”, Luisa Valenzuela revalida o pensamento de Alfredo Bosi no que se refere à compreensão da disputa de valores (defesa dos próprios valores e combate aos respectivos antivalores) como força propulsora não só da luta dos “homens de ação” (os políticos, os educadores etc.) como também da produção literária de muitos escritores – o que já resultou, segundo o crítico, em “resultados notáveis” ao longo da história. Para Bosi, os valores estão na base (como motivação) e no fim (como objetivo) tanto da militância política dos “homens de ação” para interferir diretamente no tecido social como também, potencialmente, da escrita artística. O crítico brasileiro vê os valores como força catalisadora da vida em sociedade que também pode ser explorada pelos escritores, os quais não podem subtrair-se a esse ímã enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura (BOSI, 2002, p. 120). Afinal, ecoando a metáfora de Valenzuela, o *animal político* é indomável e se recusa a deixar descansar o *animal literário* que reclama alguma paz dentro de si<sup>26</sup>.

Já ao afirmar que aqueles que eventualmente creem ter respostas para os problemas do mundo devem atuar como políticos “e tentar ou não consertar algo com o poder que a política nos outorga”, Valenzuela reconfirma a diferenciação proposta por Bosi entre o homem (ou mulher) de ação e o homem (ou mulher) das letras. Se é verdade, como afirma o crítico, que ambos podem ser impulsionados pela defesa de valores (*resistência*), é-o mais ainda que a forma de atuar nessa defesa (*resistir*) é completamente diferente, como delimita Bosi. No caso do homem de ação, a realização dos valores tem um compromisso inarredável com a verdade das suas representações:

Para condenar um ato como injusto, é indispensável, ao ser ético, saber se, efetivamente, o seu sentimento de indignação está fundado em uma **percepção correta dos fatos** e das intenções dos sujeitos. O valor, nessa esfera da práxis, se

<sup>26</sup> Sobre este ponto fundamental da análise, as palavras exatas de Bosi são as seguintes: “A translação de sentido da esfera ética para a estética é possível e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus *valores*. À força desse ímã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura. O homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos. O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação. Exemplos de valores e antivalores são: liberdade e despotismo; igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia; coragem e covardia; fidelidade e traição etc.” (BOSI, 2002, p. 120, grifo do autor)

provará pela **coerência** com que o homem justo se comporta a partir da sua decisão. [...] É o **princípio da realidade** com toda a sua dureza que rege a realização dos valores no campo ético. (BOSI, 2002, p. 121, grifos nossos)

Já na esfera da criação literária, emenda Bosi, a situação é totalmente distinta. Como Valenzuela bem sabia e praticava, o contista, poeta ou romancista dispõe de “um espaço amplo de liberdade inventiva”.

A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com **todo o reino do possível e do imaginável**. O narrador cria, **segundo o seu desejo**, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. **Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores e antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência [...]. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa.** (BOSI, 2002, p. 121-122, grifos nossos)

Por isso, conclui Bosi, o escritor até se aproxima em certo aspecto do homem-em-situação engajado em uma ação política de resistência a antivalores, uma vez que compartilha os mesmos valores que movem a ação do outro e que também exercita a resistência à sua maneira. Contudo, o engajamento do escritor é diferente, e tal diferença reside precisamente no tratamento dado a seu material, ou seja, na forma de resistir: resistência *limitada* ao plano do texto, mas *ilimitada* justamente em função das potencialidades expressivas sem par proporcionadas pela linguagem do texto literário, posto que não atrelada ao mesmo princípio da realidade à qual deve necessariamente estar circunscrita a ação do outro. Afinal, como bem define Hackler (1986, p. 80), “O instrumento de que [a literatura] se vale para atingir sua utopia [...] é a própria linguagem. Utilizando-se da língua como mediação, instaura-se como a única linguagem real”.

Por isso, Bosi separa da seguinte forma as possibilidades de engajamento na resistência a antivalores de que pode dispor o homem-em-situação e aquelas disponíveis exclusivamente ao artista:

Em princípio, a margem de escolha do artista é maior do que a do homem-em-situação, ser amarrado ao cotidiano. [...] A arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo **exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses mesmos valores.** (BOSI, 2002, p. 122-123, grifo nosso)

### 1.7.3. Aproximações com Adorno: a busca da utopia pela arte

As reflexões de Alfredo Bosi suscitam algumas aproximações com a filosofia de Theodor Adorno, para quem o artista, como homem pertencente a seu tempo pelo simples fato de nele viver, está inescapavelmente engajado no presente, a despeito de uma tomada de posição pessoal. Independentemente das próprias resoluções do artista, a sua obra já está inserida na história e, portanto, participa da sua construção – razão pela qual a obra de arte, segundo a clássica formulação de Adorno, não pode se desembaraçar do sofrimento acumulado da humanidade. Na célebre conclusão de sua *Teoria estética*<sup>27</sup>, o pensador de Frankfurt sintetiza este pensamento:

Valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade. [...] Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado? (ADORNO, 2008, p. 392)

Tal aproximação entre as reflexões de Bosi e o pensamento adorniano são reforçadas pelas considerações de dois pesquisadores que se debruçaram sobre a obra do filósofo alemão: Maria da Conceição Hackler e Sérgio Schaefer. Conforme enfatiza a primeira, engajamento, para Adorno, não é uma questão de decisão externa.

O autor de literatura pertence a seu tempo pela força mesma de nele viver. [...] A produção literária participa da história, independente de tomada de posição externa e anterior à obra. O escritor está engajado no presente e dele não pode fugir. (HACKLER, 1986, p. 79).

Por outro lado, a autora chama a atenção para uma ressalva basilar no pensamento de Adorno: ao mesmo tempo em que a obra de arte contém um engajamento intrínseco por ser parte da própria história, ela conserva a sua autonomia enquanto objeto artístico. E, como assinala Adorno em sua conclusão acima transcrita, é na forma mesma da obra de arte que a expressão do sofrimento humano tem a sua substância. “A obra de arte é sempre autônoma, brutalmente autônoma, diz-nos Adorno” (HACKLER, 1986, p. 79). Por isso, como esclarece a pesquisadora, Adorno aponta o “grave equívoco” dos estudiosos “que olham o poema lírico [ou qualquer texto literário] sob a lente dos preconceitos extralíricos [ou extraliterários],

<sup>27</sup> ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 392.

procurando aí encontrar, numa análise que se pretende sociológica, o social”. Para Hackler (p. 1986, p. 80), “a atitude desses estudiosos, ao invés de revelar o fundamento social da lírica [por extensão, da literatura] – exatamente a sua individuação –, procura nela a sua própria ideologia da objetividade do coletivo”.

Schaefer (2012), por seu turno, condensa essa dicotomia adorniana definindo a arte nos seguintes termos: “A arte se apresenta com um caráter fortemente ambíguo: é autônoma e é um fato social” (p. 30), “é tanto material quanto espiritual” (p. 31), “é sublimação daquilo que escorre entre nossos dedos, como se fosse um sonho representando um fato sensível” (p. 34). Assim, o autor não renega à arte um vínculo com o *social*; antes, atribui às duas instâncias uma relação de indissociabilidade. Ao mesmo tempo, embora reconhecendo a ligação indelével entre ambas, ressalta o caráter eminentemente autônomo de todo objeto artístico, uma vez que “a arte é um fazer-se a si mesma” e “o fazer artístico não se deixa interpretar nem por variáveis rígidas nem por variantes metafísicas. Ele, o fazer artístico, somente é interpretável pelo movimento. Pelo seu movimento” (2012, p. 27). No entendimento desse pensador adorniano, “existe, pois, sempre um desângulo refratário entre a obra e a sociedade no interior da qual ela surge, entre a obra e a realidade empírica e entre a obra e o sujeito que a produziu e aquele que a descontempla” (2012, p. 30).

#### **1.7.4. A confrontação de valores pelas margens na cena literária argentina durante a ditadura**

Exatamente como formula Bosi, a disputa no campo ético (o conflito entre ideias e valores) foi o que propulsionou a escrita de muitos narradores argentinos durante a ditadura militar na Argentina e nos anos imediatamente posteriores. Muitos, inclusive Valenzuela, não se furtaram ao “imperativo ético” de contestar os valores hegemônicos vigentes, aqueles ditados pelo governo, e defender os seus contrários correspondentes (dominação *vs.* liberdade; totalidade *vs.* alteridade; identidade coletiva *vs.* individualidade; padronização *vs.* diferença; esquecimento *vs.* memória), o que era feito, como já argumentamos com Masiello, a partir das margens culturais. Segundo a escritora, jornalista e ensaísta argentina Beatriz Sarlo, a função das obras escritas e publicadas naqueles anos foi, por esse prisma e com ênfase em alguns textos-chave, falar e discutir valores quando a circulação pública de discursos parecia interdita.

Em regimes ditatoriais, interdita-se a dupla possibilidade de discutir os valores sobre os quais uma comunidade pode definir-se e o sistema pronominal (“nós” e “eles” como entidades que não necessariamente devem excluir-se) que articula a circulação social e, inclusive, o questionamento desses mesmos valores. (SARLO, 1987, p. 37)

Escritores argentinos do período ousaram promover, dentro do campo ficcional, justamente essa discussão de valores interdita em outros canais, com um pé bem plantado na realidade empírica. Desse modo, “a literatura, e a leitura que dela se fazia, colocou-se em uma linha, difícil de precisar, de *mudanças no universo de valores e de reconstrução da subjetividade*” (SARLO, 1987, p. 35, grifo nosso).

Extraír sentidos da experiência e definir um horizonte **onde a escolha de valores seja uma possibilidade aberta**: isto é, elaborar uma ordem simbólico-discursiva com relação à ordem do poder e à ordem dos desejos coletivos (e seu discurso reprimido ao longo dos anos de processo militar). Considerada por essa ótica, a literatura desenha o seu lugar em um processo de simbolização e constrói a particular relação de autonomia-heteronomia que é um dos traços centrais da prática artística, de sua significação total e seu potencial de invenção e modelização. (SARLO, 1987, p. 34-35, grifo nosso).

Como reforça a intelectual da Universidad de Buenos Aires (1987, p. 38), o empenho dos escritores nesse sentido se mostra inestimável precisamente porque o governo ditatorial impõe um conjunto de valores autolegitimados que dispensam explicação ou comprovação. Durante a ditadura argentina (como em outras partes da América Latina nas mesmas décadas), as Forças Armadas pregavam e difundiam uma visão paternalista do Estado como o guardião da segurança e da unidade nacional (logo, do *valor máximo* forjado pelos representantes do regime: a *Pátria*). O povo necessitaria ser tutelado e salvo de si mesmo<sup>28</sup> e do caos potencial continuamente representado pelos “subversivos” que mantinham a *ordem* em risco permanente. Dentro de tal perspectiva, os indivíduos seriam desprovidos do senso crítico necessário para participar ativamente das decisões na esfera política e social. Para Masiello (1987, p. 11), “um controle repressivo desta natureza pareceria privar os indivíduos de uma possível gramática moral ou negar-lhes faculdades de juízo crítico com que poderiam participar responsabilmente na sociedade”. Da mesma forma, como careciam dos

---

<sup>28</sup> No conto “Cambio de armas”, sobre o qual nos deteremos no capítulo 4, o narrador informa que a protagonista, Laura (uma prisioneira política), sente que o seu torturador a olha como se quisesse “protegê-la dela mesma”: “[...] hay su manera de mirarla cuando están juntos, como queriendo absorberla, metérsela adentro bien adentro y protegerla de ella misma” (VALENZUELA, 1999, p. 165).

fundamentos mítico-políticos que davam sustentação ao regime, os indivíduos tampouco seriam capazes de constituírem-se por si mesmos como sujeitos autônomos, daí que as forças armadas se julgavam responsáveis por “*dotar de sentidos e valores a sociedade que, do seu ponto de vista, perdeu-os e não pode produzi-los autonomamente*” (SARLO, 1987, p. 39, grifo nosso).

Erguendo-se contra tal falácia, as narrativas literárias escritas durante esse momento histórico ou que a ele se reportam adquirem considerável relevância porque, conforme salienta Sarlo,

[esses] textos põem em cena **um debate de valores e, por extensão, discursos de diferente procedência ideológica, política, social e cultural**. Em face do monólogo praticado pelo autoritarismo, aparece um modelo comunicativo que tende à abertura de perspectivas e ao entrelaçamento de discursos. As ficções se apresentam, com frequência, como *versões* e tentativas de rodear, sob ângulos diferentes, uma totalidade que, por definição, não pode ser representada por completo. (SARLO, 1987, p. 42-43, grifo nosso)

### **1.7.5. Resistência como tema e como forma imanente à escrita em Valenzuela**

Como vimos, dentro da concepção de Bosi, o ético e o estético podem converter-se mutuamente na literatura, onde a resistência pode manifestar-se de duas maneiras esquematizadas pelo autor: seja como tema da narrativa, seja como forma imanente da escrita. No primeiro caso, a relação entre narrativa e resistência ética é, por assim dizer, datada, enraizada historicamente em uma cultura militante de resistência que congrega a todos os escritores e artistas em geral, perfilados aos homens de ação, pela oposição aberta e inabdicável à ideologia dominante da época. Neste caso, impulsionados pelo mesmo *élan* revolucionário, os poetas e criadores de ficção do tempo se reúnem em torno do mesmo sonoro “Não!!!” gritado à face da ideologia à qual se opõem, seja qual for a opção estética de cada um.

Em certa medida, foi o que se passou com Valenzuela, integrante de uma geração pós-boom de autores latino-americanos cujo início da produção coincidiu com um momento histórico em que os respectivos países passavam por experiências ditatoriais. Portanto, o “animal político” desse conjunto de autores não podia deixá-los sossegados, o que os inclinou coletivamente na direção de uma literatura de resistência que às vezes aparecia como o

próprio tema (uma literatura *sobre* a resistência), ainda que por meio de opções estéticas que podiam diferir bastante entre si. No caso de Valenzuela, a temática da resistência aparece, em maior ou menor grau, em muitos dos seus contos – como os cinco do livro *Cambio de Armas* (1982) – e no romance *Cola de lagartija* (1983), por exemplo, ainda que muitas vezes esse tema seja camuflado e apareça matizado ou suavizado por elementos como o humor, o grotesco e o sonho, ou, ainda, como pano de fundo de tramas amorosas que não raro colocam o desejo sexual em primeiro plano.

Mas há ainda, conforme Bosi, um segundo caso de aproximação entre narrativa e resistência, muito mais sutil, que inclusive pode se dar fora de um contexto histórico de militância política: quando essa resistência se expressa como forma imanente da escrita, independentemente de qualquer cultura de resistência coletiva. Neste caso, o que torna a obra resistente enquanto escrita é a própria *tensão interna* ao texto. Adquirem relevo categorias formadoras do texto narrativo, como o *ponto de vista* e a *estilização da linguagem* – categorias que, por sinal, também ganham especial relevância na análise das narrativas de Valenzuela e que revelam, para Bosi, uma interiorização do trabalho do narrador. De acordo com o crítico (BOSI, 2002, p. 130), a escrita resistente “(aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e mentalidade dominantes”.

Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romance [ou conto] “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou atomizados por seus hábitos cotidianos<sup>29</sup>. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte<sup>30</sup> deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” e “realidade” são usados nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é”... **A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que**

<sup>29</sup> Ou, no caso específico da literatura de Valenzuela nas décadas de 1970 e 1980, durante a guerra suja na Argentina (1976-1983), homens e mulheres anestesiados pela proliferação do medo que levava as pessoas à inércia, ao silêncio e à aceitação de uma política do esquecimento (amnésia coletiva), conforme veremos melhor nos capítulos seguintes.

<sup>30</sup> “Vida-morte”, como também analisaremos no capítulo 4 do presente estudo, é uma definição perfeitamente aplicável à personagem Laura, protagonista do conto “Cambio de armas”, de Valenzuela, que vive praticamente num estado de morte parcial em vida.

essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida<sup>31</sup>. (BOSI, 2002, p. 130, grifo nosso)

Em suma, Bosi defende ser possível a um escritor falar de política sem falar de política e praticar uma literatura de resistência sem que este precise ser o tema da sua narrativa, pelo menos não explicitamente. Em seu ponto de vista, isso se dá a partir da própria maneira como se aborda determinado tema (comportamentos, tabus, relações sociais e interpessoais, preconceitos, costumes, valores, tradições, estruturas familiares, de trabalho e de poder), isto é, quando o escritor foge do enfoque convencional e propõe ao leitor uma outra forma de pensar sobre a questão.

Um bom exemplo disto é pinçado por Laura Sesana da narrativa valenzuelana, quando a escritora transcende tabus sexuais na linguagem e na escrita para burlar a censura e também oferecer enfoques alternativos sobre a situação sociopolítica da Argentina. Ou seja, na visão de Sesana, Valenzuela logra discutir política na medida em que quebra outros tabus para falar de sexo.

Por meio de sua obra, Valenzuela questiona as regras impostas sobre a mulher e sua forma de escrever e de se expressar. Em seus contos, Valenzuela utiliza uma linguagem nova para falar da mulher, sua sexualidade e seu papel na sociedade. Valenzuela fala do sexo de uma forma franca e explícita que busca liberar a linguagem utilizada pela mulher de constrações do que se denomina permitido e correto. **Ao violar os tabus sexuais na linguagem e na escrita, Valenzuela também consegue violar a censura e expor uma versão diferente da oficial do ambiente social e político argentino.** (SESANA, 2016, p. 1-2, grifo nosso)

Sendo assim, podemos concluir que o discurso de resistência política está ali, presente por toda parte, espalhado pela narrativa de Luisa Valenzuela, mas é enunciado por meio de uma linguagem finamente literária – não tanto no que se diz, mas em como se diz, ou naquilo que se diz sem estar dito. Está ali, por exemplo, quando ela consegue romper com a censura e a repressão política e dar voz àqueles e àquelas que foram silenciado(a)s; quando derruba tabus e convenções sociais e sexuais por meio da linguagem e da escrita, apresentando a mulher de uma maneira franca (muito mais “verdadeira”); quando abarca em sua narrativa uma polifonia de vozes normalmente discriminadas e excluídas, então chamadas a conversar entre si e a enunciar os respectivos discursos através de seu texto; quando absorve e põe em diálogo uma

---

<sup>31</sup> Exemplo bem acabado, na obra de Valenzuela, é o conto “Tango”, que também será alvo de apreciação neste estudo (no capítulo 3). Disfarçado de crônica do cotidiano argentino, o conto, ambientado em um típico salão de tango, parece objetivar uma mera “imitação da vida como ela é”. Todavia, o conto comporta uma profunda crítica social, ao revelar como essa aceitação passiva da “vida como ela é” mantém em estado de alienação a narradora- protagonista, a quem escapa o “sentido dramático” da vida naqueles termos, entorpecida que está por “seus hábitos cotidianos”.

pluralidade de pontos de vista de grupos diversos, principalmente das mulheres, mas também de outros setores excluídos; quando incorpora à sua linguagem manifestações coloquiais geralmente deixadas à margem dos discursos convencionais de uma literatura canônica “oficial”, gerando assim um processo ousado e inovador de “democratização linguística”; e, finalmente, quando combina todos esses elementos para dar um testemunho autêntico e muito mais democrático dos problemas políticos e sociais de seu povo.

## **2. ESTRATÉGIAS DE DOMINAÇÃO EM REGIMES AUTORITÁRIOS**

Para se perpetuar no poder, manter a população sob controle e eliminar qualquer ameaça à estabilidade da “ordem” instituída por seus representantes, regimes ditatoriais como o que vigorou na Argentina de Valenzuela de 1976 a 1983 se valem do que, neste estudo, chamaremos de “estratégias de dominação”. Para efeito de sistematização, dividimos tais estratégias em quatro tópicos, quais sejam: a monopolização do discurso; a supressão das diferenças; a violência de Estado; e a política da desmemória. Neste capítulo, buscaremos detalhar cada uma delas, contrapostas, no capítulo seguinte, pelas respectivas “estratégias” utilizadas por Luisa Valenzuela para opor-lhes resistência pela via da literatura.

### **2.1. Estratégias discursivas: a monopolização do discurso e do direito à palavra**

Um das principais meios de dominação imprimidos pela ditadura argentina foi a monopolização do discurso. Assim como a estrutura institucional, o discurso estatal apresenta-se como claramente organizado e inflexível, “como para proibir qualquer excesso imaginativo ou invasões de vozes não previstas” (MASIELLO, 1987, p. 15). De acordo com Sarlo (1987), “o regime discursivo imposto por governos autoritários pressupõe um fundamento de verdade indiscutível e inapelável, baseado em relações pré-discursivas” (p. 36). Assim, baseado em tais relações, “o regime autoritário impõe modelos de organização discursiva sobre pressupostos cuja verdade se apresenta como autoevidente e indiscutível” (p. 36).

Ao mesmo tempo em que impõe sua autolegitimação, tal discurso instituído como “verdade indiscutível e inapelável” exclui qualquer possibilidade de questionamento a valores pré-estabelecidos e pré-julgados como necessariamente positivos (partindo de um pressuposto pré-discursivo que, portanto, também é por si mesmo uma imposição).

Nesse aspecto, o discurso autoritário é trans-histórico e transubjetivo, na medida em que só fala da história quando deve referir-se a um passado fundacional que deve ser restaurado, porque nele se forjaram os valores cuja atual vigência está livre de contestação. E é transubjetivo porque nem os grupos nem os indivíduos estão em condições de pensar a respeito dos valores impostos. Pelo contrário, são pensados por eles, são constituídos a partir deles e qualquer distância supõe, automaticamente, a exclusão desse universo e, conseqüentemente, a transformação em Outro, contra quem se abre a ameaça de exclusão ou isolamento. (SARLO, 1987, p. 39)

Para reforçar tal linha de raciocínio, a autora argentina recorre a Brunner<sup>32</sup>. Refletindo sobre o caso do Chile – país vizinho que também passou por uma ditadura militar simultânea à da Argentina, comandada pelo general Augusto Pinochet, de 1973 a 1990 –, esse autor anota que “a sociedade disciplinar busca reorganizar os comportamentos humanos segundo imperativos de coação, que nada têm a ver com pretensões de validade normativa” (BRUNNER apud SARLO, 1987, p. 36). Em consequência,

a ação regida por sentidos (*meanings*) publicamente anunciados que tornam possível uma socialização das práticas provadas e sua interpretação dentro de marcos reflexivos capazes de ser corroborados discursivamente, é substituída na sociedade disciplinar por uma ação orientada por **um sistema mudo de reforços positivos e negativos que expressam sem mediação as relações de força constituídas na sociedade**. O espaço público administra (ou procura administrar) os sentidos que forem necessários para manter o adequado funcionamento dessa operação disciplinar. (BRUNNER apud SARLO, 1987, p. 36, grifo nosso).

Igualmente recordadas por Sarlo, Silvia Sigal e Isabel Santi<sup>33</sup> realizaram um trabalho de análise específica dos discursos dos militares chilenos e argentinos com relação ao objetivo de conferir legitimidade à nova *ordem* que pretendiam fundar, diferente da legitimidade em que se sustenta a ordem democrática. Nessa operação, as autoras identificam os traços desse processo de autolegitimação, sustentado, em primeiro lugar, pela “identificação entre Forças Armadas e Pátria: [...] as Forças Armadas têm a obrigação moral de assumir o poder em nome dos interesses da Nação” (SIGAL; SANTI apud SARLO, 1987, p. 36).

<sup>32</sup> BRUNNER, José Joaquín, *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO, 1981, p. 163-166.

<sup>33</sup> SIGAL, Silvia; SANTI, Isabel. *Del discurso del régimen autoritario; un estudio comparativo*. Paris, 1985.

Esta identificação, que é um dos eixos principais do discurso, funciona como pré-condição e pressuposto de todas as operações de comunicação com a sociedade, concebido como processo guiado em uma só direção: do poder em direção aos “habitantes”, o “povo”, raramente interpelado como “cidadãos”. (SARLO, 1987, p. 36)

Essas estratégias discursivas tinham o efeito duplamente perverso de, por um lado, inverter os sinais da equação, “positivando” sempre a ação do Estado, isto é, legitimando como algo positivo aquilo que, pela perspectiva dos direitos humanos, deveria ser considerado como crime de lesa-humanidade. Assim, perseguições políticas, violações de direitos, prisões arbitrárias e até desaparecimentos eram autojustificáveis em nome da defesa da Pátria, da ordem social e, em última análise, da própria sociedade, a qual o governo tinha a obrigação de defender das “ameaças subversivas” (afinal, “por algo habrá sido”). Por outro lado, tais estratégias também tinham o efeito de simplesmente passar a borracha na equação, negando oficialmente a ocorrência de fatos dos quais só se poderia suspeitar. Ao mesmo tempo, então, na medida em que monopolizava o discurso, o Estado podia manipular a verdade, distorcer os fatos ou simplesmente negar-lhes a existência. Sharon Magnarelli conclui que

Nas duas atitudes, a de justificação e a de negar os fatos, a mensagem viria a ser a seguinte: como não houve crime, ninguém tem culpa de nada. Contudo, **tais abusos de poder com sua distorção dos fatos, ou tentativa de apagá-los por completo**, conseguiram produzir uma nação em crise e um povo que já não podia saber com segurança quem foi amigo, quem foi inimigo, o que foi real e o que não o foi. (MAGNARELLI, 2003, p. 145-146, grifo nosso)

O governo concedia-se, portanto, a prerrogativa de arbitrar sobre a própria realidade, definindo o que era ou não era, verdadeiramente, *real*.

## 2.2. A supressão de toda diferença e a aniquilação de toda individualidade

Assim como todo Estado nacionalista totalitário – cuja expressão máxima, na história contemporânea, possivelmente tenha sido o nazismo –, a ditadura argentina procurava legitimar-se por meio da uniformização dos discursos, como vimos na seção anterior, e das normas de comportamento social. Procurava demarcar claramente as fronteiras do “correto”, do “bom”, do “salutar” e do “patriótico”, um território fundado sobre o conceito de “ordem” e

que talvez pudesse ser assim denominado. No interior das fronteiras da Ordem<sup>34</sup>, as ações e pensamentos alinhados com os “interesses nacionais”. Fora desse mesmo território, as ações e os pensamentos diferentes, que por óbvio não convergiam com aqueles pretensos interesses. Sob essa “lógica” oficial, aquilo e aquele(a) que divergisse do que se decretava como interesse nacional só poderia, conseqüentemente, estar contra a própria nação. Por isso, o *diferente* era visto e tratado como inimigo interno, um inimigo que precisava ser eliminado. Em última análise, a ditadura reprimia toda forma de expressão individual da diferença, praticando um processo que neste estudo chamaremos de *dessubjetivação* dos indivíduos.

Como argumentamos juntamente com Sarlo na seção anterior, o discurso oficial era unidirecional, partindo sempre do centro do poder em direção aos “habitantes” (ou ao “povo”), muito raramente abordados como “cidadãos”. Com efeito, completa a autora (SARLO, 1987, p. 36), esta última forma de tratamento era evitada porque pressupõe, em sua base, uma diferenciação de perspectivas que seria preciso anular, a fim de que pudesse emergir “a identidade transubjetiva, porém não construída pelos sujeitos, que é a Nação, espaço de interesses mais válidos e elevados que os dos grupos que a constituem”.

Neste ponto, a ordem da Nação (isto é, daquela ideia de “Nação”) impõe-se aos seus habitantes como um dos valores supremos a serem resguardados. Simultaneamente, por exclusão, define-se o campo dos inimigos que ficam do lado de lá da divisa desse território conceitual forjado pelos ideólogos do regime, passando a ser oficialmente vistos, pelas lentes do Estado autoritário, como *estrangeiros* dentro do próprio país – corpos estranhos ao organismo que precisam ser expelidos. Deste modo, uma das principais formas de supressão das diferenças é a caracterização apriorística do “outro” como um *inimigo* ou *estrangeiro*<sup>35</sup>.

Inversamente, o campo de inimigos se apresenta como o absolutamente estrangeiro às tradições, à história e aos valores da pátria, por um lado; por outro, trata-se,

---

<sup>34</sup> Não é nem um pouco fortuito que a própria ditadura se autoproclamasse “Processo de **Reorganização Nacional**”.

<sup>35</sup> Sobre este ponto em particular, parece-nos muito oportuna a leitura do prólogo do italiano Primo Levi em seu livro de testemunho *É isto um homem?*, o qual, a propósito, abordaremos melhor no capítulo 3, em diálogo com a obra de Valenzuela.

Ainda sobre os processos de perda da identidade e de transformação do outro em “inimigo” e “estrangeiro”, registre-se que o narrador do conto “Cambio de armas”, em dada altura do relato, afirma que “estrangeira” era exatamente como se sentia a personagem Laura: “Extraña es como se siente. Extranjera, distinta. ¿Distinta de quiénes, de las demás mujeres, de sí misma?” (VALENZUELA, 1999, p. 160).

considerados em particular, de indivíduos atacados por uma patologia. Loucos, para quem a ideologia é só a forma externa de seus objetivos e motivações. (SARLO, 1987, p. 37)

Parece-nos, portanto, que os representantes do regime autoritário se arvoravam o direito de demarcar não só o território do *nacional*, como também o do *racional*. Para referendar o último aspecto, a intelectual argentina retoma um discurso proferido pelo vice-almirante Lambruschini, um dos chefes militares argentinos, logo no início do Processo. No dia 6 de dezembro de 1976, o oficial pronunciou o seu conceito de “subversão”, definindo-o, textualmente, como “um fenômeno psicótico que, mascarado como ideologia, se cria no campo político”. “Fanáticos do caos e produtores da ameaça formidável da dissolução, os inimigos da segurança nacional pagam com a morte ou com a exclusão da comunidade”, complementa Sarlo (1987, p. 37). No discurso autoritário, frisa a autora, ambas as práticas – assassinato ou exclusão (em alguns casos, traduzida como exílio) – parecem legitimadas pelo pressuposto com base no qual “o universo de valores positivos encarnados pela pátria e representados pelas suas forças armadas [seria] autoevidente, o que torna desnecessária qualquer atividade de demonstração” (SARLO, 1987, p. 37).

Em seu estudo *La cultura autoritaria en Chile* (1981, p. 54), mencionado na seção anterior, o acadêmico, político e pesquisador chileno José Joaquín Brunner<sup>36</sup> também destaca o processo de delimitação de um campo inimigo forjado pela ideologia de segurança nacional. Esse campo seria formado por indivíduos igualmente definidos como inimigos, posto que nele inseridos, e a quem, portanto, caberia ao Estado combater.

A ideologia da segurança nacional foi forjando uma concepção do mundo que identifica um “nós”, não em relação a quaisquer outros, mas em relação a um campo inimigo, cujos membros devem ser tratados como tais, perseguidos como tais, e sobre os quais não se deve esperar mais que destruição e dissolução da sociedade. (BRUNNER, p. 54, apud SARLO, 1987, p. 37)

A respeito dessa estratégia discursiva de caracterização do “outro” como “inimigo” e da supressão da alteridade, Masiello avalia que o objetivo maior do Estado, ao utilizar princípios

---

<sup>36</sup> Doutor em Linguagens e Culturas Latino-americanas pela Universidade de Leiden (Holanda), Brunner foi um militante de esquerda durante a ditadura de Pinochet (1973-1990) e ministro de Estado por quase quatro anos (1994-1998) durante o governo do presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle, do Partido Democrata Cristão (de centro-esquerda).

de exclusão, é impor o silêncio do outro para que a norma autoritária permaneça indisputável, o que teria sufocado, inclusive, a produção cultural e intelectual da época. “O Processo, que foi concebido para eliminar a resistência popular, também tentou invalidar a produção intelectual difamando o valor da cultura e considerando os pensadores como potenciais subversivos” (MASIELLO, 1987, p. 11). Ao submeter criadores e pensadores a esta lei marcial do silêncio, o governo militar visava, em última instância, suprimir toda forma de oposição:

Sob a égide do governo militar, o Estado articulou uma teoria unidimensional da realidade, Isto apontava para a criação de um discurso unificado e para a eliminação de toda oposição; criou-se um programa institucional **para desterrar todo sentido de alteridade**. Dedicados a prejudicar a circulação do conhecimento coletivo, os militares tentaram impor limites às averiguações dos cidadãos argentinos, e reduziram suas atividades interpretativas à esfera da vida cotidiana. Isto foi regulado tanto com controles discursivos como institucionais. (MASIELLO, 1987, p. 12, grifo nosso)

Trazido à discussão por Masiello, o cientista político Guillermo O’Donnell<sup>37</sup>, em suas reflexões acerca das características de regimes militares na década de 1970<sup>38</sup>, aponta a criação de um incômodo e angustiante “nós”, por parte do Estado, que serve, segundo suas palavras, “para permitir às instituições do Estado aparecer como agentes que alcançam e protegem um interesse geral” (O’DONNELL, p. 289, apud MASIELLO, 1987, p. 13-14).

“Em tal condição”, conclui Masiello (1987, p. 14), “as instituições governamentais aparecem como garantias da confiança pública quando, na realidade, estão voltadas a desativar toda oposição”.

Esta não-tão-discreta manipulação de um modelo discursivo foi utilizada para controlar a proliferação de sujeitos falantes dentro do Estado, normalizando as expressões públicas, numa tentativa de tornar os sujeitos passivos. Neste plano, que foi concebido para eliminar todo excesso e toda superabundância de discursos, **os dissidentes foram tornados invisíveis**, evacuados do lugar do diálogo humano. Em suma, esta ação deu crédito a uma só voz autoritária e impôs um código simbólico

---

<sup>37</sup> Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Yale (EUA), Guillermo O’Donnell exilou-se da Argentina em 1979, fugindo da ditadura militar em seu país, então conduzida pelo tenente-general Jorge Rafael Videla, comandante-geral do Exército. Oficialmente, o governo militar o declarou “desaparecido” da planta do Conicet (o Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas, autarquia vinculada ao Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovação Produtiva da Argentina, onde O’Donnell então trabalhava). Morto em 2011, o pesquisador também foi professor na USP, na Universidade da Califórnia e na cátedra Helen Kellog de Ciências Políticas do Instituto Kellog ([Universidade de Notre Dame](#)), pesquisador do Instituto de Estudos Avançados da [Universidade de Stanford](#) e membro da Academia Americana de Artes e Ciências, além de ter dirigido o [Centro de Estudos de Estado e Sociedad](#)e (Cedes) na [Argentina](#).

<sup>38</sup> O’DONNELL, Guillermo. “Tensions in the Boureaucratic-Authoritarian State”. In: COLLIER, David (organizador). *The New Authoritarianism in Latin America*. Princeton University Press: Princeton, 1978. p. 289.

inflexível para reforçar o programa do Estado. (MASIELLO, 1987, p. 14, grifo nosso)

Dessa forma, como endossado por Sarlo (1987, p. 37), o discurso do Estado autoritário fixa os limites da comunidade nacional e organiza o sistema de excluídos, o que supõe operações realizadas fora da esfera pública, nos “espaços secretos do poder” – ou “privados”, na definição de Brunner. Tanto os limites como as exclusões são estabelecidos, portanto, por um discurso que passa ao largo da esfera pública, “sustentado por evidências trans-rationais (evidências mítico-políticas que funcionam como verdades básicas colocadas para além das discussões)” (SARLO, 1987, p. 37).

Ora, se não há espaço para discussões nem questionamentos e se as diferenças de comportamento e de opinião são suprimidas, uma das primeiras baixas nesta inviável disputa ideológica é o exercício da ambiguidade. “Assistimos a uma situação de verdade única e sentido único, na qual não há interpretação, e sim Interpretação, para que a pluralidade e até a *ambiguidade* dos sentidos sociais se curve à verdade presente no discurso de origem” (SARLO, 1987, p. 39, grifo nosso).

Liquida-se, deste modo, o exercício da discussão pública sobre a legitimidade da lei, a constitucionalidade dos atos de governo, a possibilidade de mudanças nas disposições que regem uma comunidade, porque a lei do regime está precisamente fundada em valores, pressupostos e certezas colocados fora da esfera pública e intangível ao debate. Naturalmente, **a ambiguidade de sentidos fica também sufocada pelo Sentido depositado nesse fundamento intangível**, cuja administração e revelação reside no regime. (SARLO, 1987, p. 38, grifo nosso)

Também para Masiello, se sufocado o direito ao exercício do livre pensamento e abafadas as manifestações de qualquer comportamento “destoante”, uma das primeiras vítimas de tal sistema é a ambiguidade.

Ao despojar o povo de uma cultura política, a norma autoritária expulsa os indivíduos de uma esfera pública e se nega a permitir-lhes um diálogo com o poder ou qualquer crítica ao Estado. Essa tática cria [...] **uma população de sujeitos passivos desprovidos de linguagem e privados do privilégio da ambiguidade**. (MASIELLO, 1987, p. 12)

Propõe-se, então, à sociedade uma visão de si mesma que é falsamente transparente – ou, como prefere Sarlo, simultaneamente transparente e opaca.

A transparência origina-se na nitidez com que se expõem os valores e as regulações às quais uma sociedade se submete para conservá-los. Entretanto, [trata-se] de uma transparência abstrata e ilusória em face de uma opacidade real das relações tal como são efetivamente vividas, em um marco onde a produção de sentidos é monopolizada pelo discurso de Estado e sua reprodução é espelhada pelos grandes meios de comunicação de massa. (SARLO, 1987, p. 38-39)

Em face do exposto neste tópico, podemos concluir que o discurso oficial reprime qualquer vestígio de ambiguidade que, potencialmente, represente uma ameaça à sua homogeneidade e à sua univocidade. Não é de admirar, portanto, que seja precisamente ela, a ambiguidade, um dos principais recursos linguísticos explorados por escritores como Luisa Valenzuela para pôr em xeque a primazia desse discurso, confrontando-o com outros tantos possíveis – em conformidade com o que veremos no capítulo 3.

### 2.2.1. Um parêntese: análise de discurso da “Proclama” de 24 de março de 1976

Os militares chegaram ao poder e instituíram a ditadura na Argentina a partir de um golpe de Estado executado precisamente no dia 24 de março de 1976. Ali seria instituída a primeira Junta Militar de Governo, que se estenderia até 1981, formada pela tríade de oficiais que então encabeçavam as Forças Armadas, a saber: o tenente-general Jorge Rafael Videla, comandante-geral do Exército; o almirante Emilio Eduardo Massera, comandante-geral da Marinha; e o brigadeiro-geral Orlando Ramón Agosti, comandante-geral da Aeronáutica. Naquela mesma data, os três firmariam juntos a “Proclama del 24 de Marzo de 1976”, manifesto dirigido ao povo argentino no qual enumeravam os motivos que haviam conduzido as Forças Armadas a tomar aquela atitude e no qual estabeleciam as diretrizes que orientariam a ação política do governo militar dali em diante. Inspirados em Sigal e Santi<sup>39</sup>, propomos aqui uma breve análise discursiva do referido documento<sup>40</sup>, destacando, de modo sumário,

<sup>39</sup> SIGAL, Silvia; SANTI, Isabel. *Del discurso del régimen autoritario; un estudio comparativo*. Paris, 1985.

<sup>40</sup> Disponível no site do Projeto Desaparecidos:

<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/document/document.htm>

Acesso em: 14 jan 2016.

alguns pontos particularmente relevantes na medida em que confirmam grande parte do que buscamos argumentar nas duas primeiras partes deste capítulo.

De pronto, cabe assinalar que os chefes das Forças Armadas tratam de explicitar, desde o primeiro instante, que uma das principais motivações e objetivos a serem perseguidos pela ditadura seria acabar com o “desgoverno” e com o “flagelo subversivo”. Com efeito, a ideia de “subversão” – coerente com aquela formulada pouco mais de oito meses depois pelo vice-almirante Lambruschini – é evocada em três passagens do texto de seis parágrafos. De imediato, nas considerações introdutórias, são apontadas entre as razões que motivaram o golpe militar “o vazio de poder capaz de nos mergulhar na dissolução e na anarquia” e “a falta de uma estratégia global que, conduzida pelo poder político, enfrentasse a subversão”<sup>41</sup>.

Na sequência da relação de motivos, os signatários aludem, ainda, à “total ausência de exemplos éticos e morais que devem dar quem exerce a condução do Estado” – implicitamente, é claro, apresentam-se como os únicos em condições de proporcionar tais exemplos. Isto para logo arrematarem que a soma de todas as razões elencadas “traduz-se em uma irreparável perda do sentido de grandeza e de fé” (conceitos míticos com os quais as Forças Armadas flertarão a todo instante, buscando confundir-se com a própria ideia de “grandeza” que teria se perdido em algum momento da recente história política do país e da qual a Argentina careceria agora, cabendo aos militares restituí-la aos argentinos). Por tudo isso, completam, “as Forças Armadas, em cumprimento a uma obrigação irrenunciável, assumiram a condução do Estado”. Ou seja, na realidade, os militares não se alçaram ao poder em cumprimento a seu próprio desejo ou ambição política, mas obedecendo a um sentido de dever patriótico, cumprindo uma espécie de missão para com o país – praticamente um sacrifício em nome do interesse nacional, colocado sempre acima de tudo<sup>42</sup>.

---

Mantido por diversos organismos e ativistas de direitos humanos sob o lema “por memória, verdade e justiça”, o site se propõe como um espaço onde se pode conhecer e recordar as vítimas do terrorismo de Estado na América Latina e no mundo.

<sup>41</sup> No original: “[...] Frente a un tremendo vacío de poder, capaz de sumirnos en la disolución y la anarquía, [...], a la falta de una estrategia global que, conducida por el poder político, enfrentara a la subversión, a la carencia de soluciones para el país, cuya resultante ha sido el incremento permanente de todos los exterminios [...]” (VIDELA; MASSERA; AGOSTI, 1973)

<sup>42</sup> No original: “[Frente a] la ausencia total de los ejemplos éticos y morales que deben dar quienes ejercen la conducción del Estado, [...] todo lo cual se traduce en una irreparable pérdida del sentido de grandeza y de fe, las

Quanto a este aspecto, como arrazoam Sigal e Santi, vale frisar que as Forças Armadas, por sua natureza, sua história e pela força de seus mitos coletivos, partem do princípio de que já nasceram em unidade com a própria pátria, “já que as guerras de independência estiveram na origem da constituição de todos os Estados-Nação na América<sup>43</sup>” (SIGAL; SANTI, p.9, apud SARLO, 1987, p. 36-37).

Em seguida, os chefes militares delineiam os propósitos da tomada do poder: “Esta decisão persegue o propósito de acabar com o desgoverno, a corrupção e o flagelo subversivo, e só está dirigida contra aqueles que tenham delinquido e cometido abusos de poder. É uma decisão pela Pátria, e não supõe, portanto, discriminações contra nenhuma militância cívica nem setor social algum. Rejeita, por conseguinte, a ação desagregadora de todos os extremismos e o efeito corruptor de qualquer demagogia”<sup>44</sup>.

Este trecho pode ser fracionado em três partes. Primeiro, os autores voltam a mirar o “flagelo subversivo” que deve ser extirpado e explicam que a perseguição dos propósitos da ditadura estará voltada aos que tenham cometido “abusos de poder” – “esquecendo-se”, deliberadamente, daqueles cometidos pelos próprios militares ou por forças paramilitares, incluindo atos de terrorismo, durante os anos precedentes de convulsão política que marcaram o governo democrático de Maria Estela Martínez de Perón, ou Isabelita Perón (1974-1976). Em seguida, os autores escrevem um trecho que beira a ironia involuntária, em face do que se viu nos anos seguintes, ao se comprometerem a não praticar “discriminações contra nenhuma militância cívica nem setor social algum”. Contudo, logo na sequência, esclarecem que vão rechaçar a “ação desagregadora de todos os extremismos e o efeito corruptor de qualquer demagogia” (referindo-se aqui, seguramente, à ação implementada por grupos guerrilheiros inspirados no ideário marxista).

---

Fuerzas Armadas, en cumplimiento de una obligación irrenunciable, han asumido la conducción del Estado [...]” (VIDELA; MASSERA; AGOSTI, 1973).

<sup>43</sup> Exceção talvez feita ao Brasil, onde não houve propriamente uma “guerra de independência” contra a metrópole portuguesa.

<sup>44</sup> No original: “Esta decisión persigue el propósito de terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo, y sólo está dirigida contra quienes han delinquido y cometido abusos del poder. Es una decisión por la Patria, y no supone, por lo tanto, discriminaciones contra ninguna militancia cívica ni sector social alguno. Rechaza por consiguiente la acción disociadora de todos los extremismos y el efecto corruptor de cualquier demagogia” (VIDELA; MASSERA; AGOSTI, 1973).

Continuando, o trio de alta patente dirige um chamamento à nação:

“Por meio da ordem, do trabalho, da observância plena dos princípios éticos e morais, da justiça, da realização integral do homem, do respeito a seus direitos e dignidade. Assim a República chegará à unidade dos argentinos e à total recuperação do ser nacional, metas irrenunciáveis, para cuja obtenção se convoca a um esforço comum todos os homens e mulheres, sem exceções, que habitam este solo, atrás destas aspirações compartilhadas, todos os setores representativos do país devem sentir-se claramente identificados e, assim, comprometidos na empresa comum que conduza à grandeza da Pátria.”<sup>45</sup>

Também a passagem acima pode ser seccionada em dois fragmentos. O primeiro, que trata do respeito à justiça, aos direitos, à dignidade humana e à realização integral do homem, soa como mais uma ironia involuntária. O segundo, trecho-chave do manifesto e desta análise, é o que confirma nossa argumentação, a respeito da busca incessante por um sentido de “unidade nacional” erigida em torno do conceito de defesa da Pátria pela configuração de uma “identidade nacional” – cujo efeito perverso seria a repressão às singularidades, à divergência de pensamento e às manifestações heterogêneas. O que expressamente buscava o governo militar era um “esforço comum” de “todos os setores”, que *deviam* compartilhar as mesmas aspirações e comprometer-se na “empresa comum” (a restauração da “grandeza da Pátria”), com a qual todos *deviam*, sublinhe-se, estar “claramente identificados”. A meta maior, note-se bem, é a “recuperação” de um determinado “ser nacional”.

Na continuação, os governantes de insígnias no peito reforçam a convocação e reafirmam a sua “responsabilidade” (o seu “transcendente compromisso”) para com a nação. “Ao contraírem as Forças Armadas tão transcendente compromisso formulam uma firme convocação a toda a comunidade nacional [...]. A partir deste momento, a responsabilidade assumida impõe o exercício severo da autoridade para erradicar definitivamente os vícios que afetam o país. Por isso, ao passo que se continuará combatendo sem trégua a delinquência subversiva, aberta ou encoberta, desterrar-se-á toda demagogia. Não se tolerará a corrupção

---

<sup>45</sup> No original: “Por medio del orden, del trabajo, de la observancia plena de los principios éticos y morales, de la justicia, de la realización integral del hombre, del respeto a sus derechos y dignidad. Así la República llegará a la unidad de los argentinos y a la total recuperación del ser nacional, metas irrenunciables, para cuya obtención se convoca a un esfuerzo común a los hombres y mujeres, sin exclusiones, que habitan este suelo, tras estas aspiraciones compartidas, todos los sectores representativos del país deben sentirse claramente identificados y, por ende, comprometidos en la empresa común que conduzca a la grandeza de la Patria” (VIDELA; MASSERA; AGOSTI, 1973).

ou a venalidade sob nenhuma forma ou circunstância, tampouco qualquer transgressão à lei em oposição ao processo de recuperação que se inicia.”<sup>46</sup>

Não poderia ser mais claro o recado aos grupos tachados de “subversivos”: não será tolerado qualquer tipo de oposição ou transgressão à lei (sendo esta, naturalmente, imune a qualquer contestação). Será severamente erradicado o “vício” que eles representam, assim como toda “demagogia” por trás da dita “delinquência subversiva”.

Como arremate, Videla, Massera e Agosti voltam a evocar valores míticos e transcendentais que sublinhem a grandiosidade da missão patriótica que assumem, ou melhor, à qual se obrigam a partir daquele momento: “As Forças Armadas assumiram o controle da República. Queira o país todo compreender o sentido profundo e inequívoco desta atitude para que a responsabilidade e o esforço coletivo acompanhem esta empresa que, perseguindo o bem comum, alcançará, com a ajuda de Deus, a plena recuperação nacional.”<sup>47</sup>

### 2.3. A violência de Estado

Como vimos no capítulo 1, na seção “Contexto histórico: a *guerra sucia* na Argentina”, os abusos perpetrados pela ditadura militar argentina durante a implementação da “guerra suja” passam pela eliminação de toda oposição, prisões arbitrárias, censura à imprensa e aos produtores culturais e do saber, intervenções em residências, empresas e universidades, exílio massivo de “inimigos do sistema”, sequestro, tortura e assassinato de cidadãos por agentes da

---

<sup>46</sup> No original: “Al contraer las Fuerzas Armadas tan trascendente compromiso formulan una firme convocatoria a toda la comunidad nacional. [...] A partir de este momento, la responsabilidad asumida impone el ejercicio severo de la autoridad para erradicar definitivamente los vicios que afectan al país. Por ello, a la par que se continuará sin tregua combatiendo a la delincuencia subversiva, abierta o encubierta, se desterrará toda demagogia. No se tolerará la corrupción o la venalidad bajo ninguna forma o circunstancia, ni tampoco cualquier transgresión a la ley en oposición al proceso de reparación que se inicia” (VIDELA; MASSERA; AGOSTI, 1973).

<sup>47</sup> No original: “Las Fuerzas Armadas han asumido el control de la República. Quiera el país todo comprender el sentido profundo e inequívoco de esta actitud para que la responsabilidad y el esfuerzo colectivo acompañen esta empresa que, persiguiendo el bien común, alcanzará con la ayuda de Dios, la plena recuperación nacional” (VIDELA; MASSERA; AGOSTI, 1973).

repressão diretamente subordinados ao Estado ou atuando em nome dele como braço paramilitar. Em suma, o império do terrorismo de Estado. A violência em si, logicamente, não chegava a ser nenhuma novidade. O que a ditadura militar de Videla e companhia introduziu como “grande novidade” foi a adoção, inédita na história do país, da violência sistemática como política de Estado com o propósito específico de aniquilar, fisicamente, qualquer foco de dissidência.

Para Sarlo, tanto a violência da repressão estatal e paraestatal quanto a militarização da política que a antecedeu eram novas na sociedade argentina do século XX e, conseqüentemente, não faziam parte de uma memória coletiva:

Sem dúvida, a violência havia sido um tópico das forças de esquerda no período imediatamente anterior, mas, se excluídos episódios breves e isolados, não havia sido praticada com a consistência e a convicção metodológica que caracterizou o período que se abre com o assassinato de Aramburu<sup>48</sup>. Também é evidente que as forças armadas haviam exercido a intervenção no poder político, desde os primeiros planos, pressões, manifestações, até o golpe de Estado e a reclusão de presidentes. Porém esta é a primeira vez no século XX, se excetuada a repressão aos grevistas da Patagônia<sup>49</sup>, que eles optam por levar a cabo a liquidação física do inimigo, segundo modalidades abertas e clandestinas, elaborando ao mesmo tempo um discurso que justificasse essa intervenção, algo que era novidade por sua sistematicidade. (SARLO, 1987, p. 31)

No mesmo sentido, Fernando Aínsa destaca não a aplicação de violência excessiva esporádica, em episódios pontuais, mas a edificação de autênticos “sistemas de violência”, estruturados e planejados pelo Estado. Na visão desse autor, tais sistemas foram projetados, inclusive, para aplacar eventuais manifestações individuais e espontâneas de violência. Para todos os efeitos, os abusos eram praticados em nome do bem comum e do interesse coletivo. Trata-se da autolegitimação da violência – um desdobramento do discurso de autolegitimação

---

<sup>48</sup> Militar e político argentino, Pedro Eugenio Aramburu foi presidente do país de 1955 a 1958, durante a ditadura militar autointitulada “Revolução Libertadora”. Em 1970 foi sequestrado pela organização guerrilheira Montoneros, sendo assassinado por eles no dia 1º de junho daquele ano.

<sup>49</sup> Um dos episódios mais sangrentos da história argentina, a “Patagônia rebelde”, também chamada de “Patagônia trágica”, foi como ficou conhecida a luta articulada por trabalhadores de formação anarcossindicalista que se rebelaram, entre 1920 e 1921, na província de Santa Cruz, na Patagônia Argentina. O movimento começou como uma greve geral dos operários contra a exploração patronal, que acabou cruelmente reprimida pelo Exército sob o comando do tenente-coronel Héctor Benigno Varela, a mando do então presidente Hipólito Yrigoyen. Ao fim da carnificina, que ainda incluiu registros de estupros a esposas dos trabalhadores e de estancieiros da região, de 300 a 1.500 operários teriam sido fuzilados ou mortos em combate.

do próprio Estado de exceção, sobre o qual discorreremos, apoiados na argumentação de Sarlo, no início deste capítulo.

Sabem-no todos os teóricos do poder e que já refletiram sobre a violência como teoria e como prática: o poder se autolegitima no exercício da violência que sistematiza o Estado onipresente, carregando com sutil perversão a vida cotidiana de cidadãos submetidos a suas regras. O Estado reclama para si a violência física de dispositivos como polícia, exército e prisões para justificar a ordem instaurada. (AÍNSA, 2002, p. 70)

Desse modo, o uso excessivo da força se justificava oficialmente pela necessidade de garantir a ordem, salvaguardar o bem-estar social e a tranquilidade do cidadão comum, ordeiro e pacífico.

A violência assim legitimada controla racionalmente o mundo contemporâneo, evitando seus transbordamentos e suas possíveis “efervescências coletivas”, e o faz “esfriando” as expressões da violência espontânea e ocasional. Dos atos individuais da violência tradicional que sempre existiu, passa-se a constantes, coordenadas, estruturas e verdadeiros “sistemas” de violência. Se no passado o medo foi o justificável reflexo direto de todo ato de violência, a violência atual projetada como sistema, como expressão difusa de um poder tecnocrático, gera um medo também difuso, uma “rede de medos” e não um medo identificado com uma causa concreta. (AÍNSA, 2002, p. 70)

Uma das consequências diretas dessa estrutura estatal de violência era o reforço daquilo sobre o que discorreremos na seção anterior deste estudo: a aniquilação de toda forma de expressão individual. Para Aínsa (2002, p. 70), “com essa delegação da violência individual a um aparato administrativo repressivo se ratificam os sentimentos de segurança básicos do homem ‘unidimensional’, ameaçado pela agressividade e pela tensão reinante”.

Boa parte da modernidade se edifica sobre essa violência soterrada dos sistemas produtivos industriais e burocráticos esmagando toda expressão individualista. É o domínio que se implanta e exerce, grau do poder que restringe ainda mais as margens da liberdade. (AÍNSA, 2002, p. 70-71)

No que se refere especificamente às mulheres que viveram (e, sobretudo, as que buscaram resistir à ditadura militar durante a “guerra suja” na Argentina), um outro aspecto fundamental não pode deixar de ser considerado nesta análise: às formas de opressão política e de violência física praticadas pelos agentes do Estado, deve-se agregar um outro tipo de violência continuamente sofrida, em situações cotidianas, por essas mulheres comuns (protagonistas da narrativa de Luisa Valenzuela, conforme será detalhado no capítulo seguinte), aquilo que o

sociólogo francês Pierre Bourdieu classificou como “violência simbólica”: uma violência sutil, muitas vezes silenciosa, de efeito psicológico, que se expressa sob as diversas formas de preconceito de gênero. No livro *A dominação masculina*<sup>50</sup>, Bourdieu reflete sobre a discriminação simbólica de que são as mulheres, juntamente com os homossexuais, um dos alvos privilegiados, e busca estimular a orientação da pesquisa sociológica para um enfoque capaz de apreender a dimensão propriamente simbólica da dominação masculina. O pensador francês retoma a definição do conceito cunhado por ele mesmo, aplicando-o especificamente ao caso da violência simbólica produzida pelo machismo, que subordina a mulher a uma condição de inferioridade historicamente tomada como algo “biológico” e “natural”<sup>51</sup>:

[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento. Essa relação extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominador quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (de uma maneira de pensar, de falar ou de agir) e, mais geralmente, de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma [...]. (BOURDIEU, 2007, p. 7-8)

Em seu artigo “Llamar a las cosas por su nombre”<sup>52</sup>, a escritora, ensaísta e crítica literária mexicana Margo Glantz discorre especificamente sobre a violência física e psicológica praticada contra as mulheres durante a ditadura (matéria da narrativa de muitos contos de Valenzuela). Ao analisar essa dominação dos corpos e das mentes femininas, ela chega a traçar um paralelo com o nazismo (exemplo cristalizado na história contemporânea dos sistemas de dominação tanto física como simbólica). É, pois, o nazismo uma representação cabal dos sistemas de violência em massa – ou em série – planejados pelo Estado autoritário com o propósito deliberado de eliminar fisicamente o *inimigo/estrangeiro* e, ao mesmo

<sup>50</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

<sup>51</sup> Essas relações de dominação e submissão socialmente internalizadas serão discutidas detidamente no capítulo 3, em análise específica do conto “Tango”, de Luisa Valenzuela.

<sup>52</sup> GLANTZ, Margo. *Llamar a las cosas por su nombre*. Caracas: CONAC (Consejo Nacional de la Cultura), 2002, p. 81-88.

tempo, exemplo do processo sistemático e igualmente premeditado de aniquilação psicológica do indivíduo, destituído de sua individualidade, reificado/bestializado<sup>53</sup>.

A enunciação de um discurso feminino que organiza uma cabeça masculina não foi aniquilada. Para se evitar que o sexo fale, e especificamente o sexo feminino, ameaça-se a mulher de morte ou se liquida a mulher como ser humano para transformá-lo em simples corpo biológico que responde aos instintos<sup>54</sup>. Não foi outra a tática dos nazistas nos campos de concentração, com todos os prisioneiros, e não somente com as mulheres. (GLANTZ, 2002, p. 86)

#### 2.4. A política da desmemória

O medo coletivo leva ao silêncio coletivo, que leva, por sua vez, à “amnésia coletiva”. Para produzir o esquecimento, as autoridades e agentes da repressão durante os anos de ditadura militar impunham o silêncio, ratificado pelo estado geral de medo, difundido por toda parte e internalizado pelos argentinos. Assim pode ser resumido o raciocínio do escritor hispano-uruguaio Fernando Aínsa, que, no artigo “El poder del miedo en la narrativa de Luisa Valenzuela”<sup>55</sup>, argumenta que “a fronteira sutil entre o temor sutil elaborado a partir dos arquétipos da infância e o terror coletivo, vivido como um pesadelo, talvez seja a chave que melhor resuma a alegoria contemporânea do medo na Argentina” (AÍNSA, 2002, p. 60).

No entendimento desse intelectual, o Estado (e o estado) de medo se disseminou de tal forma na Argentina dos generais que a nação se transformou em

[...] um país real onde o temor individual se transformou em pânico coletivo. Um mundo coberto por solapados silêncios, com medos latentes e soterrados, envolto em covardias cúmplices, submetido a paródicos autócratas; regido por um sistema que se legitima no próprio terror instaurado, com torturadores capazes de se apaixonar por suas vítimas, com a violência repressiva explodindo em qualquer esquina e com lares transformados em autênticas prisões. Um país – em triste resumo – onde as fronteiras da ansiedade ou da angústia evaporam numa insegura paisagem urbana. (AINSA, 2002, p. 59-60)

<sup>53</sup> Como nos dá contundente testemunho a leitura de *É isto um homem?*, de Primo Levi.

<sup>54</sup> É precisamente o que se verifica no conto “Cambio de armas”, de Luisa Valenzuela, objeto do último capítulo do nosso estudo.

<sup>55</sup> AÍNSA, Fernando. *El poder del miedo en la narrativa de Luisa Valenzuela*. Caracas: CONAC (Consejo Nacional de la Cultura), 2002, p. 59-79.

Instauraram-se, pois, “os tempos do medo coletivo” ou da “epidemia de medo”:

Com efeito, para além do medo que está no coração dos homens, onde exerce a plenitude de seus poderes e produz alterações afetivas e perturbações fisiológicas, há um medo que se instala no espaço coletivo. Quando o medo deixa de ser individual e dá curso livre a sua natureza insinuante se torna epidêmico, se estende e penetra no corpo social e provoca a vertigem do grupo ou de um povo inteiro, já que “tudo se degrada sob a influência do medo” (DALPIERRE, 1974, p. 55)<sup>56</sup>. (AÍNSA, 2002, p. 69)

A questão central, porém, não é tanto o medo propriamente dito quanto as consequências deste: a primeira delas é o silêncio cúmplice gerado pelo medo a partir de processos de coação interiorizados em seu dia a dia pelos sujeitos que vivem em uma tal atmosfera. De acordo com Aínsa (2002, p. 72-73), se o medo é vivido individualmente, acentuado ou não pela autoculpabilização, é a violência que costuma instalá-lo como um fenômeno coletivo onde a “vergonha de ter medo” se transforma em silêncio cúmplice. O autor registra que, na breve apresentação do livro de contos *Aquí pasan cosas raras* (1975), lançado um ano antes da deflagração oficial da ditadura militar, a própria Luisa Valenzuela chama esse fenômeno de queda no “tobogã do silenciamento”. Entrelaçando a própria linha de raciocínio com o texto de Valenzuela, Aínsa afirma que,

Embora a autora tenha voltado voluntariamente a Buenos Aires e “voltar significa ver-se forçada a tentar entender” (1975), é preciso calar-se, porque “em épocas de claridade podem se fazer todo tipo de perguntas, mas em momentos como este o simples fato de seguir vivo já condensa todo o perguntável e o desvirtua” (1975). Porque o silêncio pode também querer dizer aparência de ignorância ou de esquecimento, um modo de “não querer saber”. Como dizem sem ironia os filósofos, há um tempo para resistir e outro para submeter-se. (AÍNSA, 2002, p. 73)

Do mesmo modo, também Francine Masiello (1987, p. 1) constata que, em paralelo aos atos de violência praticados pelo Estado ditatorial, surgiu uma cegueira assombrosa, segundo se disse, entre a classe média, anulando a consciência de tal modo que seus membros colaboraram com o discurso oficial. Colaboravam ao se fazerem cegos, surdos e mudos.

[...] durante os primeiros anos do Processo, toda a dissidência era considerada como uma enfermidade, um mal-estar no corpo social que devia ser purgado pela

---

<sup>56</sup> DELPIERRE, G. *La peur et l'être*. Toulouse: Privat, 1974

população em geral (Corradi, 1985)<sup>57</sup>. Assim as desapareições de conhecidos ou do jovem casal eram não raro interpretadas pelo cidadão médio como uma indicação da culpa das vítimas por tentativa de sedição. A esfera pública fora esvaziada de sua polifonia de vozes. (MASIELLO, 1987, p. 1)

Finalmente, se é certo que o medo leva ao silêncio, mais certo ainda é que o silêncio conduz ao esquecimento geral. E a mudez coletiva relatada acima gerava esse estado de amnésia coletiva que era, em última análise, justamente o fim maior buscado pelas autoridades. Donos do discurso, donos dos corpos, donos do arbítrio e, por fim, donos da construção – ou melhor, da desconstrução – até mesmo da memória coletiva.

Alguns intelectuais alertam para os riscos intrínsecos a isto que aqui chamamos de “política do esquecimento” e às tentativas, contínuas ao longo da história, por parte dos grupos dominantes, de se apoderarem dos canais de consolidação da memória coletiva. É o caso, por exemplo, de dois pensadores franceses: o filósofo e antropólogo Paul Ricoeur e o escritor e historiador Jacques Le Goff. De acordo com o postulado do primeiro<sup>58</sup>, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (2007, p. 101). Já para Le Goff<sup>59</sup>,

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422)

Na mesma esteira, o crítico e pesquisador Jaime Ginzburg<sup>60</sup> (2012, p. 474) chama a atenção para a ameaça de banalização do horror de experiências históricas traumáticas (como o Holocausto e, claro, como as ditaduras militares ocorridas pela América Latina), suscitada pelo cancelamento da memória coletiva: “Se da experiência do trauma for removida a

<sup>57</sup> CORRADI, Juan. *The Fitful Republic Economy, Society and Politics in Argentina*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1985.

<sup>58</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Allan François [et. al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

<sup>59</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

<sup>60</sup> GINZBURG, Jaime. *Escritas da tortura. Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012, p. 473-491.

estranheza, o risco é a trivialização, a normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado”.

Também a respeito do Holocausto, já no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, o filósofo alemão Theodor Adorno<sup>61</sup> alertava para o cuidado necessário a fim de evitar o retorno de fantasmas de experiências monstruosas inscritas na história, em um passado de que os homens prefeririam escapar. Entretanto, exatamente nessa pré-disposição ao escapismo (opção talvez mais cômoda pela fuga de um passado assombrador) residiria o maior perigo, uma vez que não seria em absoluto desprezível a possibilidade de permanecer presente nos homens aquela mesma inclinação que, em um passado nada distante, foi precisamente o que tornou possível a concretização daquele horror monstruoso e “impronunciável”. Enquanto os homens se resignassem a não enfrentar esse passado e se recusassem a buscar compreender as causas que haviam viabilizado semelhante horror, maiores e mais sólidas seriam as chances de ocorrência de traumas coletivos similares no decorrer da história.

O passado de que se quer escapar ainda permanece muito vivo. O nazismo ainda sobrevive, e continuamos sem saber se o *faz* apenas como fantasma daquilo que foi tão monstruoso a ponto de não sucumbir à própria morte, ou se a disposição pelo indizível continua presente nos homens bem como as condições que os cercam. (ADORNO, 1995, p. 29, grifo do autor)

Em síntese, o medo provoca autocensura, que provoca silêncio cúmplice, que provoca a desmemória coletiva. Raros são os que ousam dizer o que cala, mas precisa urgentemente ser dito. Até que entram em cena escritores como Luisa Valenzuela. As “estratégias literárias” verificadas na narrativa da autora para *resistir* às respectivas estratégias de dominação elencadas no presente capítulo: eis o objeto do capítulo 3.

---

<sup>61</sup> ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. *Educação e emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

### 3. ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA EM LUIZA VALENZUELA

#### 3.1. Contra a monopolização do discurso: exposição da linguagem e da realidade como construções e incorporação de novas vozes ao texto

[Pode-se] dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É neste horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.

(Alfredo Bosi)

Para fazer frente ao monopólio do discurso, as armas literárias de Luisa Valenzuela são a relativização da verdade, a exposição da manipulação da linguagem (por conseguinte, das estratégias discursivas) e a incorporação de um mosaico de vozes ao seu próprio enunciado no texto.

Ao descortinar aos olhos de seus leitores o processo criativo assentado por trás do texto, expondo-o como construção de significados direcionada a determinado fim (neste caso, a um propósito literário), Valenzuela não só contribui para dessacralizar a literatura e a pretensa “autoridade inerente” atribuída ao autor, como expõe a “artificialidade” de todos os demais discursos, sobretudo o oficial, evidenciando-o também como construção de significados voltada a fins específicos. Os críticos e pesquisadores que se debruçaram sobre a obra da ficcionista argentina parecem concordar amplamente com relação a este ponto.

Laura Sesana é uma das que destacam, do texto valenzuelano, a preocupação em evidenciar as relações de poder contidas nos enunciados e de contestar os discursos hegemônicos por meio da linguagem – muito particularmente o discurso patriarcal difundido pela tradição, internalizado por homens e mulheres e que leva estas últimas, oprimidas por semelhante discurso, a se censurarem e praticarem uma espécie de “auto-opressão” não deliberada.

Esse questionamento se faz através da linguagem. Valenzuela entende o poder político inerente à linguagem e ao seu uso, e como as construções linguísticas ajudam a manter de pé as estruturas sociais e políticas dominadas pelo patriarcado (Cordones-Cook)<sup>62</sup>. **A linguagem e a internalização de seu uso “correto” e**

---

<sup>62</sup> CORDONES-COOK, Juanmaría. *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 1991.

**“permitido” fazem do usuário um cúmplice de sua própria opressão<sup>63</sup>. Ao aderir a regras e limites impostos por ela, a mulher mesma se censura e se limita.** Valenzuela busca demonstrar as relações de poder inerentes ao uso da linguagem e busca subvertê-las por meio de uma forma diferente de expressão e uso. (SESANA, 2016, p.3, grifo nosso)

Na mesma linha, Graciela Gliemmo depreende em Valenzuela o exercício da linguagem literária como aquilo que “desentranha o interrogante e desnuda uma falácia: a existência de uma verdade absoluta”. Para a autora, “não se trata de negar a realidade nem a história e sim de renomeá-las, explorando as zonas não ditas, pronunciando as palavras irritantes, abrindo as comportas proibidas” (GLIEMMO, 2002, p. 91)<sup>64</sup>. Também para Sharon Magnarelli, os contos da Valenzuela “*sempre giram em torno dos motivos da linguagem e do poder*, este último em forma pessoal ou política, visível ou invisível” (MAGNARELLI, 2003, p. 146, grifo nosso). Aos “motivos da linguagem e do poder” aludidos pela crítica, agregamos que Valenzuela busca problematizar tanto o poder da linguagem como a linguagem do poder.

### 3.1.1. A tradição cervantina em Valenzuela

Luisa Valenzuela é herdeira direta de uma linhagem de escritores inaugurada na literatura mundial pelo espanhol Miguel de Cervantes, com a publicação do seu *Dom Quixote*, em 1605. No seminal romance quixotesco (cujo segundo volume sairia dez anos depois), Cervantes fundou, conforme defende Carlos Fuentes, uma tradição literária batizada pelo escritor mexicano de “tradição de La Mancha”: literatura de ficção que não se envergonha de ser ficção; antes, proclama-o e celebra-se como tal.

---

<sup>63</sup> Tal qual a protagonista do conto “Tango”, ao qual, ainda neste capítulo, direcionaremos um olhar mais detido.

<sup>64</sup> Aqui, Gliemmo faz duas remissões a passagens de contos de Valenzuela: a primeira é o trecho em que Laura, a protagonista de “Cambio de armas”, mira-se no espelho e, detendo-se na até então indecifrável cicatriz que leva nas costas, detém-se também na palavra “açoitada” e se põe a pensar no “segredo poder das palavras”; a segunda é a seguinte passagem de “Simetrias”, na qual Héctor Bravo, “narrador narrado” do conto, formula: “Palabra que puede llegar a ser la peor de todas: una bala. Así como la palabra bala, algo que penetra y permanece. O no permanece en absoluto, atraviesa. Después de mí, el derrumbe. Antes, el disparo” (VALENZUELA, 1993, p. 174, apud GLIEMMO, 2002, p. 91).

À “tradição de la Mancha”, Fuentes contrapõe uma outra, à qual denomina “tradição de Waterloo”. Enquanto esta corresponde à literatura que se pretende reflexo da realidade, ou se afirma como a própria realidade, a “tradição de la Mancha”, inaugurada por Cervantes, abarca certa concepção de literatura que segue precisamente pela mão oposta. Na perspectiva cervantina, da “tradição de La Mancha”, a realidade existe dentro do próprio texto ficcional.

Segundo Fuentes, historicamente, a tradição de La Mancha é desencadeada por Cervantes como um contraponto à modernidade triunfante, por meio do seu *Dom Quixote*, um romance que teria fundado outra realidade mediante a imaginação e a linguagem, a burla e a mistura de gêneros. Nas obras dos seguidores dessa tradição (ramificações do tronco cervantino), poder-se-iam verificar características como a poética da digressão, a ênfase no jogo temporal e um leque de alternativas para a narração. No entanto, para o autor mexicano, La Mancha acabou sendo interrompida no bojo da Revolução Francesa pela “tradição de Waterloo”, avesso daquela iniciada por Cervantes no século XVII (FUENTES, 1988, p. 5-6)<sup>65</sup>.

Como se sabe, na obra-prima cervantina, o nobre Alonso Quijana é leitor voraz de novelas de cavalaria – muito populares à época da escritura do romance de Cervantes – e, como não necessitasse trabalhar, passa seus dias a devorar os apreciados itens de sua biblioteca pessoal. Eis que um dia, de tanto ler, seu cérebro se danifica, de modo que ele vem a perder o juízo<sup>66</sup>. Convertendo-se e arvorando-se em “heroico cavaleiro medieval”, Quijana se faz *Quijote* (aliás, *Don Quijote*) e sai pelo mundo em busca de aventuras dignas de sua coragem e de sua nobreza – que o diga o pobre Sancho... Assim, o Cavaleiro da Triste Figura passa a ficcionalizar a sua própria realidade e, logo, a de todos à sua volta, por ele enxergados como se integrados estivessem a um mundo novelesco constituído por cavaleiros “como ele”, gigantes a enfrentar, perigos a combater e donzelas indefesas a salvar; um universo fictício que o fidalgo então toma por real, o mesmo que ele encontrara inscrito nas páginas das

---

<sup>65</sup> Aqui se impõe uma diferenciação, oferecida pelo próprio Fuentes: “A tradição de Waterloo se afirma como realidade. A tradição de La Mancha se sabe ficção e, mais ainda, celebra-se como tal. Waterloo oferece fatias de vida. La Mancha não tem vida além do seu texto, fazendo-se na medida em que é escrito e lido. Waterloo surge do contexto social. La Mancha descende de outros livros. Waterloo lê o mundo. La Mancha é lida pelo mundo. Waterloo é sério. La Mancha é ridícula. Waterloo se baseia na experiência: diz-nos o que sabemos. La Mancha se baseia na inexperiência: nos diz o que ignoramos. Os atores de Waterloo são personagens reais. Os de La Mancha, são leitores ideais. E se a história de Waterloo é ativa, a de La Mancha é reflexiva. (FUENTES, 1998, p. 5-6).

<sup>66</sup> “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, **del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio.**” (CERVANTES, 2004, p. 29-30, grifo nosso)

novelas de cavalaria que consumira à exaustão até enlouquecer. É como se, na mente de Quijana/Quijote, a “realidade interna” imanente aos textos se desdobrasse e se sobrepusesse à realidade empírica – como se a “verdade ficcional” circunscrita ao plano textual das narrativas lidas pelo personagem se despegasse dos textos e transbordasse para o plano da sua própria realidade empírica, colando-se por cima desta como uma nova camada, prevalente sobre a primeira. Tal interpretação é referendada pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa. Para o vencedor do Nobel de Literatura, o desatinado cavaleiro manchego faz com que a realidade se dobre à ficção de tal sorte que ela, paulatinamente, se “des-realiza”, na mesma proporção em que vai se ficcionalizando:

O sonho que transforma Alonso Quijano em Dom Quixote de la Mancha não consiste em reatualizar o passado, mas em algo ainda mais ambicioso: **realizar o mito, transformar a ficção em história de vida.**

Este empenho [...] vai [...], pouco a pouco, no transcurso do romance, **infiltrando-se na realidade**, dir-se-ia que devido à fanática convicção com a qual o Cavaleiro da Triste Figura o impõe a seu redor.

[...] ainda que o Quixote não mude, encarcerado como está em sua rígida visão cavaleiresca do mundo, o que sim vai mudando é seu entorno, as pessoas que o circundam e a própria realidade que, como contagiada por sua poderosa loucura, **vai-se desrealizando pouco a pouco até – como em um conto borgiano – transformar-se em ficção.** Este é um dos aspectos mais sutis e também mais modernos do grande romance cervantino. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 14-15, grifos nossos)

Por esta linha interpretativa, a mola da narrativa em *Dom Quixote* seria o próprio modo como o protagonista ficcionaliza a “sua” realidade (aquela que reside na camada da ação narrativa, da trama protagonizada pelo personagem), em cada situação vivida por ele<sup>67</sup>. Não obstante, o gênio maior de Cervantes estaria em uma “inversão” realizada pelo autor ao longo da obra: enquanto, no plano da ação narrada, da história propriamente dita, o seu protagonista idealiza (isto é, *encanta*) a sua própria realidade, Cervantes de certo modo faz o contrário em uma camada, por assim dizer, superior à da trama que se narra: “desidealiza” (isto é, *desencanta*) a própria narrativa da trama, na medida em que a apresenta a todo instante aos leitores como ficção deliberada, quando, por exemplo, coloca em primeiro plano a maneira como a história

<sup>67</sup> “A ficção é um assunto central do romance, porque o fidalgo manchego que é su protagonista foi ‘divorciado’ [...] pelas fantasias dos livros de cavalaria, e, acreditando que o mundo é como o descrevem os romances de Amadises e Palmerines, se atira nele em busca de umas aventuras que viverá de maneira paródica, provocando e padecendo pequenas catástrofes. Ele não tira dessas más experiências uma lição de realismo. [...] Ao fim, termina por contornar a situação. **A ficção vai contaminando o vivido e a realidade vai gradualmente se dobrando às excentricidades e fantasias de Dom Quixote.**” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 15, grifo nosso)

é contada, por meio de uma série de elementos metanarrativos que expõem a construção que envolve o texto. O autor abre a sua caixa de ferramentas e deixa-a exposta aos leitores para aqueles que quiserem olhar o que existe dentro dela. A título de ilustração, basta recordarmos que Cervantes alterna uma série de narradores (o autor original, o que encontrou o manuscrito, o tradutor do manuscrito etc.), que dão à história novas camadas e se revezam em intervenções sobre a maneira como esta é contada e como pôde chegar aos leitores. E o que dizer do episódio narrado no segundo volume – publicado uma década após o primeiro, quando este já havia caído no gosto do público da época –, no qual Quixote e Sancho simplesmente demonstram *saber* que são personagens de um livro anterior? Ou seja, Quixote e Sancho *sabem-se* personagens fictícios, ao comentar, no curso da trama do segundo volume, a obra mesma da qual são personagens – e na qual, portanto, continuam inseridos ao tecer esses metacomentários<sup>68</sup>. Com artifícios como este, Cervantes convida o leitor a ser cúmplice desse jogo metaficcional, como se, nas entrelinhas, estivesse querendo nos dizer: “Ei, isto é tudo faz de conta mesmo, portanto vocês podem até fingir que acreditam, mas vamos concordar aqui e agora que ninguém está sendo enganado, todos nós sabemos bem que tudo não passa, isto sim, de um grande jogo. Então, uma vez firmado este nosso pequeno pacto, poderemos nos divertir muito mais com este nosso pequeno jogo, não acham? Que tal o acordo? Não lhes parece mais interessante assim?”. A ironia maior é que o seu próprio protagonista, tendo-se revelado um péssimo leitor, deixou-se “enganar” pelo que leu: tomou a ficção por realidade, a tal ponto que passou a tomar a realidade por ficção. E saiu pelo mundo buscando “endireitar o torto” (como nos conta Cervantes, com extrema ironia): projetando a ficção sobre o real e transformando o real em ficção.

Passados quase cinco séculos, Luisa Valenzuela viria a se provar uma autora filiada a esta “tradição de La Mancha” da qual Cervantes foi o fundador (ou “patriarca”, para usar um termo que provavelmente desgostaria a própria Valenzuela), sócia de um clube de escritores que, desde o *Quixote*, paga tributo ao romancista espanhol – e que, antes dela, admitiu nomes como Borges e Cortázar, para ficar em dois expoentes da mesma linhagem surgidos na Argentina da autora. Afinal, o estilo literário de Valenzuela está repleto de elementos “cervantinos” apreensíveis (ainda que nem sempre a olho nu, na camada superficial do texto): estão lá recursos como o humor, a paródia, a ambiguidade, a ironia e, destacadamente, a

---

<sup>68</sup> “Mais especificamente manchego é que um romance se saiba a si mesmo ficção, seja consciente de sua natureza fictícia. [...] Dom Quixote é o primeiro personagem do romance moderno que se sabe escritor impresso e lido.” (FUENTES, 1998, p. 6)

metanarrativa, que, tal como em Cervantes, desempenha o papel de “desencantar” o processo de escrita. Valenzuela realiza, portanto, uma literatura assumidamente ficcional. Parafraseando Fuentes, trata-se de uma autora que de modo algum se envergonha em fazer ficção; antes, proclama-o aos leitores. E como é exatamente que o proclama?

### 3.1.2. Metanarrativas e autorreflexividade

Como assinalamos acima, a narrativa valenzuelana é declarada e orgulhosamente ficcional (aliás, como de fato ela mesma formula em algumas entrevistas e como ratificam os críticos literários). Confirma tal argumento o uso constante de metáforas, paródias, ironias e, sobretudo, da metalinguagem que reflete sobre o próprio ato de escrever e convida o leitor a ser partícipe ou testemunha do processo criativo, assim dessacralizando a própria literatura e problematizando a autoridade e a “autoridade” dos autores. Por isso, um dos principais *leitmotifs* assinalados pelos críticos literários nos escritos valenzuelanos é a própria escrita. Noutras palavras, Luisa fartou-se de “escrever sobre o ato de escrever”: o processo de criação e o trabalho do escritor diante do texto. É o que verifica, por exemplo, Gwendolyn Díaz. Conterrânea de Valenzuela e professora da St. Mary’s University (San Antonio, EUA), esta crítica literária portenha aponta a escrita como tema e a subversão das metanarrativas como duas características da estética tipicamente pós-modernista, identificando ambas no texto da escritora. “A metanarrativa se estabelece por meio do processo da linguagem. Daí o interesse pelos jogos linguísticos, a ironia, a paródia e o ato de escrever em si” (DÍAZ, 2002, p. 124). Lembremos que, como conta Valenzuela, Borges já lhe dizia, quando ela ainda era muito jovem, que ela seria capaz de matar até a mãe por um bom jogo de palavras.

Díaz chega a arriscar uma metáfora – na verdade, sugerida pela própria Valenzuela em seu conto “El zurcador invisible”, integrante da seção “Cortes”, a primeira das que compõem o volume de contos *Simetrías* (VALENZUELA, 1993) –, ao comparar o trabalho da escritora ao de uma costureira (em espanhol, *zurcidora*), a cerzir a linguagem literária com o intuito de denunciar a manipulação da própria linguagem em geral<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Registre-se, de passagem, que Cerzidor é um dos apelidos do personagem Riobaldo no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

[Em seus contos], Luisa Valenzuela corta, costura, tece e entretece sua recorrente fascinação pela linguagem, pelo discurso e pelo complexo processo da escrita. Ao mesmo tempo, expõe a forma como a linguagem é manipulada para criar estruturas de poder e domínio tanto na vida cultural e política como na pessoal. (DÍAZ, 2002, p. 123)

A esse processo de escrever sobre a escrita mesma e refletir, a partir do texto, sobre o seu próprio processo de criação, Díaz atribui o conceito de autorreflexividade, o qual, como explica, “tem a ver com o ato da escrita em si”. “Não a escrita como mimesis de uma realidade fixa”, ressalva, “mas precisamente a escrita como simulacro que deixa transparecer a falsidade do discurso e que tem a possibilidade de desmascarar o que está oculto” (DÍAZ, 2002, p. 125).

Com efeito, em diversos contos valezuenlanos, o exercício dessa “autorreflexividade” salta do texto de maneira mais ou menos explícita. Um dos casos mais exemplares é o já referido “El zurcidor invisible”<sup>70</sup>.

O conto é ambientado em Nova Iorque, durante uma oficina de produção textual, e gira em torno da história (e da contação da história) de uma jovem estudante que faltou à primeira aula do curso porque fora apunhalada nas costas por um ladrão próximo à entrada do prédio onde morava. Possível símbolo fálico (dos muitos que habitam a obra de Valenzuela), o punhal atravessou o seu casaco e ficou-lhe encravado por algum tempo nas costas até ela se dar conta do fato/falo e arrancá-lo de lá. Recuperada (*más bien* fisicamente, não tanto do trauma psicológico) e com a ferida do agasalho já devidamente “suturada” por um certo “costureiro invisível”, a moça passa a frequentar as aulas do seminário. A professora – presumível, mas não necessariamente uma projeção autobiográfica de Valenzuela<sup>71</sup> – passa

---

<sup>70</sup> Neste ponto, nos deteremos em “El zurcidor invisible”, mas há vários outros casos, sendo um bom exemplo de autorreflexividade o conto “Café quieto”, justamente o que sucede aquele e completa a seção “Cortes” (outro nome bastante sugestivo neste tópico) do livro *Simetrias* (VALENZUELA, 1993). No relato, passado em uma típica cafeteria da capital argentina, o leitor se converte em testemunha do momento mesmo da criação, enquanto a narradora, sentada sozinha em uma das mesas, reflete sobre a distribuição dos clientes no interior do estabelecimento: todas as mulheres, como ela, enfileiradas nas mesas pegadas à vidraça que dá para o exterior; todos os homens sentados na outra extremidade, enfileirados junto à parede, num espelho das relações e do distanciamento entre os gêneros. Ao mesmo tempo, a autora/narradora/personagem reflete sobre a situação *afuera* que a impele à conclusão de que talvez todos estejam mais seguros mesmo ali dentro. O leitor é levado a interpretar que essas reflexões se dão à medida que são anotadas pela própria narradora-personagem enquanto escreve sentada à sua mesa. Assim, como constata Díaz, “a escritora estabelece a associação entre vivência e escrita, esse escrever com o corpo a que se refere Valenzuela com frequência” (DÍAZ, 2002, p. 141).

<sup>71</sup> A autora efetivamente viveu em Nova Iorque entre 1979 e 1989, tendo ministrado seminários e oficinas de escrita literária nas universidades NYU e Columbia.

todo o resto do semestre encorajando a estudante a escrever sobre o incidente, com a intenção declarada de ajudá-la a expurgar o medo que lhe ficara instalado<sup>72</sup>. Introspectiva, a professora-narradora realiza uma espécie de solilóquio aberto ao leitor, a entrelaçar a narrativa em alguns níveis: simultaneamente, relata o episódio ocorrido com a aluna, relata como ela incentiva a aluna a escrever o relato, reflete sobre como ela mesma o teria escrito se estivesse no lugar da aluna (embora o faça, de todo modo, da sua própria posição) e, não menos importante, reflete sobre o próprio relato acerca da aluna e de sua história, à medida que o escreve. No relato maior que engloba todos essas camadas narrativas (o próprio conto), despontam os conceitos de metanarrativa e autorreflexividade, na medida em que o conto pode ser interpretado como uma grande reflexão, compartilhada com os leitores, sobre “o ato da escrita em si”. É bastante eloquente que, já nas primeiras linhas, a narradora fique literalmente a ensaiar a melhor definição para a aluna de quem vai tratar o relato, dando a ver ao leitor o seu exercício em torno da escolha do melhor adjetivo. Aliás, “dando a ver” no sentido gráfico mesmo, uma vez que as primeiras linhas do conto são ocupadas por uma “nuvem” de adjetivos desalinhados na página e aparentemente desconectados, como que jogados ao acaso no papel, à guisa de ideias rabiscadas em um rascunho. A narradora testa possibilidades, a partir do método de tentativa e erro. Ao dividir tal exercício com o leitor, convoca-o a se envolver também ele no processo de manipulação da linguagem a partir do qual o texto final vai sendo construído (ou cerzido, para permanecermos na metáfora do conto). É o que atesta Díaz, que também vê associações entre ato de costurar o agasalho perfurado da aluna, performado pelo “costureiro invisível”, e o ato de escrever como “costurar” o texto (o têxtil material do escritor, permitimo-nos complementar<sup>73</sup>):

<sup>72</sup> Essa finalidade da escrita também como canal para o expurgo do medo e do trauma será analisado mais adiante, neste capítulo.

<sup>73</sup> Etimologicamente, há incontestável relação entre os significados de “texto” e de “textura” (ou “tecido”), aproximação que remete ao latim. Comparando-se o léxico do português com o da “língua-matriz”, comprova-se, ainda, a relação etimológica entre uma tecedeira e uma escritora (“fazedora de textos”) e entre um tecelão e um escritor (“fazedor de textos”). De acordo com o *Dicionário de latim-português/português-latim* da Porto Editora:

- . **texo, is, ere, texum, textum**, *v. tr.* tecer; compor; ordenar; *navem texere*, construir um navio
- . **textile, is**, *n.* tecido.
- . **textilis, e**, *adj.* têxtil.
- . **textor, oris**, *m.* tecelão.
- . **textrina, ae**, *f.* oficina de tecelagem.
- . **textrix, icis**, *f.* tecedeira.
- . **textum, i**, *n.* tecido; estofa; contextura.
- . **textura, ae**, *f.* tecido; contextura; ligação.
- . **textos, a, um**, *part. pass.* de **texo**: tecido; esperançado; formado de várias partes.
- . **textos, us**, *m.* tecido; teia; textura; narração.

Há referências diretas à escrita e oblíquas nas conotações do ato de costurar o agasalho perfurado. O costureiro invisível alude ao escritor, e o corpo apunhalado se transforma no material fazendo referência ao reiterado conceito de Valenzuela de escrever com o corpo. (DÍAZ, 2002, p.129)

Em “El zurcidor invisible”, o final do conto fica em aberto, algo que não ocorre com pouca frequência na obra de Valenzuela. Com isso, ela convida implicitamente o leitor a ser cúmplice no processo de significação e ressignificação do texto. Prosseguindo com Díaz, “esta referência direta ao ato de construir o final de um conto sublinha a intenção de dar ênfase ao processo criativo como temática” (DÍAZ, 2002, p. 129).

Citado pela pesquisadora portenha, o intelectual canadense Peter Stoicheff (University of Saskatchewan, Canadá), em um livro editado por Katherine Hayles<sup>74</sup>, explica:

**A autorreflexão na metaficção é produto do seu desejo [...] de expor as estruturas encobertas que permitem à ficção mascarar a realidade;** está sempre envolvida nos simultâneos processos de fabricação da ilusão e revelação dos seus artifícios. Assim, ela se torna um eterno sistema de criação e desconstrução, cujo modelo de autointerpretação é percebido no *mise-en-abîme* que eternamente adia a revelação da verdade e do conhecimento. (STOICHEFF, p. 89-90, apud DÍAZ, 2002, p. 124, grifo nosso, tradução nossa)

Analisando o caso concreto de autores argentinos que escreveram sobre a ditadura militar em seu país durante esse período histórico e no pós-ditadura, Beatriz Sarlo afirma que, ao evidenciar o “pacto narrativo” subjacente não só à escrita como também à leitura de um texto ficcional, problematizando as relações do texto com o referente ao qual se vincula, tais escritores também, por extensão, problematizam a não naturalidade e a não imediaticidade de um discurso oficial que pretende extamente se fazer crer natural e i-mediato.

Na medida em que o discurso do regime se baseia sobre a afirmação de uma ordem natural que a perversidade do inimigo ataca para transformar essa natureza em antinatureza, um discurso literário que problematiza as relações naturais e “imediatas” com o referente afirma a qualidade convencional de toda representação e **coloca em cena o pacto narrativo que possibilita não só a escrita como também a leitura de um texto de ficção.** (SARLO, grifo nosso, p. 42)

Tal reflexão nos conduz ao próximo tópico, intimamente ligado com este e também emerso da fonte de Miguel de Cervantes: a relativização da realidade, estratégia que será discutida especificamente a partir da análise do conto “De noche soy tu caballo”.

---

<sup>74</sup> HAYLES, N. K.. *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: Chicago UP, 1991.

### 3.1.3. De cavalos, amantes e cavaleiros andantes: a relativização da realidade em “De noche soy tu caballo”

A campanha soa no meio da madrugada, sobressaltando a protagonista do conto, que o narra em primeira pessoa. Quem poderá ser àquela hora? Pode ser a polícia. Pode ser um companheiro da resistência política. Pode ser qualquer um, e ninguém pode estar seguro naquele Estado (e estado) de medo então vivido<sup>75</sup>. A moça atende a porta e, para sua mais absoluta surpresa, quem passa pelo batente é o homem que ela ama, companheiro na resistência e em sua cama num passado impreciso, antes de cair na clandestinidade. Havia meses ela não tinha notícias de Beto (nome pelo qual o conhecia, mas que podia perfeitamente não passar de um codinome usado na guerrilha). A moça exulta com a visita inesperada do amante cujo paradeiro ignorava. Furtivo e precavido como a guerrilha o condicionara a ser, ele não se dá a explicações nem a rodeios. É homem muito mais de ação do que de palavras<sup>76</sup>. Nada conta à companheira sobre suas recentes atividades. Quanto menos a outra souber, melhor para ela e para todos.

– Cállate, chiquita ¿de qué te sirve saber en qué anduve? Ni siquiera te conviene.

[...]

Después dejé de interrogarme (cállate, chiquita, me diría él). Vení, chiquita, me estaba diciendo, y yo opté por dejarme sumergir en la felicidad de haberlo recuperado, tratando de no inquietarme. (VALENZUELA, 1999, p. 180-181)

Contudo, Beto a presenteia com dois *tesoros*: uma garrafa de cachaça e um disco da cantora Gal Costa<sup>77</sup>, reminiscências que “delatam” uma presumível passagem clandestina pelo Brasil. Trago emborcado, disco posto para tocar, os dois se põem a tragar-se e a tocar-se a si

<sup>75</sup> “São os ‘tempos do medo’, nos quais se centra a narrativa de Luisa Valenzuela. [...] São esses tempos violentos em que se instala ‘a fúria da destruição’ de que fala Hegel, em que uma campanha da porta que toca de noite desencadeia o pânico” (AÍNSA, 2002, p. 69).

<sup>76</sup> “Creo que nunca les había tenido demasiada confianza a las palabras y allí estaba tan silencioso como siempre, transmitiéndome cosas en forma de caricias.” (VALENZUELA, 1999, p. 180)

<sup>77</sup> Em um conhecido deslize técnico, Valenzuela atribui a Gal Costa o disco e a canção “Sem açúcar”, de Chico Buarque, quando na verdade a composição foi gravada por Maria Bethânia.

mesmos, num jogo de mistura de corpos, entregando-se a uma apaixonada noite de amor que nem o maior dos medos ou das preocupações políticas pode macular.

– Un día lo lograremos, chiquita. Ahora prefiero no hablar.

Mejor. Que no se ponga él a hablar de lo que un día lograremos y rompa la maravilla de lo que estamos a punto de lograr ahora, nosotros dos, solitos.<sup>78</sup> (VALENZUELA, 1999, p. 181)

O toca-discos executa a canção “Sem açúcar”, de Chico Buarque, que contém o verso “Eu de noite sou seu cavalo”, inspiração para o título do conto. A ideia de um cavalo que pertence a outro<sup>79</sup> (logo, que é “possuído” por outro) jogará, como se verá à frente, papel decisivo no desfecho do conto. Os dois divergem sobre o significado da letra. Dada a “esoterismos e bruxarias” (na definição de Beto), a mulher empresta à canção uma significação religiosa, interpretando-a como “um canto santo, como na macumba”. Para ela, trata-se de uma metáfora da pessoa em transe que, na religião de matriz africana, é possuída por um espírito, sendo portanto “sua montaria”. Nem um pouco dado a esse tipo de metáforas, Beto confere à letra interpretação muito mais plana e secular. Reprendendo a parceira, retruca que ela sabe muito bem “que no se trata de espíritus, que si de noche sos mi caballo es porque yo te monto así, así, y sólo de eso se trata”<sup>80</sup> (VALENZUELA, 1999, p. 181). Ironicamente (pois nada é gratuito em Valenzuela), a mulher inclinada a misticismos logo em seguida arremata: “Me dormí teniendo a él todavía encima” (1999, p. 181), o que reforça o caráter sexual da canção, associado ao prazer “carregado de afeto” vivido pela personagem na noite de amor com o amante, a ponto de ambos acabarem esgotados<sup>81</sup>.

Há, então, um corte na narrativa. E, na manhã seguinte, quando ela desperta, Beto já não se encontra ali. Outro timbre ressoa, desta vez o do telefone. Do outro lado da linha, uma voz

<sup>78</sup> Ampliando-se o enfoque, esse fragmento sintetiza, em boa medida, uma grande questão relacionada às utopias, sucessos e fracassos da esquerda latino-americana que combatia as ditaduras espalhadas pelo continente, sobretudo os movimentos guerrilheiros de formação marxista: impulsionados por utopias que visavam a enormes transformações sociais, visando ao bem da coletividade e à libertação das “massas oprimidas”, acabavam negligenciando o “indivíduo” e, por conseguinte, os desejos, as identidades, os comportamentos individuais. A narradora enfatiza a “maravilha do que estamos prestes a alcançar agora, nós dois, sozinhos”. Naquele momento, as grandes causas podem esperar um pouco.

<sup>79</sup> O cavalo é uma imagem recorrente nos contos de Valenzuela. Em “Cambio de armas”, por exemplo, o Coronel Roque afirma a Laura, prisioneira sob seu domínio, que, ao torturá-la, buscara tentar quebrá-la “como um cavalo”.

<sup>80</sup> Ressalve-se que a letra completa de “Sem açúcar” conduz muito mais à significação dada por Beto.

<sup>81</sup> “Fue tan lento, profundo, reiterado, tan cargado de afecto que acabamos agotados. Me dormí teniendo a él todavía encima.” (VALENZUELA, 1999, p. 181)

que inicialmente ela julga familiar anuncia, em tom apreensivo, que o corpo de Beto fora encontrado morto, boiando próximo à margem de um rio. Teria sido atirado de um helicóptero havia pelo menos seis dias, como indicavam o inchaço do corpo e seu estado de decomposição. Ela então comete o deslize fatal. Ainda tomando o interlocutor por outro companheiro, exclama que aquele não podia ser Beto (afinal não fazia sentido, se ele estivera com ela horas antes). Em uma súbita e denunciadora mudança no tom de voz, o outro pede a confirmação: “¿Te parece?” (“Você acha?”). Não se passa muito tempo até a polícia irromper no cômodo, revirando tudo em busca de vestígios de Beto. Levam presa a moça, que nada entende, mas, mesmo atordoada, nada entrega.

Corte brusco na narrativa.

Na cena seguinte, a protagonista que se narra está aprisionada em uma cela do aparato repressor, onde, subentende-se, é submetida a sessões de tortura. Ela nada conta aos agentes. Eles ignoram o episódio que ela só compartilha com os leitores, assim tornando-nos seus cúmplices. Neste ponto, a encruzilhada do conto, abrem-se várias alternativas, como um jogo de caixas chinesas ou uma boneca russa (*matrioska*):

1. Teria ela *realmente* vivido aquela noite de amor com Beto e sido levada no dia seguinte para a prisão, onde agora se recorda de uma “lembrança verdadeira” (em uma ordem cronológica linear)? Neste caso, por uma simples comparação de datas, Beto não poderia estar morto, e a notícia sobre seu corpo supostamente encontrado não teria passado de um blefe, um embuste armado pela repressão para justamente induzi-la a confirmar que conhecia Beto e que ele havia passado por seu cômodo. Ela nada conta sobre o encontro *realmente ocorrido* para não comprometê-lo.
2. Teria ela sonhado só a parte relativa ao encontro com Beto naquela madrugada, tendo todo o resto realmente acontecido? Neste caso, a partir do momento em que a moça despertou com o toque do telefone na manhã seguinte, ela realmente teria vivido tudo o que se sucedeu ao sonho. Então a ligação da polícia realmente teria sido uma armadilha para descobrirem o paradeiro de Beto e ela teria mordido a isca por ainda acreditar que o sonho recente, ainda fresco na mente, havia sido verdadeiro. Ela vai presa logo em seguida e nada conta à polícia porque se dá conta de que a visita do amado no fim das contas não passara de um sonho e, sendo assim, simplesmente não

há o que contar<sup>82</sup>. Afinal, “os sonhos pertencem a ela”, e eles querem “realidades”, “fatos dignos de fé”. A princípio, é precisamente a esta versão que a moça se agarra.

Lo había soñado, soñado todo, estaba profundamente convencida de haberlo soñado con lujo de detalles y hasta en colores. Y los sueños no conciernen a la cana.

[...]

(Y quémenme no más con cigarrillas, y patéenme todo lo que quieran, amenacen, no más, y métanme un ratón para que me coma por dentro, y arránquenme las uñas y hagan lo que quieran. ¿Voy a inventar por eso? Voy a decirles que estuvo acá cuando hace mil años que se me fue para siempre?

No voy a andar contándoles mis sueños, ¿eso qué importa? Al llamado Beto hace más de seis meses que no lo veo, y yo lo amaba. (VALENZUELA, 1999, p. 182)

3. Teria ela sonhado não apenas a aparição de Beto, mas toda a sucessão de episódios relatados, incluindo o seu despertar, a ligação suspeita e a “visita” da polícia? Neste caso, se toda a sequência de episódios não passou de um sonho, é razoável concluir que ela não foi presa naquela manhã do relato. É possível que já se encontrasse presa há algum tempo antes mesmo do relato, por suas atividades ou por sua ligação com Beto. De dentro de sua cela, ela teria sonhado tudo: o momento do reencontro com o amante e o momento da prisão. É o que a própria narradora sugere, abrindo esta nova possibilidade, ao afirmar: “Desapareció, el hombre. Sólo me encuentro con él en sueños y son muy malos sueños que suelen transformarse en pesadillas” (VALENZUELA, 1999, p. 182-183). O paradeiro de Beto, naturalmente, seguiria totalmente ignorado. Ele poderia estar morto, mas também poderia não estar.

De todo modo, aproximando-se do desfecho do conto, a moça confirma que, na prisão, não só sonha com Beto, como anseia por esses momentos. Dirigindo-se ao próprio amante numa espécie de transe místico, diz-lhe que, quando quiser, pode vir habitar-lhe o corpo e a mente, como um espírito que possui a quem o recebe num ritual de umbanda. “Beto, ya lo sabés, Beto, si es cierto que te han matado o donde andes, de

---

<sup>82</sup> Reforça essa ideia uma expressão usada pela narradora na transição da primeira parte da narrativa (a visita de Beto) para a segunda (o ocorrido na manhã seguinte), marcada pelo toque do telefone. Este, diz a narradora, foi tirando-a “por oleadas de um **pozo muy denso**” (VALENZUELA, 1999, p. 181). Faz-se oportuno salientar que, no conto “Cambio de armas”, reincide a imagem do poço (neste caso, o poço fundo e escuro da memória), que adquire importantes significações no decorrer da narrativa.

noche soy tu caballo y podés venir habitarme cuando quieras aunque yo esté entre rejas” (VALENZUELA, 1999, p. 183).

Entretanto, quando o jogo de caixas chinesas aparenta não poder ficar mais intrincado, Valenzuela habilmente o estende ainda mais um pouco. No excerto anterior, como dissemos, a narradora estabelece uma terceira versão, a de que todo o conjunto de episódios narrados teria sido sonhado por ela de dentro da cela, já na prisão. Porém, já na frase seguinte, a narradora surpreendentemente regride à segunda versão. Prosseguindo seu “diálogo interior” com Beto, afirma que sonhou com ele “naquela noite”: “Beto, en la cárcel sé muy bien que te soñé *aquella noche*, sólo fue un sueño” (VALENZUELA, 1999, p. 183, grifo nosso).

Finalmente, a autora propõe ainda uma última reviravolta, transportando os leitores de volta à primeira versão, segundo a qual tudo teria acontecido com ela *de verdade*: a visita de Beto, o estranho telefonema, a cilada e a sua prisão na manhã seguinte: tudo, sugere a narradora, pode no fim das contas ter sido mesmo real: “Y si por loca casualidad hay en mi casa un disco de Gal Costa y una botella de cachaza casi vacía, que por favor me perdonen: decreté que no existen” (VALENZUELA, 1999, p. 183). Neste caso, se ela buscava convencer-se de que o reencontro com o amado não fora além de um sonho seria justamente como uma estratégia para preservá-lo (assim como ele sempre buscara protegê-la com o seu silêncio).

Com isso, Valenzuela amarra o conto levando os leitores de volta com ela ao ponto de partida e deixando o final completamente em aberto, entre as múltiplas possibilidades oferecidas por ela e outras mais com as quais o próprio leitor pode se sair. É como se Valenzuela fosse gradualmente apertando um nó narrativo à medida que transita de uma versão para a outra (da versão 1 para a 2 e desta para a 3). Contudo, no último parágrafo, ela propõe o caminho inverso (da versão 3 para a 2, e desta de volta para a 1), como se quisesse desatar o nó feito por ela mesma – ou antes, apertá-lo ainda mais um pouco.

A título de condensação do que acima buscou-se demonstrar, essa trajetória inscrita no conto a partir da alternância de versões pode ser sintetizada pelo seguinte esquema:

versão 1 → versão 2 → versão 3 → versão 2 → versão 1,

ou, simplesmente,

1– 2 – 3 – 2 –1, o que confere ao conto uma circularidade, onde:

1 = Primeira versão: tudo realmente aconteceu; o sonho só existe como estratégia elaborada pela protagonista para proteger Beto, cujo paradeiro é desconhecido (mas sua morte nas circunstâncias descritas no telefonema se revela como uma armação);

2 = Segunda versão: ela sonhou o encontro com Beto em sua cama naquela noite, mas realmente foi presa em seu cômodo na manhã seguinte ao sonho; nada conta aos agentes, pois não há nada real a contar, “e os sonhos não são da conta dos canas”; o paradeiro de Beto é uma incógnita;

3 = Terceira versão: ela sonhou tudo de dentro do próprio cárcere, tanto o encontro com Beto como a prisão efetuada logo após despertar do sonho (isto é, do sonho dentro do sonho); o momento em que foi presa é indeterminado, assim como a situação de Beto.

Essa mobilidade de versões se evidencia até o último parágrafo, no qual, após ter percorrido o caminho 1 → 2 → 3, a narradora inverte a direção, voltando da terceira versão até a primeira. Retira, assim, uma por uma, as caixas chinesas que havia posto uma dentro da outra, como se pode verificar na desconstrução que propomos do parágrafo que arremata o conto:

Beto, ya lo sabés, Beto, si es cierto que te han matado o donde andes, de noche soy tu caballo y podés venir habitarme cuando quieras aunque yo esté entre rejas. [Versão 3]



Beto, en la cárcel sé muy bien que te soñé aquella noche, sólo fue un sueño. [Versão 2]



Y si por loca casualidad hay en mi casa un disco de Gal Costa y una botella de cachaza casi vacía, que por favor me perdonen: decreté que no existen. [Versão 1] (VALENZUELA, 1999, p. 183)

Como se nota a partir da análise do conto “De noche soy tu caballo” – um dos mais interessantes para a discussão deste conceito –, a fronteira entre sonho e realidade é constantemente desmanchada e remarcada na escrita de Luisa Valenzuela. Da mesma forma,

os limites entre ficção e realidade estão continuamente sendo deslocados, redefinidos, renegociados com o leitor.

Em Valenzuela, em geral não se apresenta de maneira clara uma linha divisória prévia entre o sonho e a realidade, entre os fatos e a ficção. Filiando-se à convicção de que o sonho é matéria-prima para a literatura, a escritora argentina extrai do material onírico substrato literário, transformando-o em matéria ficcional – já que, como sublinhou Bachelard, “o sonho pode ser mais intenso que a experiência” (AÍNSA, 2002, p. 65). Já de acordo com Schaeffer (2002, p. 33), o “material inconsciente é um dentre outros possíveis na constituição da obra de arte”.

Conforme anota o romancista mexicano Gustavo Sainz no prólogo da coletânea *Cuentos completos y uno más* (VALENZUELA, 1999), já em seus primeiros ensaios narrativos Valenzuela começou a empreender “um reconhecimento do caótico da vida”, da “ausência total de verdades estáveis”. A partir daí, em meados da década de 1970, passa a assumir riscos maiores, aprofundando esse reconhecimento das “razões não aristotélicas” e desenvolvendo experimentos narrativos que, a um só tempo, *des-realizam* a realidade dada e *realizam* os sonhos (não no sentido literal de concretizá-los, mas no de misturá-los à esfera do *real*). Tanto que, no romance *Novela negra con argentinos* (VALENZUELA, 1991), a autora começa a falar da “chamada realidade” (SAINZ, 1999, p. 14-15).

Com efeito, nos seus três primeiros ensaios narrativos, Luisa iniciou **um reconhecimento do caótico da vida, de razões não aristotélicas, causas sem efeito, ausência de normas, ausência total de verdades estáveis**. Começa a se arriscar. Sua protagonista pensa e seus pensamentos irrompem na narração sem aviso de nenhuma ordem. **Os sonhos são verdadeiros. A realidade não é real. O absurdo irrompe**. E ninguém poderia estabelecer o que é razoável e o que é loucura, qual é a ordem da desordem, tudo se tornou vago, indefinido, indistinto e às vezes contundente, feroz, deslumbrante. (SAINZ, 1999, p. 14)

Se, na obra da escritora argentina, ninguém pode estabelecer ao certo o que é *razoável* (próprio do plano cartesiano da razão moderna) e o que é loucura, então tem-se aí mais uma evidência de que se trata, a literatura valenzuelana, de ficção do tipo “cervantina”, tributária da “tradição de La Mancha”<sup>83</sup>: literatura eminente e orgulhosamente ficcional, que não se envergonha em absoluto de sê-lo; ficção que de forma alguma se mantém escondida no texto, que não se dissimula ou se camufla atrás de pretensões e artifícios realistas, mas que é, ao contrário, marcada por recursos que subvertem o próprio conceito de realidade (e até a própria

<sup>83</sup> FUENTES, Carlos. Machado de la Mancha. *Quimera*: Revista de literatura. 175 (1998): 9-16.

premissa de que haja *uma* realidade), tais como o humor, a paródia, a ambiguidade, a ironia, a metanarrativa – como visto na seção anterior – e neste caso, destacadamente, o desmanche da linha limítrofe entre o universo da “chamada realidade” e o universo onírico – o da realidade sonhada<sup>84</sup>. Assim como Cervantes e autores da estirpe de Machado de Assis, Borges e Cortázar, Luisa ergue sua pena contra o “gigante do realismo”<sup>85</sup>, na medida em que, assumidamente, faz uma literatura não realista, que incorpora o sonho, e por que não?, um pouco da loucura cervantina – daquilo que Machado de Assis chamaria de “grãozinho de sandice” em seu romance *Quincas Borba* (1891).

Segundo a escritora, ensaísta e crítica literária mexicana Margo Glantz, “o discurso realista pretende afastar do mundo a loucura. A escrita procura preencher a ausência que ela deixa, uma carência extrema, impossível de ocupar” (GLANTZ, 2002, p. 87). Ao discurso que identifica em Valenzuela, a estudiosa contrapõe o discurso realista – um discurso que a rigor, a seu ver, “não existiria”:

O discurso realista não existe, o discurso realista, dizia Flaubert, nos remete a uma espécie de loucura, a uma necessidade de repetir o já visto, a reconhecer de novo **o que já se sabe**<sup>86</sup>, e ainda que não haja nada novo sob o sol, uma zona negra aparece

---

<sup>84</sup> Mas, de modo algum, isso significa o exercício de uma literatura surrealista de todo desvinculada dos problemas das pessoas reais em um mundo muito real, o que Valenzuela recusava-se a fazer. Por sinal, o conto apreciado nesta parte do trabalho dá testemunho dessa fusão entre uma literatura que aproveita o sonho, mas que parte de problemas sociais e políticos da realidade – ou melhor, uma literatura que explora o sonho precisamente para poder melhor se acercar de tais problemas.

<sup>85</sup> BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

<sup>86</sup> Parece indispensável retomar o que disse Carlos Fuentes acerca da “tradição de Waterloo” (à qual se subsumiria o discurso realista), ao defini-la por contraste com a “tradição cervantina” (a qual abarcaria o discurso valenzuelano): “Waterloo se baseia na experiência: **nos diz o que sabemos**. La Mancha se baseia na in experiência: nos diz o que ignoramos” (FUENTES, 1998, p. 5-6, grifo nosso).

Já em *Literatura, violência e melancolia*, Jaime Ginzburg enumera uma série de características encontradas nas produções realistas (e buscadas pelos respectivos autores), uma lista que, à simples vista, afasta Luisa Valenzuela dessa estética que visa cumprir a expectativa de um “efeito de verdade” e que se pretende registro imediato da realidade (ignorando a mediação feita pelo próprio escritor, por meio da linguagem, entre o texto e objeto que é seu referente): “Se de fato a modalidade estética adotada pelo escritor tende a uma escolha interessada em que o leitor assuma a expectativa de que o que está lendo é a realidade, trata-se de uma expectativa de um efeito de verdade, construído retoricamente e linguisticamente. Diversos escritores destacam-se por usarem procedimentos voltados para esse fim, optando por estratégias como **a narrativa linear, a configuração e um narrador estável com aparência de objetividade, um tempo organizado em continuidade e uma seleção de vocabulário próxima da confiabilidade atribuída, em seus contextos de recepção específicos, a profissionais como jornalistas ou historiadores**” (GINZBURG, 2013, p. 34, grifo nosso).

Para Beatriz Sarlo, contudo, malgrado essa pretensão de fidedignidade, poder-se-ia dizer que “até os relatos cuja estética é a do realismo não podem evitar um funcionamento figurado, na medida em que [...] a leitura social tendia a encontrar constelações de sentido não imediatamente evidentes e sim construídas a partir da peripécia explícita” (SARLO, 1987, p. 45).

e desaparece continuamente<sup>87</sup>. [...] Preocupado com a ordenação das palavras, e mais, estabelecendo-se tal ordenação como um mandato, a linguagem realista anuncia desde o princípio uma estrutura de autoridade. A excessiva autoridade da gramática<sup>88</sup> anda junto e é cúmplice da hierarquia social. (GLANTZ, 2002, p. 87, grifo nosso)

Também para Díaz, os contos de Valenzuela – como, por exemplo, os de *Simetrías* (1993), compilação publicada onze anos depois de *Cambio de armas*, do qual faz parte “De noche soy tu caballo” – “centram-se na noção pós-moderna da escrita como discurso que estabelece e subverte o que consideramos a realidade” (DÍAZ, 2002, p. 141). Escrita que, ao mesmo tempo, subverte os discursos hegemônicos autoritários (político, militar, patriarcal etc.).

A autora conclui que contos como os de *Simetrías* (abordados a fundo por Díaz) e como “De noche soy tu caballo”, que buscamos analisar neste tópico,

[...] configuram um estudo sério e original sobre o poder da escrita, sua capacidade de criar e recriar, de construir e desconstruir, de inscrever o sujeito e de ser inscrito. **Demonstra-se que a realidade não tem essência e sim presença, que o discurso é um simulacro que pode transformar-se em verdade e que a ficção pode ser ainda mais real que a realidade.** Ao mesmo tempo, desmascara-se o processo pelo qual se constroem os esquemas históricos e sociais que nos sujeitam, criando assim a possibilidade de nos livrarmos do domínio dos sistemas opressores. (DÍAZ, 2002, p. 141-142, grifo nosso)

Em conclusão, tomamos emprestada a formulação de Hackler (1986, p. 81), segundo a qual a linguagem humana, arbitrária, é redutora, cabendo à linguagem lírica (por extensão, a literária) “reencontrá-la em sua original paixão, assim como lhe cabe a expressão do real humano – já que privado da existência íntegra no real objetivo”.

---

<sup>87</sup> No artigo “Las dos caras de la luna: ‘Cambio de armas’ y ‘Simetrías’ de Luisa Valenzuela”, também a escritora e editora portenha Glaciela Gliemmo explora a ideia de que, em seus contos, a sua conterrânea busca expor e contrapor a face oculta da lua àquela que já está iluminada. Para ela, os dois contos citados no título do artigo nascem “sob o signo da dualidade irreduzível” (GLIEMMO, 2002, p. 89-90).

<sup>88</sup> E a excessiva pretensa autoridade do próprio autor sobre o seu texto, acrescentamos.

### 3.1.4. A pluralidade de vozes

Como última estratégia de resistência de Valenzuela à monopolização do discurso, elencamos a fragmentação do foco narrativo, que enseja a pluralidade de vozes e o diálogo entre vários discursos, formando um conjunto de enunciados espalhados no corpo do texto, como ela mesma brinca no conto “La densidad de las palabras” (1993), com o qual abrimos esta dissertação: “Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen en la bromelia mil ranas enjoyadas que nos arrullan con su coro digamos polifónico” (VALENZUELA, 1999, p. 86).

Ao se falar de incorporação das vozes de grupos diversos, o destaque logicamente recai sobre aqueles marginalizados (literalmente, deixados à margem da participação no sistema), já que a escritora objetiva firmar um contraponto ao discurso oficial propagado pela rede de poder que o legitima. Entre tais setores marginalizados, excluídos do direito ao uso da palavra na arena pública, o destaque da escritora, como não poderia deixar de ser, recai sobre as mulheres. “Por meio desta variedade de vozes, Valenzuela expõe os temas sociais e políticos a partir do ponto de vista da mulher e outras classes marginalizadas por uma sociedade regida pelo homem branco” (SESANA, 2016, p. 2).

Assim, analisa a mesma articulista, a mulher, com muitas vozes, resiste à voz única do opressor patriarcal.

Nas obras de Valenzuela são as mulheres que falam, procurando adotar uma linguagem que explique as situações sociais e políticas do ponto de vista especificamente feminino. Valenzuela enfoca os problemas de sua sociedade e os fatos políticos, mas o faz de um ponto de vista distinto do ponto de vista tradicional dominado pela versão masculina. (SESANA, 2016, p. 2)

Como frisa a mesma pesquisadora, Juanmaría Cordones–Cook descreve a incorporação das versões das classes marginalizadas, junto com sua linguagem coloquial, como uma “democratização linguística”,

[...] que não só desafia uma versão oficial e monolítica da história, mas que, ao mesmo tempo, desafia as construções tradicionais da língua e a literatura. Muitos críticos veem esta pluralidade de vozes como a interação entre a voz do dominador e

o silêncio do dominado (Medeiros-Lichem)<sup>89</sup>. Por meio deste diálogo, a autora permite que discutam as vozes que haviam estado caladas por causa da repressão, tanto sexual como política. (SESANA, 2016, p. 2)

Ancorada em Trevizan<sup>90</sup>, Sesana vê três propósitos nessa fragmentação de vozes largamente utilizada na obra da romancista e contista argentina, em contos como “La cuarta versión”, por exemplo:

Em primeiro lugar, a fragmentação serve para se opor à linguagem única do sistema opressor que só aceita uma versão oficial dos fatos. Além disso, cumpre a função de exibir a ideia de que a realidade está em apresentar a maior quantidade de versões e visões possíveis sobre um fato (SESANA, 2016, p. 6).

Finalmente, ao mesmo tempo em que põe em xeque o discurso opressor com suas versões oficiais, a fragmentação do foco narrativo proporciona um testemunho plural que faça frente à amnésia coletiva (conforme analisaremos melhor em outra seção deste capítulo).

### **3.1.5. Do tango ao fango: desconstrução do discurso a partir do salão de dança**

Primeiro conto incluído em *Simetrías* (1993), “Tango” é um belo exemplo dos muitos contos valenzuelanos que, numa primeira leitura distraída, aparentam não passar de uma crônica da vida urbana contemporânea em Buenos Aires. É muito mais do que isso, porém. Corroborando Sharon Magnarelli, autora que interpreta “Tango” como um conto que vai muito além de ser, como parece à primeira vista, simples crônica portenha. Para ela, o relato contém uma aguda crítica implícita às regras de conduta impostas às mulheres pela sociedade patriarcal, no universo das relações de gênero (MAGNARELLI, 2003, p. 148).

Em síntese, Valenzuela nos apresenta um relato em primeira pessoa de Sandra, moça que vive solitariamente em Buenos Aires e cuja grande paixão na vida é bailar a dança típica portenha em salões de tango pela capital argentina. Durante a semana, ela passa os dias úteis a percorrer a cidade em busca de emprego – o que expõe a difícil situação econômica do país

<sup>89</sup> MEDEIROS-LICHEM, María Teresa. *Reading the Femenine Voice in Latin American Women's Fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang. 2002.

<sup>90</sup> TREVIZAN, Liliana. *Política/ Sexualidad. Nudo en la escritura de mujeres latinoamericanas*. Lanham, Maryland: University Press of America. 1997.

como pano de fundo. Tanto que os seus sapatos ficam tão gastos que ela precisa prendê-los com elásticos. Tudo isso, porém, pouco importa nos fins de semana, quando ela se esquece dos seus problemas e do resto do mundo para simplesmente poder dançar.

Allí no puede saberse si es de noche o de día, a nadie le importa si es de noche o de día, y los elásticos sirven para sostener alrededor del empeine los zapatos de calle, estirados como están de tanto trajinar en busca de trabajo.

El sábado por la noche una busca cualquier cosa, menos trabajo. (VALENZUELA, 1998, p. 35)

Aluna dedicada, Sandra fez aulas com um mestre de tango e procura exercitar e aprimorar nos salões de dança aquilo que aprendeu “con gran dedicación y esfuerzo, con zapatos de taco alto y pollera ajustada, de tajo. [...] Lo aprendí de veras, lo mamé a fondo, como quien dice”<sup>91</sup>). Nessas ocasiões, Sandra se torna Sonia, como prefere se apresentar e ser chamada nesses ambientes – nome que remete a *sueño* (*sonho*), numa expectativa de que assim, quem sabe, duren mais os momentos de prazer, como ela mesma explica ao leitor: “[...] me gusta que me digan Sonia, como para perdurar más allá de la vigilia”. Tudo o que ela quer nesses momentos é poder ser apertada e acompanhada por um homem, dentro da pista (talvez, insinua-se, fora dela). Para isso, contudo, há um rígido código de conduta a ser seguido pelas damas, muito bem interiorizado por ela, a começar pelo fato de que ali dentro (como *afuera*) é vedado à mulher qualquer gesto que denote um esboço de iniciativa própria: ela jamais deve convidar um homem para dançar, mas sempre esperar que algum cavalheiro lhe faça o convite (“Y sentada a una mesa cerca del mostrador, como me recomendaron, espero”<sup>92</sup>), aliás intimação, já que, pelo mesmo código, recusar um convite está totalmente fora de cogitação (“La ética imperante no me permite hacerme la desentendida”<sup>93</sup>); jamais deve “puxar papo” com um homem, a menos que ele tome a iniciativa de entabular uma conversa para além do convite em si mesmo, o que, porém, é raríssimo e anômalo, já que até mesmo o convite, para poupar o homem de eventuais constrangimentos, normalmente dispensa palavras e limita-se a um gesto, uma inclinação de cabeça, à qual a mulher eleita por ele deve sinalizar positivamente de sua mesa, com um discreto sorriso que lhe indique o caminho aberto (“Le sonreí con franqueza y sólo entonces él se pone de pie y se acerca. No se puede pedir un exceso de

<sup>91</sup> (VALENZUELA, 1998, p. 35-36)

<sup>92</sup> (VALENZUELA, 1998, p. 35)

<sup>93</sup> (VALENZUELA, 1998, p. 37)

arrojo. Ninguno aquí presente arriesgaría el rechazo cara a cara, ninguno está dispuesto a volver a su asiento despechado, bajo la mirada burlona de los otros”<sup>94</sup>); na pista, igualmente, por esta mesma *lógica*, está fora de questão para a mulher o improviso e qualquer iniciativa, devendo ela limitar-se a se deixar levar pelo companheiro, seguindo seus passos e orientações.

Para não errar e conseguir ser “apertada”, Sandra/Sonia obedece a uma série de conselhos que não se sabe exatamente de onde ou de quem partiram, mas que a narradora vai relacionando ao leitor no decorrer do relato, sugestivamente aberto com um “Me dijeron:”, isolado na primeira linha e com o sujeito indeterminado que se desdobra em outros tantos “me recomendaron”, “me insistieron” etc.. O que *le dijeron* são conceitos que encerram certa comicidade, mas também o papel submisso reservado à mulher: ela não deve ir ao banheiro, privilégio exclusivo dos homens, pois não fica bem para uma dama, e ela pode ser mal vista (*le dijeron*, por exemplo, que um rapaz chegou a desmanchar o relacionamento com a sua namorada por esse motivo); ali dentro ela só deve tomar vinho, evitando a cerveja que dá vontade de ir ao banheiro e qualquer bebida mais forte, que nas mulheres “não assenta bem”; finalmente o mais importante: se quiser ter mais chances de ser convidada para dançar, ela deve se sentar em uma mesa próxima ao balcão do bar (colocando-se, de certa forma, como um produto em exposição aos fregueses do estabelecimento): “En este salón el sitio clave es el mostrador, me insistieron, así pueden *ficharte* los hombres que pasan hacia el baño” (VALENZUELA, 1998, p. 35-36, grifo nosso).

De acordo com Magnarelli, esse conjunto de regras e recomendações que orientam a conduta dentro do salão são um reflexo ou extensão dos códigos de comportamento social:

“Tango” começa com as palavras “Me dijeron”. O que lhe disseram (e o que ela aceitou como a pura verdade) é um divertido acúmulo de conselhos acerca de como uma mulher deve portar-se no salão de tango. Todavia, os conselhos indicam que o seu adorado mundo do tango não só está tão estruturado e regulamentado quanto seu mundo cotidiano, como também é igualmente banal e vulgar. (MAGNARELLI, 2003, p. 150)

Na noite em questão, atendidas todas as exigências, Sandra/Sonia é convidada e conduzida para um ângulo da pista por um *galán maduro*, após o devido cumprimento do ritual “meneio de cabeça/sorriso de aceitação”. Já a postos para dançar, o homem tem uma atitude inusitada:

---

<sup>94</sup> (VALENZUELA, 1998, p. 37)

A ideia também é explicitada no seguinte trecho: “Detecto ese muy leve movimiento de cabeza que me indica que soy la elegida, reconozco la invitación y cuando quiero aceptarla sonrío muy quietamente. Es decir que acepto y no me muevo; él vendrá hacia mí [...]” (VALENZUELA, 1998, p. 36).

inicia uma conversa com ela (mas não lhe dá tempo de responder) acerca das dificuldades econômicas do país.

[...] él me conduce a un ángulo de la pista un poco retirado y ahí ¡me habla! Y no como aquél, tiempo atrás, que sólo habló para disculparse de no volver a dirigirme la palabra, porque yo acá vengo a bailar y no a dar charla, me dijo, y fue la última vez que abrió la boca.

Éste me hace un comentario general, es conmovedor. (VALENZUELA, 1998, p. 37)

Antes que ela possa formular uma réplica, a trilha sonora ataca e, na pista, a moça desenvolve seus passos em sintonia perfeita com o *galán* que a conduz. Dá-se o milagre, como define Sandra/Sonia, e “resulta un tango de la pura concentración, del entendimiento cósmico” (VALENZUELA, 1998, p. 37).

Feito um intervalo, o senhor (choque dos choques!) volta a lhe dirigir a palavra. Tornando a bater na tecla da inflação e da crise econômica, insinua interesse em acompanhar Sandra/Sonia até em casa, desde que ela tivesse o próprio apartamento, e não muito longe, no centro.

Y vio el precio al que se fue el telo? Yo soy viudo y vivo con mis dos hijos. Antes podía pagarle a una dama el restaurante, y llevarla después al hotel. Ahora sólo puedo preguntarle a la dama si posee departamento, y en zona céntrica. Porque a mi para un pollito y una botella de vino me alcanza. (VALENZUELA, 1998, p. 38)

Naturalmente interessada na proposta, a moça lhe explica que sim, possui um cômodo em uma pensão limpa e muito bem localizada, dispõe de pratos, talheres e inclusive duas taças verdes de cristal, “de esas bien altas”. Ele retruca que taças verdes são próprias para se tomar vinho branco; ela o confirma (“Blanco, sí”). Afetado, o homem lhe replica que ele, em taças verdes, não toma vinho: “Lo siento, pero yo al vino blanco no se lo toco” (VALENZUELA, 1998, p. 38). Gira sobre os calcanhares e vai-se embora sem maiores explicações, determinando assim o cair do pano. De um modo ridículo e inesperado (por isso mesmo, um tanto cômico), fica a impressão de que Sandra/Sonia, logo ela tão ciosa das regras de conduta no tango, acaba “estragando” tudo e sendo sumariamente dispensada pelo homem que a apertava e a *teclateaba* na pista momentos antes. O porquê exatamente não se sabe, mas parece que a protagonista acabou cometendo alguma gafe, algum erro ou “caso omissis” na leitura do manual de regras.

Apesar da aparência de despreziosa crônica de costumes, “Tango” pode ser lido como uma metáfora da dominação dos homens sobre as mulheres, como se houvesse verdades absolutas

e naturais internalizadas coletivamente que dispensam verbalização e justificação, como reflete Pierre Bourdieu.

Jamais deixei de me espantar diante do que poderíamos chamar de o *paradoxo da dóxa*: o fato de que a ordem do mundo, tal como está, com seus sentidos únicos e seus sentidos proibidos, em sentido próprio ou figurado, suas obrigações e suas sanções, seja *grosso modo* respeitada, que não haja um maior número de transgressões ou subversões [...]; ou, o que é ainda mais surpreendente, que a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças [...], perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existências das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais. (BOURDIEU, 2007, p. 7)

Como opina o sociólogo francês, nesta discussão sobre dominação sexual, “é indispensável quebrar a relação de enganosa familiaridade que nos liga à nossa própria tradição”.

As aparências biológicas e os efeitos, bem reais, que um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social produziu nos corpos e nas mentes conjugam-se para inverter a relação entre as causas e os efeitos e fazer ver uma construção social naturalizada (os “gêneros” como *habitus* sexuais), como o fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também da representação da realidade [...]. (BOURDIEU, 2007, p. 8-9)

A proposta de escritores como Valenzuela é precisamente questionar tais verdades e dizer aquilo que as contradiz, ajudando a quebrar “a relação de enganosa familiaridade que nos liga à nossa própria tradição”. Rompendo com o esquema e com esse velado pacto social (simbolizado pelo entendimento tácito entre homens e mulheres no salão de baile), Valenzuela não só verbaliza essas supostas “verdades biológicas”, pela voz de seus narradores e personagens (quando não narradores-personagens, a exemplo de Sandra em “Tango”), como também confronta-as com outras “verdades” que contradizem as primeiras, mantendo a corda de sua linha continuamente esticada num jogo de tensão entre opostos que coexistem em seu texto. Mostra, assim, que, ao invés da existência de “uma verdade”, como querem fazer crer os ideólogos do poder, o tecido social é costurado por um conjunto de “verdades”, ora conflitantes, ora complementares, que de todo modo coabitam o seu texto, como coabitam a realidade externa.

Em “Tango”, Magnarelli, enxerga uma reflexão sobre o desestímulo à comunicação verbal como estratégia para reforçar a perenização dos modelos, estruturas e discursos predominantes estabelecidos.

A ausência quase completa de comunicação verbal no salão de tango é também pertinente. De fato, nossa protagonista observa que seus pares na dança raramente

falam. “Pocos son sin embargo los que acá preguntan o dan nombres, pocos hablan”. Não se necessitam as palavras quando um movimento de cabeça ou uma leve pressão do dedo na coluna é tudo de que ela carece para saber o que querem dela (e, claro, ela não necessita saber outra coisa senão o que querem dela). (MARAGNELLI, 2003, p. 150-151)

Ora, se não se fala nada, não se questiona nada; se não se questiona nada, não se busca mudar nada. Se não se pergunta nada, quem teria de dar respostas fica na comodíssima posição de simplesmente não ser instado a dar resposta alguma. No conto, só o homem dominador se permite falar de quando em quando, assim quebrando ligeiramente o seu próprio código de silêncio.

Mas, apesar de permitir a si mesmo uma transgressão do código de comportamento, faz com que ela se cale quando ela tenta responder: “no me deja elaborar la idea porque ya me está agarrando fuerte para salir a bailar”. Só a ele é permitido o uso da palavra; só a ele é permitido fazer suas firulas. (MARAGNELLI, 2003, p. 151)

Sem ao menos dar-se conta, a dançarina transita do tango ao *fango* (em espanhol e italiano, *lama*, que por sua vez se torna barro modelável). No interior do salão de tango, como de resto no mundo externo ao local, essa mulher desfaz-se, despe-se de si mesma e faz-se voluntariamente barro, do qual surge um objeto cuja forma é dada pelas “sábias” mãos dos homens que, sábado após sábado, literalmente a conduzem pela pista, ditando-lhe o ritmo e os passos por meio de sucintos gestos de cabeça e pela intensidade do toque dos dedos com que pressionam suas costas. Antes mesmo, porém, que ela assome à pista, sua forma (a de agir, de pensar, de se portar ali dentro e fora) vem pré-moldada pelo acervo do que “lhe contaram” (quem?), um acúmulo de conselhos e orientações transmitidos na esfera cultural pela tradição machista e patriarcal que determinam antecipadamente o espaço que ela deve ocupar dentro e fora do salão, conselhos que ela prontamente assimila sem menção de contestação.

Ciente de seu lugar e de seu papel naquele microcosmo social representado pelo salão de tango, a moça trata de seguir à risca todos os conselhos internalizados, na expectativa de conseguir consumir o seu maior desejo (nas *fangosas aguas del deseo*, como diria Valenzuela): o de poder entregar-se àqueles raros instantes de prazer pelos quais anseia a semana inteira, instantes que para ela representam o máximo gozo que só o tango pode lhe proporcionar (logo, só o homem que a baila nesse tango)<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Com efeito, semeadas pela narrativa, há algumas referências que ensejam associações entre o ritual dançante e o ritual sexual: “[...] nos pararemos enfrentados al borde de la pista y dejaremos que se tense el hilo, que el

Para poder desfrutar esses momentos, ela está plenamente disposta a obedecer com perfeita docilidade, fidelidade e naturalidade a cartilha não escrita que rege o código de comportamento naquele ambiente (mas não só nele), pouco importa se para isso tenha que sacrificar sua autonomia e se submeter candidamente aos não pronunciados desígnios e aos não verbalizados caprichos masculinos. Pouco importa, contanto que ela possa se atirar à dança, ser *apertada* por um homem e quem sabe até sair acompanhada ao final da noite. “Todo un ponerse, por parte de los hombres, que alude a otra cosa. Eso es el tango. Y es tan bello que se acaba aceptando”, pondera Sandra/Sonia (VALENZUELA, 1998, p. 36).

Como diz ela, “Yo ando sola y el resto de la semana no me importa pero los sábados me gusta estar acompañada y que me **apreten** fuerte. Por eso bailo el tango”. Porém, o mundo dos contos de fadas, o mundo de fantasia que o tango representa para ela, oferece só a ilusão de andar acompanhada. Pode ser que seus passos de dança reflitam os dele, mas não está de modo algum acompanhada, ainda que, sim, sem sombra de dúvida, esteja bem apertada<sup>96</sup>. Ainda que ela não o reconheça, meteu-se em um papel bem estreito, limitado, reduzido, cercado e circunscrito pelo “disseram”, um papel que, como o tango, lhe parecerá “tan *bello* que se acaba aceptando” (MAGNARELLI, 2003, p.151-152, grifo da autora)

A mulher, assim, de bom grado se sujeita a ser “assujeitada”, isto é, tratada como *objeto* nas mãos do homem que a conduz, tanto do ponto de vista simbólico como até do ponto de vista sintático. Quanto a este ponto, deve-se salientar a maneira como ela se refere a si mesma como o *objeto* da oração “[uno] me baila”, em vez de referir-se a si mesma, como talvez fosse mais natural, como o sujeito da mesma oração (“yo bailo”).

Lo amo. Al tango. Y por ende a quien, transmitiéndome con los dedos las claves del movimiento, **me baila**. (VALENZUELA, 1998, p. 36, grifo nosso)

---

bandoneón crezca hasta que ya estemos a punto de estallar”; “[...] no separo las piernas más de lo estrictamente necesario” (VALENZUELA, 2003, p. 36).

<sup>96</sup> Analogamente, no conto “Simetrías”, o Coronel que se apaixona por uma presa política também faz uma afirmação que reedita a relação entre “apertar uma mulher” e “dissolvê-la”: “Por ella dejo las condecoraciones y entorchados en la puerta, me desgarró las vestiduras, me desnudo y disuelvo, **y sólo yo puedo apretarla. Y disolverla**” (VALENZUELA, 1999, p. 148, grifo nosso).

Enquanto isso, no conto “De noche soy tu caballo”, no reencontro apaixonado de um casal entre o qual existe autêntico afeto, a mulher não é “apertada demais” pelo companheiro. “Después me tomó en sus brazos sin decir una palabra, **sin siquiera apretarme demasiado** pero dejando que toda la emoción del reencuentro se le desbordara, diciéndome tantas cosas con el simple hecho de tenerme apertada en sus brazos y deirme besando lentamente” (VALENZUELA, 1999, p. 180, grifo nosso). A metáfora nos parece clara: quando há amor genuíno, o homem que ama de verdade não precisa “apertar” a mulher como se quisesse reduzi-la a uma condição inferior.

Tudo, enfim, vale a pena em nome do gozo liberado pelo tango, pouco importa o inconsciente processo de objetificação, pouco importam as estruturas de dominação masculina, pouco importam a crise, o desemprego, o dinheiro curto até para pagar a passagem do coletivo, o par de sapatos rotos por conta das andanças pela cidade em busca de uma colocação profissional durante a semana inteira; naquele momento, naquele exato momento, pouco importa, enfim, o “aperto” pelo qual passa diariamente, contanto que ela tenha assegurado um outro “aperto” tão mais desejável: o do seu corpo por dedos masculinos que lhe pressionem a espinha e sabiamente a naveguem pelo salão como a uma embarcação sem vontade própria e que não se pode conduzir sozinha. Afinal, navegar é preciso, ou *ser navegada* é preciso – e, com efeito, muitas das figuras de linguagem usadas pela narradora para descrever suas sensações na pista evocam imagens náuticas: “Con las velas infladas bogamos a pleno viento”; “me escoro a estribor” (VALENZUELA, 1998, p. 36). E, enquanto navega, ou melhor, enquanto se deixa navegar idilicamente pelo homem que a conduz na pista, pouco importa o resto do mundo e menos ainda se este é um mundo machista.

Diferentemente da fantasia idealizada no filme *Perfume de mulher* (*Scent of woman*, EUA, 1992), lançado um ano antes de *Simetrias* e que rendeu o Oscar de melhor ator a Al Pacino, o tango não é, com base no conto de Valenzuela, um ritmo especialmente convidativo ao improvisado – pelo menos não o é para a mulher. No filme, o tenente-coronel Frank Slade, personagem vivido por Pacino, ainda é capaz de conduzir, embora cego, uma mulher pela pista de dança, como demonstra em uma famosa sequência na qual exhibe seus passos de tango com uma bela jovem desconhecida (sugestivamente chamada Donna, *mulher* em italiano). Interessada em aprender, mas receosa por não ter nenhuma prática, a moça hesita em aceitar o convite: “I’m afraid of making a mistake” (“Tenho medo de cometer um erro”). Para convencê-la a dançar com ele, Slade filosofa: “No mistakes in the tango, Donna. Not like life. Simple! That’s what makes tango so great. If you make a mistake and get all tangled up, you just tango on” (“Não existe erro no tango, Donna. Não é como a vida. O tango é simples, por isso mesmo é tão bom. Se você comete um erro e se enrola um pouco no tango, você simplesmente continua dançando”).

No tango, porém, os passos são todos ritualizados, sincronicamente coordenados e geometricamente desenhados no espaço, a partir do *lead role* masculino. Sim, há espaço para o improvisado, desde que di(gi)tado pelo homem à mulher que o acompanha e se deixa dirigir a fim de que ele possa executar o seu show particular, como macho que se exhibe à fêmea. Como dizia o professor de Sandra/Sonia, “pongo la mujer en punto muerto, [...], y una debía

quedarse congelada en medio del paso para que él pudiera hacer sus firuletes” (VALENZUELA, 1998, p. 36). Se o homem errar um movimento, bem, *just tango on*, é só seguir *bailando*. “Ellos sí pueden permitirse el lujo” (VALENZUELA, 1998, p. 36). Já se a mulher errar o passo, deve seguir *sendo bailada* e se deixando levar, atenta às indicações do parceiro para não errar novamente. A dançarina não é senão um transporte para o seu condutor e, se errou, foi porque não soube ler a instrução.

E, do tango para a vida, do salão de dança para o “salão social” dos relacionamentos afetivos, nesta metáfora que podemos extrair do texto de Valenzuela, se a mulher comete um erro na conduta que se espera dela para atrair um companheiro (nos ritos sociais preliminares que podem conduzir ao sexo ou ao início de um relacionamento), bem, neste caso, ela também fracassa. Foi o que houve com a protagonista no fim do conto: enlevada e confiante após ter encontrado com o parceiro de dança da vez uma sinergia praticamente cósmica na pista, arrisca insinuar um convite para que ele a acompanhe até o seu quarto de pensão, mas comete o “estúpido” erro de oferecer-lhe vinho em taças verdes – aquelas próprias para o consumo de vinho branco, algo que, pelo código vigente, um homem que é homem<sup>97</sup> não se pode dignar a tomar, muito menos em *taças de vinho branco*. Inadvertidamente, ela acaba ferindo-o em sua orgulhosa virilidade. Emascula-o sem o querer, mesmo se esforçando ao máximo, como aluna dedicada que era, para obedecer estritamente a todos os conselhos que *le dijeron a ella*, a fim de atender a todas as expectativas e cumprir todas as exigências tácitas para conseguir ser *bien apretada*.

Claro, tudo leva a cor do cristal com que se olha. Mas quem terá tingido o cristal? Quem terá decretado que as taças verdes não servem para vinho tinto e que só as mulheres devem tomar vinho branco? Qual voz define o que denominamos beleza e boa educação? Por muito que possa parecer que as definições e as pautas de comportamento existem por conta própria (tal como no monólogo interior de nossa protagonista), alguém as terá precisado e por razões que nem sempre nos são tão claras. (MAGNARELLI, 2003, p. 151-152)

Com o ego e o orgulho viril ofendidos, o cavaleiro corta rispidamente (sem *firuletes* verbais como os da pista) o incipiente diálogo e, sem nem sequer se despedir, vai-se embora bruscamente, ditando a deixa para o encerramento igualmente abrupto do conto, cuja mensagem é assim sintetizada pela pesquisadora da Quinncipiac University:

O ponto é que devemos aprender a distinguir as vozes, descobrir sua(s) fonte(s) e, talvez ainda mais importante, perguntar-nos como e por que as internalizamos, posto

<sup>97</sup> Ou um “HQEH”, como Luís Fernando Veríssimo cunhou em sua hilária crônica “Homem que é homem”.

que ao fim essas vozes proporcionam a ideologia em que se sustentam as manobras (“firulas”) que se fazem para deter o poder. (MAGNARELLI, 2003, p. 163)

Segundo a conclusão de Pierre Bourdieu (2007, p. 8), torna-se evidente que, nessas matérias, “nossa questão principal tem que ser a de restituir à dóxa seu caráter paradoxal e, ao mesmo tempo, demonstrar os processos que são responsáveis pela transformação da história em natureza, do arbitrário cultural em natural”.

E, ao fazê-lo, nos pormos à altura de assumir, sobre nosso próprio universo e nossa própria visão de mundo, o ponto de vista do antropólogo capaz de, ao mesmo tempo, devolver à diferença entre o masculino e o feminino, tal como a (des)conhecemos, seu caráter arbitrário, contingente, e também, simultaneamente, sua necessidade sócio-lógica. (BOURDIEU, 2007, p. 8)

É preciso, portanto, pensar e buscar compreender os fatores que produzem as condições para que a mulher permaneça em “ponto morto”, para que ela mesma aceite ficar em semelhante estado e para que isto seja encarado por quase todo(a)s com naturalidade, como se assim devesse ser porque, bem, *me dijeron*. Este é o ponto-chave, e esta é a concepção em *punto muerto* cuja discussão deve ser *avivada*.

### **3.2. Contra a supressão das diferenças: a ambiguidade e a individualidade**

Para se contrapor à supressão das diferenças, a literatura de Valenzuela não economiza em ambiguidades. Joga em profusão com as metáforas, com os duplos sentidos e, como analisado no tópico anterior, com a incorporação dos discursos marginais. Prioriza, ainda, em suas histórias, as diferenças entre os indivíduos e os conflitos não só interpessoais, mas também aqueles mais íntimos experimentados por cada personagem. Dessa forma, por meio de narrativas profundamente psicológicas, centradas na introspecção das emoções, a autora coloca sob as luzes da ribalta individualidades que, no plano da realidade empírica, a ditadura militar (1976-1983) da Argentina procurava reprimir.

Se, pela ótica do regime, qualquer expressão da diferença era aprioristicamente negativa, perigosa e contrária aos “interesses nacionais”, deveria então ser neutralizada, perseguida e

extinta, banida para um território nulo. A “pátria” deveria ser uma só: una, unida, unificada em torno do projeto de unidade nacional. Um grande átomo coletivo, massa homogênea que anula a individualidade do indivíduo; um *todo* simplesmente, que se apresenta pré-acabado, não aquele constituído pela soma das partes isoladas; uma coletividade que renega e proscreeve as partes singulares que na verdade a configuram e lhe dão forma.

Na prática, isso significa a utilização dos instrumentos de repressão do Estado com o propósito não declarado de esmagamento do indivíduo, cuja identidade própria é então aplastada até se diluir e se mesclar a uma identidade coletiva que conforma a massa popular (o chamado “povo”), moldada pelas mãos do Estado. Em última instância, visa-se à uniformização dos sujeitos (o que chamamos de *dessubjetivação*) e à aniquilação de toda forma de expressão individual da diferença.

Refratária a essa “lógica”, Valenzuela (ela mesma, uma *subversiva* aos olhos do regime) parte do pressuposto de que tudo tem duas ou mais facetas, as quais merecem (e devem) ser igualmente conhecidas e analisadas. Como reforça Gliemmo, em análise particularmente centrada nos contos “Cambio de armas” e “Simetrias”, uma ideia que dá vértebra a toda a obra da autora, inclusive nos referidos contos, é mostrar “a outra face do que aparentemente ressoa como único, aquilo que está calado, mas latente” (GLEMMO, p. 190-191). Em uma entrevista concedida à mesma crítica em 1991, a própria Valenzuela explicitou esta preocupação:

O que você sabe sobre a lua se não vê o outro lado? Tudo tem duas caras. Se você se nega a ver uma cara, que é quando dizemos que não queremos escutar a parte negativa, você está cortando uma parte de si mesma porque isso também é a sua verdade. (VALENZUELA apud GLIEMMO, 2002, p. 90)

Se, como a lua, tudo possui pelo menos uma face obscurecida para cada face iluminada (ou que se dá a ver atrás de uma máscara), essa relação de *chiaro* e *scuro* certamente também se aplica ao Estado dominador. Estrategicamente, esse Estado totalitário só dá a ver ao público uma de suas faces, exatamente aquela mascarada, pela qual ele quer que as pessoas o enxerguem: a do Estado provedor da ordem, da pacificação e do bem-estar social.

Sustentada pelos discursos oficiais – que têm nos meios de comunicação de massa uma decisiva ferramenta –, essa estratégia permite ao Estado e a seus representantes livrarem-se de potenciais questionamentos – logo, permite-lhes eximirem-se do incômodo trabalho de terem

que se explicar ao público. Ora, se *esse* Estado não precisa justificar o que quer que seja, tampouco necessita justificar-se a si mesmo. Elimina, então, a tarefa de justificar a sua própria existência, instituída como fato dado.

Esse unilateralismo, porém, é subvertido pela literatura de Valenzuela. Se o Estado ditatorial não se digna a prestar *esclarecimentos*, a escritora trata de *aclarar* o que não está tão claro, pela via da literatura. Trata de lançar alguma luz sobre o que está à sombra e que assombra<sup>98</sup>, inclusive a ela mesma. Para isso, provoca o leitor, implicitamente, a se fazer as perguntas necessárias, sem jamais se propor dar-lhes “respostas”, muito menos arvorar-se emissora de uma “verdade” que, afinal, pode sempre ser relativizada. Ao contrário, o que busca fazer Valenzuela é lançar em torno de um problema as várias possíveis versões que contêm, cada uma delas, sua respectiva “verdade”, costurando-as e colocando-as em diálogo nas várias camadas do seu texto. E, como que buscando reiterar que há sempre mais de um sentido para cada objeto, situação ou fato, recorre com frequência à ambiguidade que ressalta dos episódios relatados em suas narrativas.

Afinal, diferentemente do que pretendiam os ideólogos da ditadura, os acontecimentos não se dão revestidos de um sentido totalizante autóctone, inerente a eles mesmos. Como muito oportunamente pondera Gliemmo (2002, p. 90), “por trás do visível, da compreensão dos acontecimentos, sempre fica um vestígio, um ‘algo mais’ que escapa à totalização do sentido”. Daí, sublinha a crítica, a importância da presença e da disseminação de elementos narrativos que vão intensificando esta linha interpretativa, essa “outra realidade que se esconde sob a aparência das coisas, esse outro modo de nominar o que ameaça ser inominável, essa outra versão, o enfrentamento entre mundos e personagens que à simples vista pareceriam antagônicos” (GLIEMMO, 2002, p. 90).

A ambiguidade desponta, assim, como uma das marcas mais características da escrita valenzuelana. Para Gliemmo, tanto em “Simetrias” como em “Cambio de armas”, por exemplo, “a marca que permite recuperar um eixo de sentido dinâmico em cada um dos dois

---

<sup>98</sup> Como veremos melhor adiante, essa propagação do estado de medo (e do Estado de medo, com maiúscula) gera um angustiante silêncio disseminado de forma difusa pela sociedade, bem como um desejo coletivo de esquecimento (a amnésia coletiva). Para expurgar esse medo bloqueante e vencer o silêncio e a desmemória, escritores como Valenzuela fazem da literatura um meio de resistência.

relatos é a duplicidade, o par que se impõe sobre o unívoco. E, como consequência, a aposta no duplo sentido, na ambiguidade” (GLIEMMO, 2002, p. 89, grifo nosso)<sup>99</sup>.

Conforme observa a mesma crítica, “o par, as versões duplas, o cara ou coroa foram deslocados, *o uno, a imagem canônica dos opostos inamovíveis*. A transgressão não alcança só o binômio realidade-ficção ou história-literatura, mas também a própria linguagem” (GLIEMMO, 2002, p. 97, grifo nosso).

Se, via de regra, os Estados tirânicos buscam eliminar a diversidade e a pluralidade de pontos de vista, obviamente convém-lhes minimizar as possibilidades de relativização, de matização dos significados, ressignificação dos discursos e abertura de novas perspectivas; interessa-lhes, pois, minimizar qualquer forma de ambiguidade que permita duplos ou múltiplos sentidos sobre o mesmo objeto. Ora, a palavra viva, inquieta e em constante movimento é prenhe de potencial transformador e subversivo. Logo, o poder autoritário costuma erradicar a força criadora da palavra. A dominação se dá através da unificação da realidade, do comportamento, do pensamento, mas, na origem de todos esses fatores, da própria linguagem humana. A relativização do sentido totalizante, propiciada pela arte autônoma, representa uma ameaça para um Estado que busca massificar esse sentido. Por isso, o Estado autoritário busca controlar a palavra viva, autônoma, mutante e “autorreinventiva”. Com relação a este aspecto, Shaeffer (2012, p. 26) pondera que “as engrenagens sociais pretendem esmagar a autonomia da arte, sua liberdade particular, para riscar do mapa qualquer chance de não-identificação com o todo. O todo mata, o todo sufoca, o todo massifica”.

Como ressalta Gwendolyn Díaz, no conto “Transparência” – o primeiro da seção “Messianismos”, do livro *Simetrías* (VALENZUELA, 1993) –, encontramos uma crítica diretissimamente endereçada a esse desejo de padronização que se estende sobre a linguagem e que, no relato em questão, é levado até as últimas consequências. Com a chave da ironia valenzuelana girada até a máxima potência, “o tema do significante mutante culmina em uma exploração da falsidade do discurso e de sua manipulação” (DÍAZ, 2002, p. 133).

No conto, um narrador onisciente quer estabelecer novas regras de comunicação no mundo. Sua intenção é abolir por completo toda ambiguidade. O narrador detesta também a subversão, a diversidade. “¡Cómo detesto los dialectos! Lo entorpecen todo, hacen que ciudadanos de tercera se sientan importantes, dueños de su habla, y

---

<sup>99</sup> Importante pontuar que a marca da ambiguidade também se manifesta na caracterização de muitos personagens pelo aspecto da sexualidade – uma sexualidade não raro indeterminada, em seres andrógenos, dentre os quais um exemplo notório é o *Brujo* que protagoniza e “se autobiografá” no romance *Cola de lagartija* (1983).

despierten a la subversión”. O narrador propõe o estabelecimento de um “clube” com estatutos que eliminem toda ambigüidade. Propõe por meio do clube refazer a linguagem “para que no quepa ni un adarme de duda, ni una mínima gota de ambigüedad o incertidumbre”. [...] **O conto satiriza o ponto de vista autoritário e egocêntrico daqueles que se julgam possuidores da verdade absoluta; aqueles que têm tanta soberba que acreditam que só o seu ponto de vista é válido, e por isso buscam a exclusão do diverso, do marginal, do criativo e do diferente. Implícito no conto está o tema da diversidade da linguagem, da arte, da política e da escrita, todos sujeitos à interpretação e à ambigüidade e que, longe de ser um defeito, cria a riqueza do universo.** (DÍAZ, 2002, p. 133, grifo nosso)

### 3.2.1. O protagonismo do indivíduo

Ao explorar os múltiplos sentidos oferecidos pela ambigüidade, Valenzuela desafia a ideia de “totalização do sentido” imposta por uma ditadura avessa a nuances interpretativas da realidade. Substitui essa *totalidade* sustentada pelo Estado *totalitário* pelas individualidades que, colocadas em primeiro plano, descortinam e problematizam as diferenças entre os indivíduos.

Um dos críticos que reconhecem e enfatizam o papel desempenhado pela individualidade na escritura de Valenzuela é Álvaro Salvador. Preocupado em dissecar as estratégias de autolegitimação aplicadas pelos militares durante a guerra suja, Salvador destaca a maneira como a escritora busca valorizar exatamente as diferenças individuais, não por acaso aquilo que o Estado autoritário-unitário-arbitrário se esmera em neutralizar através de seus braços repressivos. Nesse aspecto, segundo o crítico, Valenzuela converge com autores também classificados por ele como membros da geração pós-boom.

Como assinala Salvador, os personagens dos autores pertencentes à referida geração (entre cujos expoentes ele inclui Valenzuela) são marcadamente individualidades que navegam à deriva em um mundo caótico e inapreensível, em substituição aos seres míticos que protagonizaram muitas obras emblemáticas da geração anterior<sup>100</sup>. De acordo com sua visão, os personagens que passeiam pelas obras de Valenzuela e alguns de seus contemporâneos...

<sup>100</sup> Como exemplo dos citados “seres míticos”, tome-se o megalômano, bestial, centenário e crepuscular ditador criado por García-Márquez em seu *O outono do patriarca*, obra que pode ser classificada no subgênero “romance de ditador”, publicada com grande êxito em 1975, um ano antes do início da guerra suja na Argentina (1976-1983) e mesmo ano em que a então jovem escritora argentina lançou o inquietante volume de contos *Aquí pasan cosas raras*. Nos contos ali reunidos, Valenzuela ergue um véu a partir de relatos de situações triviais colhidas por ela mesma em breves incursões pelas ruas de Buenos Aires e seus cafés *muy porteños* (dir-se-iam

[...] já não são seres míticos<sup>101</sup>, espessuras simbólicas, como ocorrera nos romances dos seus irmãos mais velhos, **mas individualidades que navegam à deriva** em um mundo definitivamente desordenado, cheio de espaços estanques sem muita comunicação entre si, e que só aspiram à aventura de sua própria sentimentalidade.

Dessa posição, **do lugar da individualidade e da introspecção nos sentimentos**, é daí que podemos desembarcar na última geração que começa a publicar os seus livros nos anos 1980 e que está fundamentalmente representada por mulheres escritoras. (SALVADOR, 2008, p. 139, grifos nossos)

Temos, pois, que a narrativa de Valenzuela traz para a frente do palco, debaixo dos holofotes, justamente aquele personagem que a ditadura militar se esforçava em riscar do texto da peça e esconder atrás das cortinas (ou prender no porão existente debaixo do tablado e ignorado pelo respeitável público): o indivíduo.

Assim, concordando com Gliemmo, verificamos que, nos textos de Valenzuela,

[...] do mesmo modo se perpetua a imagem bipartida do tipo de sujeito que constroem, representada através de suas respectivas histórias, que exibem que **o conhecimento do próprio ser permite – e até exige – a convivência do claro e do escuro**, o puro e o abjeto, o um e o outro, o humano e o monstruoso, o amo e o escravo, o carrasco e a vítima, a vontade e o inconsciente, a vida e a morte, a dor e o prazer. (GLIEMMO, 2002, p. 89-90, grifo nosso)

### 3.2.2. A identidade entre razão e realidade colocada em xeque por Adorno

Para o filósofo Theodor Adorno, a não-identidade é o motor da história. É esta uma das ideias nodais defendidas por ele em sua *Dialética Negativa* (1966), considerada por muitos estudiosos do filósofo como a chave de leitura para toda a filosofia adorniana – caso da crítica Marcia Tiburi<sup>102</sup>. A autora (1995) interpreta a *Negative Dialektik* como “ferrenha crítica à tradição do pensamento” e tentativa de ultrapassar as limitações historicamente autoimpostas ao pensamento filosófico pelo primado dos conceitos sobre a realidade, dentro da tradição

---

praticamente “crônicas do cotidiano”, sem nenhuma aparente pretensão). Por trás do dito véu, porém, os contos também se revelam agudas críticas políticas e sociais, inclusive (e sublinhe-se a ironia da coincidência com o título do romance de García-Márquez) voltadas para a cultura patriarcal e seus discursos de autolegitimação.

<sup>102</sup> TIBURI, Marcia. *Dialética Negativa. Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EdiPucRS, 1995, p. 65-78.

idealista inaugurada por Platão. Na obra que pode ser tomada como pedra angular de seu pensamento, Adorno rompe com a falsa ideia de que o arcabouço conceitual erigido pela filosofia pode abarcar toda a realidade e desafia os pensadores a pensar sem representações e sem conceitos.

No mesmo sentido, opõe-se à noção, tão cara à tradição filosófica, de inseparabilidade entre razão e realidade; contrapõe-se ao princípio da não contradição introduzido por Aristóteles, como verdade absoluta, princípio segundo o qual haveria uma identidade inquebrantável entre razão e realidade, e os opostos (o não-idêntico) que não se encaixem em tal lógica seriam sumariamente excluídos. Nessa tradição, a dialética não teria vez, já que dá relevo e relevância justamente ao não-idêntico, àquilo que escapa ao que é abarcável pelos conceitos formulados segundo essa pretensa absoluta racionalidade (a “verdade da razão”). Por sua vez, o mestre de Frankfurt põe em xeque a opção pela identidade e a preponderância da razão onipresente, introduzida por Aristóteles, ao longo da história do pensar. Segundo ele, esse princípio de identidade entre razão e verdade, embora coerente com o pensamento aristotélico, é, na realidade, arbitrário, tendo originado uma tradição que privilegia alguns elementos da realidade em detrimento de outros.

Assim, toda a noção de verdade do pensamento ocidental, no domínio da afirmação positiva representada pela tradição filosófica de Platão a Hegel, se sustenta sobre a noção de “idêntico”. Contudo, demonstra-nos Adorno, não é possível garantir a identidade entre razão e realidade, como ocorre em Hegel. Por isso, ele reaviva a noção do não-idêntico e explicita o valor da contradição como índice do que há de falso na identidade, na adequação do concebido com o conceito, porque a verdade, se existe, não tem só uma face. Para Adorno, sintetiza Tiburi (1995), a primeira tarefa da filosofia para reconciliar-se consigo mesma e pôr de volta em marcha seu projeto de esclarecimento e emancipação humana seria admitir a finitude e a falência de seus sistemas tradicionais de interpretação do mundo. Aos filósofos modernos, caberia tomar consciência da impotência e da insuficiência do conceitual, para então, por meio da dialética, lançar-se a uma autocrítica da filosofia. A dialética, então, seria a possibilidade de redenção, o caminho que permitiria à filosofia reconciliar-se consigo mesma.

### 3.3. Contra a violência: o humor e o sexo

Para denunciar a violência política da sua Argentina e abordar esse tema então tabu, as armas principais usadas por Valenzuela foram o humor, a paródia e o sexo, ou seja, a erotização da própria violência. *Entre las líneas* de suas narrativas, ela logra falar de política (isto é, da dominação política) através do sexo (isto é, da dominação sexual).

Os contos valenzuelanos frequentemente colocam em primeiro plano os conflitos e a disputa de poder no âmbito das relações de gênero. Especificamente, muitos relatos põem em cena relacionamentos afetivos vividos entre um homem e uma mulher. Em muitos casos, por analogia (poderíamos arriscar: por *simetria*), repousa no pano de fundo o tema correlato dos conflitos e da disputa de poder no âmbito das relações políticas e sociais. Ao propor, à primeira vista, uma discussão centrada no sexo e na cultura patriarcal, Valenzuela propõe, em paralelo (*simetricamente*), questionamentos e provocações de fundo político. Nesse jogo de espelhos, paralelismos e simetrias, a “micropolítica da cama” se entrelaça e se reflete mutuamente com aquela outra, a macropolítica, que orienta não só a vida a dois, mas a de toda a sociedade. Opressão sexual (autoritarismo patriarcal) e opressão política (autoritarismo militar) se emaranham e se discutem de modo concomitante. A autora propõe *reflexões* (com muito duplo sentido) sobre sexo e política e *entre* sexo e política. De todo modo, o que está em jogo, bem no centro do debate, são as relações de poder, em suas distintas manifestações.

Ao analisar a obra de Valenzuela, Laura Sesana afirma que “a mulher deve empreender uma dupla militância, contra a repressão no sexual e no político” (SESANA, 2016, p. 6). Para ela, “o fato de que a política não esteja tão explícita no texto não quer dizer que não esteja tão presente quanto o sexual” (SESANA, 2016, p. 5). Aliás, dá-se o contrário: são os lençóis da cama que, ao mesmo tempo, ocultam e desnudam, velam e desvelam, vendam e desvendam as relações de poder, do poder sexual para o político – em todo caso, poder. Recorrendo a Sharon Magnarelli, Sesana salienta que essa autora também vê o sexo, previamente tabu, como véu para ocultar o político, tabu nos anos 1970 e 1980 (MAGNARELLI, 1988, p. 190, apud SESANA, p. 5).

Para abordar a violência (inclusive, a violência política) através desse “*velo* que vela, mas permite vê-la”, Valenzuela busca erotizar a violência, e o faz por meio da erotização da própria linguagem. O desafio que propõe e exercita aos tabus linguísticos se desdobra em

desafio também à censura política então vigente. As palavras contêm uma irreduzível carga erótica, fartamente explorada pela autora, que politiza o texto a partir da erotização da linguagem.

Como se fosse pouco, o amor desapareceu, mas permanece o sexo. E, além disso, tudo se sexualizou, até as palavras. E tudo também começa a politizar-se. Eu disse em um dos meus romances: “Se não podemos fazer a revolução sexual, façamos a revolução na antecâmara”. Luisa, por sua vez, publicaria mais tarde *Realidad nacional desde la cama* (1990)” (SAINZ, 1999, p. 14)

Na mesma direção, Magnarelli considera que, por meio da terminologia que escolhe, “(a qual nunca é gratuita na obra de Valenzuela), a autora erotiza a violência, equipara-a ao orgasmo” (MAGNARELLI, 2003, p. 162).

Assim, ao desafiar a censura da linguagem e a censura sexual, Valenzuela também consegue desafiar a censura política vigente à época. Ao derrubar os tabus linguísticos e romper com os tabus e convenções sexuais impostos às mulheres, aproveita o portal que ela mesma escancarou para dar um passo além, burlando igualmente aqueles que também foram impostos às mulheres (mas não só a elas) pela repressão política.

**Ao desafiar a censura sexual na linguagem, Valenzuela também consegue desafiar a censura política.** Ao dizer o que não pode ser dito no campo do erótico, Valenzuela cria um véu sob o qual se pode dizer o que não pode ser dito no campo da política. Esta nova linguagem e nova forma de escrever como reação à repressão sexual e política representa o que não pode ser representado, o proibido, o que sai dos moldes impostos por uma sociedade e um governo patriarcal. (SESANA, 2015, p. 3, grifo nosso)

Esse recurso à abordagem das relações sexuais e de gênero como uma “máscara” para também falar de política se revela em contos como “Cambio de armas”, objeto específico do capítulo 4 do presente trabalho. Outro conto exemplar nesse aspecto é “Cuarta versión”. Conforme pontua Sesana, a primeira leitura feita pela crítica Sharon Magnarelli é a de um conto político por trás da máscara de um conto de amor, “uma história política subvertida”. “Embora a narração se concentre na história de amor, a história de amor é um véu que esconde a história censurada. É uma história que se concentra no campo erótico porque não pode se concentrar no campo político” (SESANA, 2016, p. 7).

Finalmente, além da erotização da linguagem, Valenzuela faz uso constante de recursos como a ironia e o humor para driblar a censura e abordar temas como a violência e as relações de

poder sexuais – e, por extensão, políticas<sup>103</sup>. Para Sainz, embora a priori não se misturem, humor e violência estranhamente se misturam nos relatos da escritora argentina. “Ou será que tudo pode ser visto com ironia? Até o mais atroz?”, questiona o autor mexicano. Segundo ele,

Luisa acreditou que, como havia censura, a maneira que tinha para enfrentar temas como a tortura e os crimes era a partir do grotesco, do absurdo, do cômico. Porém, antes de López Rega [El Brujo, “biografado” por Valenzuela em *Cola de lagartija*] e das juntas militares, a censura seria interna. Luisa diz que para ela “**o humor é tão importante quanto respirar, mas deve-se usá-lo também como uma arma**. O humor permite agredir, é uma arma violenta e permite que você aborde certos temas”. O certo é que em todas as suas guerras Luisa Valenzuela sempre se apresenta com sua malícia e impiedosa ironia, especialmente quando o tema é o casal, a luta pelo poder em um casal. (SAINZ, 1999, p. 15, grifo nosso)

Concluindo juntamente com Margo Glantz, “é preciso convir que grande parte do que se narra em seus contos é de uma enorme crueldade, embora essa crueldade se matize com o efeito de distanciamento que se atinge com o humor, e não era esse um dos métodos dramáticos mais efetivos entre os usados por Bertold Brecht?” (GLANTZ, 2002, p. 87).

### 3.4. Contra a política da desmemória: a palavra que dá testemunho

Para lutar contra o silêncio e o esquecimento impostos pelas autoridades (censura) e referendados pelo medo (autocensura), a estratégia de Luisa Valenzuela é a coragem de dar testemunho, verbalizar o que está vedado ao verbo e, assim, preservar a memória da dor, por meio da criação ficcional.

A autora segue o “rastro e a cicatriz” deixados por Primo Levi e por outros que, antes dela, também acreditaram que o pior crime, após a consumação do ato de violência, é deixá-lo cair no esquecimento. Não, não, se pode. Partindo dessa premissa, não se pode esquecer. Assim como as forças autoritárias e opressoras buscam vedar a palavra e tornar a memória interdita, assim também os que sofrem ou sofreram a opressão devem *interditar o esquecimento*; proibir, pois, a proibição da memória. Seja em narrativas de testemunho como as do químico

<sup>103</sup> Nesse ínterim, impossível não recordar o famigerado poema de Oswald de Andrade, intitulado “Amor” e resumido à palavra “humor”. Ao seu estilo provocativo, o poeta propõe essa relação intrínseca entre amor e humor, amplamente explorada nos textos de Valenzuela.

piemontês, seja em criações assumida e orgulhosamente ficcionais, como é o caso de Valenzuela, percebe-se a intencionalidade de sacudir a atenção das pessoas, em suas comodíssimas zonas de indiferença ou de ignorância não raro voluntária<sup>104</sup>, e alertá-las para a ameaça do mal presente, pairando ao redor de suas casas e de suas consciências, ou do mal inscrito no passado que sempre poderá retornar se estiverem dadas as condições propícias para tanto (sendo uma delas, justamente, a indiferença e a amnésia coletivas). Levi sabia o que dizia quando, já no prólogo de seu célebre *É isto um homem?*, tratou de passar o recado aos leitores desavisados: referindo-se especificamente a seu fantasma particular e o de seu povo, o nazismo, o sobrevivente do Holocausto grifou, como maior dentre as motivações pessoais que o impeliram ao registro do histórico testemunho, a consciência da ameaça ininterrupta representada pela ideologia então adormecida, durante o pós-guerra; uma consciência muito lúcida de que seguia vivo o germe do nazismo e de ideologias afins, baseadas no conceito arbitrário de superioridade sobre o “outro” (o *estrangeiro*, visto necessariamente como *inimigo*) e, portanto, na necessidade de extermínio desse “outro”. Como Levi formulou atentamente, quando essa concepção se espalha a ponto de ser adotada como política sistemática de Estado – quando “essa infecção latente que em geral jaz no fundo das almas” passa a residir “na origem de um sistema de pensamento”, quando “o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo” –, então, no último elo da cadeia, tem-se o *Lager* (LEVI, 1988, p. 7-8)<sup>105</sup>. E, como acertadamente “profetizou” o italiano, enquanto subsistisse tal concepção de mundo, o risco de regressão ao *Lager* seria permanente. Por isso a necessidade de lembrar. Por isso não se permitir o esquecimento. E não é por outro motivo que, no poema homônimo com que o autor abre seu livro testemunhal

---

<sup>104</sup> “É isto um homem?”

Vocês que vivem seguros  
em suas cálidas casas  
vocês que, voltando à noite,  
encontram comida quente e rostos amigos,

    pensem bem se isto é um homem [...]

(LEVI, 1988, p.9. Tradução de Luigi Del Re)

<sup>105</sup> “Muitos, pessoas ou povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que ‘cada estrangeiro é um inimigo’. Em geral, essa convicção jaz no fundo das almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; não fica na origem de um sistema de pensamento. Quando isso acontece, porém, quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como o último elo da corrente, está o Campo de Extermínio. Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam. A história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo”. (LEVI, 1988, p. 7-8)

(espécie de poema-paródia de uma oração judaica), Levi não só exorta os leitores a voltarem o pensamento para aqueles indivíduos que, ao seu lado, foram aniquilados e destituídos daquilo que os fazia homens e mulheres – humanos –, como ainda condena e amaldiçoa aqueles que se recusem a fazê-lo<sup>106</sup>.

Não, não se pode esquecer. Mensagem devidamente assimilada e renovada por Valenzuela, cuja produção literária começou no fim da década de 1960, pouco mais de duas décadas após a exortação de Levi. Como se tivesse ouvido o recado e sorvido atentamente as palavras do italiano, a então jovem argentina, na década seguinte, marcada com sangue na História pela Guerra Suja da ditadura militar de seu país, passou a escrever e publicar proficuamente relatos (contos e romances) de caráter estritamente ficcional, mas muito conscientemente enraizados no terreno social de uma Argentina então palco de uma abominável e traumática experiência histórica que combinou elementos como censura, perseguição, assassinatos e desaparecimento de corpos, conduzida pelas mãos de um Estado também totalitário. Em outra escala – e guardadas as devidas diferenças de nação e contexto histórico –, a guerra suja correspondeu a um prolongamento na História ou a uma reedição daquele *Lager* onde fora encerrado Primo Levi cerca de trinta e dois anos antes – se bem que agora de maneira muito mais dissimulada e difusa pela extensão do tecido social de outra nação. Afinal, o aparato repressor que autolegitimava e garantia a perduração daquela “ordem” era regido pelas mesmas premissas que conferiam sustentação ideológica à violência *concentrada* ao extremo dos campos de *concentração* e de extermínio nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, aquelas mesmas apontadas por Levi: a ideia de supremacia de um grupo sobre os que dele não fizessem parte e a imperiosa “necessidade”, em nome da causa nacional, de aniquilação completa, cruel e violenta desses seres destoantes. Por isso, contrária tanto a ditas premissas como aos atos

---

106

“É isto um homem”

[...]

Pensem que isto aconteceu:  
eu lhes mando estas palavras.  
Gravem-nas em seus corações,  
estando em casa, andando na rua,  
ao deitar, ao levantar;  
repitam-nas a seus filhos

Ou, senão, desmorone-se a sua casa,  
a doença os torne inválidos,  
os seus filhos virem o rosto para não vê-los.

justificados por elas, Valenzuela, se bem que através de textos ficcionais, tratou de também dar, a seu modo (pelas metáforas, ambiguidades, simetrias, paralelismos e os múltiplos sentidos e recursos proporcionados pela ficção), o seu muito particular testemunho de escritora sobre a “sua” própria guerra: a guerra suja que ela viu e viveu a distância, numa espécie de autoexílio, como Levi viu e viveu por dentro o Holocausto. “Militante” das palavras e da linguagem literária, Valenzuela defendeu e praticou – conforme esclareceu em várias entrevistas posteriores –, durante aqueles anos e nas décadas seguintes, uma literatura de resistência amplamente comprometida com a apresentação de perspectivas alternativas sobre o referido sistema político, com uma ética do não esquecimento e com o “dever de memória” preconizado por Adorno – ou aquilo que Fernando Aínsa definiu como uma espécie de “teologia filosófica da recordação” feita de evocação e memória”, proposta por Walter Benjamin em *Para uma crítica da violência*. A ela, pois.

### 3.4.1. Progresso: razão *versus* dominação

Resgatando o filósofo Walter Benjamin, o escritor, ensaísta e crítico literário hispano-uruguaio Fernando Aínsa relembra que o pensador alemão, “nessa espécie de ‘teologia filosófica da recordação’ feita de evocação e memória que propôs em *Para uma crítica da violência*”, afirma que a humanidade só sobreviverá se alargar permanentemente o espaço de suas lembranças e outorga um lugar prioritário aos “dejetos da história” (AÍNSA, 2002, p. 73).

Em seu manifesto “em favor do passado oprimido”, [Benjamin] recupera esses “descartes” que não são senão os de uma modernidade que confundiu os valores de progresso e humanidade. Benjamin lamenta que o progresso tenha se convertido em um fim em si mesmo, em um progresso a qualquer preço que esqueceu que a humanidade deveria ser sua única meta. (AÍNSA, 2002, p. 73-74)

Para Aínsa, no desenvolvimento de uma noção do progresso feito de eficácia e de cálculo são muitos os “descartados”, os lançados à latrina do *continuum* histórico. Assim, uma “cultura da recordação” deve reivindicar o seu lugar na memória, um modo de reafirmar que “não nos foi dada a esperança senão pelos desesperados” (AÍNSA, 2002, p. 74).

Compatriota e colega de Benjamin, Theodor Adorno – outro expoente da Escola de Frankfurt, igualmente de origem judaica – conduz o seu raciocínio por um caminho que guarda forte ligação com o do primeiro filósofo. No excurso “Ulisses ou Mito e Esclarecimento”<sup>107</sup>, escrito em parceria com Max Horkheimer (outro vulto da mencionada escola filosófica), Adorno discorre sobre a epopeia homérica e sobre a “dialética do esclarecimento”, conceito que contém intrinsecamente um paradoxo: aquele que contrapõe razão e consciência, de um lado, à dominação dos homens, do outro. Defendida e definida por Adorno como *esclarecimento*, a racionalidade humanista burguesa inaugurada pelo projeto iluminista – mas da qual, segundo Adorno, a *Odisseia* já daria testemunho – buscaria conferir ao mundo uma “ordem racional”, a partir de uma “razão ordenadora”. Nisso, colocar-se-ia em oposição ao mito (a tradição popular, a religião, as lendas difusas, que ordenam, hierarquizam e apresentam o mundo de forma mágica/esotérica/natural). Levado ao povo, o *esclarecimento* disseminaria entre os homens a consciência sobre o mundo e sobre si mesmos, o que lhes permitiria emergir do estado de encantamento que os leva a olhar para a realidade a partir de uma concepção que a naturaliza. Mais importante: o *esclarecimento* os emanciparia da dominação das mentes e lhes permitiria reconhecer o *mito* como tal – portanto, como “efeito do embuste mágico e da difusão da religião popular tradicional”, como Adorno alude aos monstros da mitologia grega enfrentados por Ulisses na *Odisseia*, (1984, p. 55); ou, ainda, como efeito de ideologias políticas que se apresentam de forma análoga a dogmáticas crenças religiosas, conforme poderíamos acrescentar contemporaneamente<sup>108</sup>.

Não é de outra forma que se dá o triunfo de Ulisses, que, na visão de Adorno, logra desmitificar o mito em seu trajeto de volta a casa e a sua Penélope após o êxito na Guerra de Troia. Com efeito, a travessia do Mediterrâneo coincide com a trajetória descrita pelo herói partindo do *mito* em direção ao *esclarecimento*. Para superar as aventuras, as forças naturais e os inimigos mitológicos que obstaculizam sua passagem (numa palavra, o *mito*), Ulisses se revela um “eu racional”, enxergando todos os desafios com “os olhos do emancipado” (ADORNO, 1985, p. 55) – no que, segundo o filósofo, o herói revelar-se-ia “um protótipo do

---

<sup>107</sup> O excurso é o primeiro da obra *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, publicada em 1947 juntamente com Horkheimer.

<sup>108</sup> Como diz o próprio Adorno, “o mito original já contém o aspecto de mentira que triunfa no caráter embusteiro do fascismo e que esse imputa ao esclarecimento” (ADORNO, 1984, p. 55).

homem burguês, cujo conceito tem origem naquela autoafirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante” (1985, p. 53)<sup>109</sup>.

Tal seria a face positiva do *esclarecimento*, contrastada, no entanto, pelo seu efeito reverso e perverso, um paradoxo formulado por Nietzsche, filósofo que, recorda-nos Adorno, “conhecia como poucos, desde Hegel, a dialética do esclarecimento”. Ainda segundo Adorno, foi Nietzsche “que formulou sua relação contraditória com a dominação” (1985, p. 53). *Grosso modo*, tal dualidade pode ser resumida na afirmação de que, ao mesmo tempo, o *esclarecimento* pode ser usado tanto para emancipar os homens como para dominá-los. A razão, portanto, tanto pode libertar como pode aprofundar a opressão. Repetindo Nietzsche, Adorno afirma que “é preciso ‘levar o esclarecimento ao povo, para que os padres se tornem cheios de má consciência – é preciso fazer a mesma coisa com o Estado’” (ADORNO, 1985, p. 53-54). Por outro lado, e ainda com Nietzsche, o filósofo frankfurtiano faz a ponderação que escancara a contradição:

[...] o esclarecimento sempre foi um meio dos “grandes virtuosos na arte de governar (Confúcio na China, o Imperium Romanum, Napoleão, o papado na época em que se voltara para o poder e não apenas para o mundo)... A maneira pela qual as massas se enganam acerca desse ponto, por exemplo em toda democracia, é extremamente valiosa: o apequenamento e a governabilidade dos homens são buscados como ‘progresso!’” Quando essa duplicidade do esclarecimento se destaca como um motivo histórico fundamental, seu conceito como pensamento progressivo é estendido até o início da história tradicional. (ADORNO, 1985, p. 54)

De acordo com o pensador de Frankfurt, a relação do próprio Nietzsche com o esclarecimento permanecia ela própria contraditória. O filósofo do século XIX enxergava no esclarecimento “tanto o movimento universal do espírito soberano, do qual se sentia o realizador último, quanto a potência hostil à vida, ‘niilista’” (ADORNO, 1985, p. 54). Adorno observa, porém, que nos seguidores pré-fascistas de Nietzsche apenas o segundo aspecto se manteve, sendo

---

<sup>109</sup> Ulisses flerta a todo instante com o mito. Faz questão de viver as aventuras que se lhe apresentam e de bater-se contra as potências míticas que o desafiam ao longo da epopeica travessia do Mediterrâneo em sua saga de retorno ao lar – antigos demônios egressos dos tempos primitivos. Mas derrota-os a todos a partir do uso da razão, que lhe proporciona “uma visão de conjunto e racional do espaço” e lhe permite enxergar tais potências como “os olhos do emancipado”: como o que elas verdadeiramente são (ADORNO, 1984, p. 55).

Assim, segundo a interpretação adorniana, o herói da epopeia seria uma antecipação do herói burguês romântico, porque individualista e porque racional. É por meio do “saber em que consiste sua identidade e que lhe possibilita sobreviver” que esse “eu fisicamente muito fraco em face das forças da natureza” consegue vencê-las, além de derrotar as “potências míticas” que emergem de um mundo pré-histórico e superar as aventuras que ele cede à tentação de enfrentar – “perigosas seduções que desviam o eu da trajetória de sua lógica” voltada para a autoconservação. É assim, amarrado firmemente a essa lógica – a mesma que o faz, racionalmente, amarrar-se ao mastro do navio para passar a salvo pela Ilha das Sereias – que o herói consegue cumprir seu objetivo de retornar a sua Ítaca e a sua Penélope (ADORNO, 1984, p. 55).

perverso em ideologia. “Esta ideologia”, conclui, em inequívoco tom condenatório, “torna-se a cega exaltação da vida cega, à qual se entrega a mesma prática pela qual tudo o que é vivo é oprimido” (ADORNO, 1985, p. 54).

O raciocínio de Adorno e o de Benjamin (este recapitulado por Aínsa) ganham eco décadas depois no pensamento do crítico literário brasileiro Antonio Candido. Em seu já clássico artigo “O direito à literatura” (1995), o autor observa que, em comparação a eras passadas, o homem contemporâneo atingiu “um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza” (isto, note-se bem, antes da massificação de computadores pessoais, internet e telefonia móvel, só para ficar em alguns exemplos ligados às telecomunicações e às tecnologias da informação). Em tese, prossegue Candido, tal constatação nos autorizaria a imaginar a possibilidade de resolver grande número de problemas materiais do homem, quiçá até o da fome – expectativa que, hoje sabemos, nunca chegou a se cumprir. O próprio Candido antecipa as possíveis razões de tal frustração, fazendo um imprescindível contraponto:

No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida frequentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade<sup>110</sup>. Assim, com a energia atômica podemos ao mesmo tempo gerar força criadora e destruir a vida pela guerra; com o incrível progresso industrial aumentamos o conforto até alcançar níveis nunca sonhados, mas excluímos deles as grandes massas que condenamos à miséria; [...] portanto, podemos dizer que **os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria**. (CANDIDO, 1995, p. 235, grifo nosso)

Na sequência da reflexão, o autor registra, com a desolação gerada pelo não cumprimento da expectativa, o paradoxo de vivermos em uma época profundamente bárbara, “embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização” (CANDIDO, 1995, p. 236). Nessa barbárie renitente, Candido verifica a frustração de “uma das linhas mais promissoras da história do homem ocidental, aquela que se nutriu das ideias [iluministas] amadurecidas no correr dos séculos XVIII e XIX, gerando o liberalismo e tendo no socialismo a sua manifestação mais

---

<sup>110</sup> E isso, também note-se bem, antes mesmo da ascensão do Estado Islâmico (que se organiza e propaga sua ideologia por meio das redes de comunicação virtual, outro advento da “racionalidade” que, a priori, também deveria servir ao bem comum da humanidade, na medida em que facilita exponencialmente a comunicação interpessoal); antes, ainda, dos atentados de 11 de setembro, da guerra na Síria, da guerra no Afeganistão, da guerra balcânica e da “faxina étnica” promovida por Slobodan Milosevic nos anos 1990, da guerra no Iraque promovida por George W. Bush. O artigo de Candido foi publicado antes mesmo da primeira Guerra do Golfo, liderada por George Bush (o pai) entre 1990 e 1991, aquela que viria a inaugurar a guerra acompanhada à distância, monitorada em tempo real por espectadores no mundo inteiro via transmissões televisivas e baseada no lançamento de mísseis de longo alcance, no uso do GPS e em imagens geradas por satélite (as duas últimas, também tecnologias que, idealmente, também deveriam estar a serviço dos “desígnios da racionalidade”, para usar a expressão de Candido).

coerente”. O projeto da modernidade abriu “perspectivas que pareciam levar à solução dos problemas dramáticos da vida em sociedade” (1995, p. 236), porém tal utopia falhou e se frustrou em algum ponto no meio do caminho rumo a sua realização.

De fato, durante muito tempo acreditou-se que, removidos uns tantos obstáculos, como a ignorância e os sistemas despóticos de governo, as conquistas do progresso seriam canalizadas no rumo imaginado pelos utopistas, porque a instrução, o saber e a técnica levariam necessariamente à felicidade coletiva. No entanto, mesmo onde estes obstáculos foram removidos a barbárie continuou impávida dentre os homens. (CANDIDO, 1995, p. 236)

### 3.4.2. Recuperar a memória para superar o medo

Como defende Fernando Aínsa, o Estado repressor argentino que vigorou de 1976 a 1983 se sustentava sobre o pilar do medo: o medo que ventilava, gelava e calava as pessoas por toda parte. Temerosas de falar, mais ainda de agir, os que se davam conta de que *allá (muy cerca de ellos) pasaban cosas rarísimas* preferiam silenciar. É aí, precisamente nesse vértice, que entra a literatura, jogando um papel fundamental na preservação da memória. Literatura que derrota o medo graças à memória reconstruída, como concluirá o próprio Aínsa.

Ancorado nas reflexões de Walter Benjamin, o escritor hispano-uruguaio critica a cultura da descartabilidade que se vive hoje em dia – isto que quiçá também poderíamos chamar de “culto da efemeridade, da fugacidade, da descontinuidade e da fragmentação”, tão largamente observado nestes “tempos de pós-modernidade”. O crítico condena o que chama de “ideologias esquecíveis”, geradas e generalizadas com a mesma velocidade com que são olvidadas e substituídas “na cultura *light* do mundo atual que preconiza o esquecimento como uma medida saudável, nesse passar rapidamente ‘a outra coisa’ quando alguém sucumbe derrotado” (AÍNSA, 2002, p. 74). Cita, então, Manuel Fraijó, um exegeta da obra de Benjamin, que se pergunta com inquietação se é possível que hoje em dia possa erguer-se “alguma voz que acumule tanta dor e evoque com dignidade os que são sacrificados indignamente”, como o fez Walter Benjamin com intensidade exemplar (AÍNSA, 2002, p. 74).

Por isso, conclui o crítico e escritor, não se pode deixar esquecer (e sim deixar *de* esquecer). “Mais do que combater o medo por meio do esquecimento, é preciso aprender a ‘deixar de esquecer’, é preciso saber recuperar e assumir a própria memória, conhecer a história para

melhor combater a violência” (AÍNSA, 2002, p. 74). Um bom exemplo, segundo ele, é dado pelo conto “Cambio de armas”, de Luisa Valenzuela – sobre o qual nos deteremos na sequência desta dissertação.

Contudo, resta ainda a Aínsa uma pergunta crucial: ainda que o indivíduo assuma a tarefa de resgatar e conservar a sua memória em vida, como fazer para que a memória não desapareça *com* a própria vida? “Como fazer para que se fixe e permaneça, para que se transforme em *testemunho* que se transmite e se recorda anos depois?”, questiona-se ele, retoricamente (AÍNSA, 2002, p. 76-77, grifo nosso). “A resposta”, emenda, “é uma só e parece clara: para permanecerem, as recordações devem se fixar na palavra escrita. O texto é o seu melhor guardião”. Daí “a importância da escrita como gesto para conjurar o medo, como arma para exorcizar temores e angústias”, arremata o autor (AÍNSA, 2002, p. 76-77). Para ele, num cenário em que todos, por medo, sentem-se coagidos a calar, resta ainda um recurso contra o poder e o terror exercidos através das “estruturas de dominação”: “a desobediência – através dos poderes subversivos da imaginação que a literatura propicia” (2002, p. 73).

Em certo sentido, o medo precisa ser escrito pela literatura tanto quanto a literatura precisa do medo para ser escrita. “Então, se a literatura necessita do medo é porque não é possível escrever sem medo ou porque toda memória está feita sempre desses fragmentos que não se resignam ao silêncio definitivo”, conclui Aínsa (2002, p. 78).

### **3.4.3. Libertação interior pela palavra**

De fato, o medo é um dos mais primários e inquietantes motivos e motivações dos escritores em geral, matéria-prima para uma escrita na qual, através da pena, o autor busca exatamente expurgar os seus demônios e alcançar alguma paz interior. Para isso, transfere para o papel os seus medos a fim de mantê-los confinados nos seus limites e emparedados por suas margens.

Corroborando a própria Valenzuela, em entrevista sobre medo, memória e violência, recuperada por Sainz e reproduzida, em parte, no prólogo da coletânea *Cuentos completos y uno más* (1999):

A violência está em toda parte, ali fora agora mesmo. “Você começa a absorvê-la pelos poros”, disse Luisa, “e sai pela mão e aparece na escrita”. Mas [Luisa] também aceita que deve haver violência em cada um de nós, e que é necessário reconhecê-la

e interpretá-la. Só violência? Não, também medo, não o medo paralisador, e sim o medo criador, o medo que impulsiona. O medo que faz com que você salte e passe por cima de si mesmo. O medo que faz com que alguém faça coisas que não faria conscientemente. “Escrevemos para descobrir, para desvelar, **mas também para assinalar aquilo que, por comodidade, preferimos esquecer**”. (SAINZ, 1999, p. 16, grifo nosso)

Com efeito, segundo Aínsa (2002, p. 71), pode-se dizer, sobre o conjunto da obra de Valenzuela, sobrevoa como obsessivo *letmotiv* uma sutil reflexão acerca do medo e das variações que vão do temor individual ao pânico coletivo. No romance *Cola de lagartija* (1983), por exemplo, a narradora anota:

Esta red de miedos, este diseño tan geométrico también yo lo voy tejiendo sin querer, sin darme cuenta, pero no logro comprenderlo... una telaraña que me atrapa... algo tejido por montones de arañas negras, agazapadas a la espera de su presa, extensísima, kilométrica red y nosotros las presas y también las arañas. (VALENZUELA apud AÍNSA, 2002, p. 71)

O que vale para os medos certamente ganha ainda mais valor de verdade se esse medo estiver associado a um trauma ou a um conflito interno que se encontra enclausurado no fundo da mente, uma lembrança dolorosa que reside nos poeirentos porões da memória. Ao expulsá-lo de dentro de si e fixá-lo do lado de fora, no exílio-clausura do texto, o escritor pode experimentar uma sensação de libertação possível a partir da conjuração do próprio trauma ou elaboração do conflito, agora encerrado fora dele.

Laura Sesana também discorre sobre o uso da palavra para expurgar o sofrimento interior. Citando a crítica Sharon Magnarelli, recorda que, de acordo com essa autora, “ao articular o inarticulável, Valenzuela indica que podemos nos livrar da opressão que levamos dentro” (MAGNARELLI apud SESANA, 2016, p. 9).

Ao refletir sobre as múltiplas imbricações entre a escrita de resistência e “os valores mais autênticos e mais sofridos” (calados nos diálogos cotidianos “por medo, angústia ou pudor”), Alfredo Bosi dá ênfase a técnicas narrativas que coincidem com as profusamente empregadas por Luisa Valenzuela:

A escrita resistente não resgata o que foi dito uma vez só no passado distante e que, não raro, foi ouvido por uma única testemunha [...]. **Também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor**, soará no monólogo narrativo, no diálogo dramático. E aqui são os valores mais autênticos e mais sofridos que abrem caminho e conseguem aflorar à superfície do texto ficcional.

Por sua vez, a narrativa lírica, quando atinge certo grau de intensidade e profundidade, supera a rotina da percepção cotidiana e liberta a voz de tudo quanto esta abafou ou apartou da conversa, até mesmo do diálogo entre amantes, amigos, pais e filhos. (BOSI, 2002, p. 134-135, grifo nosso)

Com efeito, algumas das histórias contadas por Valenzuela em seus livros também especificamente trabalham em torno dessa concepção de escrita como um dos meios para se conjurar o medo. “Luisa Valenzuela não faz outra coisa no conjunto de sua obra”, resume Aínsa (2002, p. 62). Uma das referências mais diretas ao tema certamente se encontra no conto “El zurcador invisible” (1993), mencionado e resumido no capítulo 2. No conto a professora que narra e se narra busca estimular a sua aluna, traumatizada pela tentativa de assalto que sofrera e a facada que levara nas costas, a escrever esse episódio, “escrever o medo”, como forma de externá-lo e quiçá derrotá-lo. A aluna resiste, porém. Com medo de enfrentar o próprio medo, atalha que não sabe dizê-lo e que o medo seria indizível.

Ahora cuando salgas de clase, todas las noches de miércoles al salir de este taller, aquí presente, se hacen las once al volver a tu casa, ¿no tenés miedo?

Sí.

Escribí el miedo.

No sé escribirlo, no sé decirlo, el miedo no tiene palabras. (VALENZUELA, 2007, p. 41)

Obstinada, a professora não se dá por vencida e insiste com a aluna para que ela “afugente o medo, escrevendo-o”: “Todas las palabras son del miedo. Todas. Y no hay nada que no pueda ser escrito. Ahuyentá ese miedo escribiéndolo”. Mas a aluna rebate que o medo é dela (VALENZUELA, 1999, p. 51).

Já no conto “La palabra asesino”, um dos cinco que integram o livro *Cambio de armas* (VALENZUELA, 1982), uma moça absolutamente pacifista e avessa a tudo o que possa envolver violência encontra-se profundamente envolvida com um homem que perpetrou assassinatos (como de hábito, o tema da violência e da repressão política na ditadura dá as cores do pano de fundo do enredo). O homem, a um só tempo, é objeto de seu desejo e amor, mas também de sua repulsa e abjeção, paradoxo que se transforma em um conflito interior. A moça, então, se defronta com esse conflito que não sabe bem como elaborar até que, no fim do conto, mesmo permanecendo ao lado do amado, explode num grito: “Assassino!”. Com

isso, a personagem profere a palavra que “nomina o inominável”, que dá o nome certo ao objeto de seu dilema interno; preenche em alta voz, com o correspondente significante, o verdadeiro significado daquele homem e, por extensão, daquele relacionamento. Ao fazê-lo, desembaraça-se do fardo e, ainda que tenha aceitado a companheiro em sua cama e em sua vida, verbaliza a palavra que o denuncia.

Trata-se do expurgo da culpa (neste caso, um prazer culpado) ou do trauma por meio da verbalização que conduz a uma tomada de consciência. Recorrendo a Medeiros-Lichem, Sesana sustenta que, “aqui, o escritor assume uma posição de ‘nomeador’, de denunciador da opressão e da violência e assim desafia a opressão imposta sobre ela, inclusive por ela mesma” (SESANA, 2016, p. 9).

Como bem assinala Gwendolyn Díaz, outro conto que merece ser citado de passagem nesta mesma linha é “Viajes”, um dos que compõem o livro *Simetrías* (VALENZUELA, 1993). Nele, a jovem protagonista mantém uma relação amorosa com Carlos, com quem não deseja mais estar (ainda que ele diga amá-la). Ela decide, então, ir para Bali, numa viagem de três dias de avião, e leva consigo um caderno, “*por si se me ocurre anotar ideas sobre Carlos o frases de él, que borraré cuidadosamente para írmelo sacando de la cabeza*”. Quando ela já se encontra de volta a seu país de origem, já não se recorda de nada de sua estadia em Bali. “Como as palavras de seu caderno, sua memória também se apagou”, conclui Díaz (2002, p. 130). Metaforicamente, é como se a pura verbalização do pensamento ou da emoção (neste caso, especialmente, pela palavra escrita) tivesse o “poder” de aliviar a mente, à maneira de uma técnica terapêutica, limpando-a dos “rejeitos de memória” desagradáveis que se prefere expelir. Enquanto ali permanecerem, encarcerados na mente sem serem simbolicamente processados, tais rejeitos seguirão sendo motivo de angústia e perturbação.

Da mesma forma, há histórias que precisam ser contadas, por mais terríveis (e “incontáveis”) que sejam, ou talvez precisamente por isso. E Valenzuela não se furta à tarefa. Em entrevista concedida a Gliemmo em 1994, a própria autora sublinha sua opção consciente por enfrentar situações ou temas traumáticos e repugnantes como forma de expurgá-los “antes que eles a arrebenhem e irrompam por outro lado”. Mesmo que certamente não seja tarefa das mais cômodas e agradáveis, ela não hesita em considerá-la uma tarefa necessária, inclusive no que se refere à própria saúde mental:

A outra coisa é recordar aquilo que preferimos esquecer porque, se temos “forcluido” como dizia Lacan, depois vai assomar e vai te arrebenhar por outro lado.

Nisso me esforço e escrevo sobre coisas que não tenho vontade de escrever, para conservar essa memória. (GLIEMMO, 2002, p, 92)

Tal postura assumida por Valenzuela certamente muito tranquiliza Aínsa:

Do que podemos estar seguros é que sua obra, escrita com fragmentos recuperados de uma memória que não se resigna ao esquecimento, já não poderá ser silenciada por nenhum poder, o que certamente supõe uma grande coragem, “outro” tipo de coragem, a única que talvez importe. (AÍNSA, 2002, p. 78)

#### 3.4.4. Atando fios da memória e da História

Aínsa parece ter razão. Muito do que a própria escritora já declarou sobre o seu trabalho em diversas entrevistas e muito do que já escreveu a crítica especializada sobre a escritora confirmam o seu comprometimento total com a causa do não esquecimento – o que se manifesta através de uma escrita que deliberadamente contribui para essa “causa” sem, no entanto, fazer desta (como tampouco de qualquer outra) uma “causa” para a sua escrita.

Quando Luisa escreve já não é ela, é a língua quem fala, é o poder dos espíritos, e, felizmente, dos bons espíritos, os que acusam, os que denunciam, **os que atestam, os que testemunham para que não se repita o mal, para que não se pendure o esquecimento, para que não nos invada a desmemória.** (SAINZ, 1999, p. 20, grifo nosso)

Assoma um inevitável paralelo com a ideia de testemunho defendida por Levi, “para que não se repita o mal”, “para que não nos invada a desmemória”. A diferença são os gêneros textuais e as armas literárias: em Levi, é evidente que a primazia é dada à dimensão da memória, de onde ele extrai o material para o seu relato em primeira pessoa (sua autonarrativa de testemunho)<sup>111</sup>, contando ainda com as ferramentas estilísticas do bom escritor; já em Valenzuela o tapete vermelho é estendido para a imaginação e é na esfera da ficção que ela vai criar, contando, não obstante, com as suas próprias memórias, ainda que fragmentárias, de situações vividas e testemunhadas das quais extrai elementos para compor as histórias, ou

---

<sup>111</sup> Com efeito, é notável que ele conclua o seu prólogo de *É isto um homem?* fazendo questão de registrar que nenhum dos acontecimentos narrados na sequência foi imaginado por ele. Retoricamente, as palavras exatas de Levi dizem que, pelo contrário, a ressalva seria prescindível: “Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação”.

pelo menos iniciá-las<sup>112</sup>. Como diria Bosi (2002, p. 130-131), “a resistência interiorizada da lírica [...] entrança os fios da memória com os da imaginação”. Apesar de o crítico se referir especificamente à poesia, a ideia pode ser estendida à narrativa, principalmente quando esta se apropria de matéria onírica para misturá-la à memória do *real*, como se viu no capítulo anterior.

Efetivamente, Valenzuela conta que escreveu *Aquí pasan cosas raras* (1975) freneticamente em cerca de um mês, num intervalo entre viagens passado de volta à sua Buenos Aires, após algum tempo morando no exterior. Uma vez na cidade, de pronto se deu conta de que aquela talvez já não fosse a “sua” Buenos Aires, tamanha a sucessão de eventos estranhos, estranhamente violentos, que indicavam mudanças radicais na paisagem social – estava-se, então, a poucos meses do início oficial da ditadura militar argentina, mas antes disso o país já vivia em convulsão política. Para conseguir escrever o livro no curto tempo de que dispunha, Valenzuela conta que passou a realizar, diariamente, breves incursões pela cidade em busca de inspiração e material. Passava por ruas e cafeterias, onde se punha a observar as pessoas e entreouvava fragmentos de diálogos, pouco para uma compreensão totalizadora, mas suficiente para desencadear a escrita de cada conto, ditando o mote necessário ao início do processo criativo. A escritora recorria, portanto, a memórias incompletas e fragmentárias para “completá-las” com a imaginação. É o que ela relata em entrevista a Montserrat Ordóñez (em “Máscaras de espejos, un juego especular”, *Revista Iberoamericana*, 1985, 132-133):

Quando voltei depois de uma longa viagem, me encontrei com uma Buenos Aires de violência que não conhecia. A Buenos Aires de López Rega era a violência das ruas, algo que nunca tínhamos visto. [...] Reintegrava-me a um mundo que não conseguia entender, que não era meu. Então ia aos cafés, pescava uma frase no ar, e depois todo o conto vinha atrás. Por isso são contos que às vezes começam de uma maneira estranha. A correção me tomou tempo, mas foi tudo uma experiência muito vital e esgotadora. (VALENZUELA apud SAINZ, 1999, p. 13)

Em outra passagem da já mencionada entrevista resgatada por Gliemmo (2002, p. 91-92), Valenzuela comenta especificamente essa sua relação com a memória e como esta opera, juntamente com outros recursos, no seu processo de criação. Comenta, ainda, como a literatura, conquanto trabalhe com a ficção – ou *más bien* justamente por isso –, contribui, até

---

<sup>112</sup> Cumpre ressaltar que, também na Argentina, a partir de 1982, graças ao processo de distensão política que culminou na retirada dos militares do poder, começam a publicar-se narrativas de testemunho sobre os horrores da ditadura, os quais, segundo Sarlo (1987, p. 47), “propõem problemas diferentes, tanto do ponto de vista do pacto de leitura como das relações entre história, ideologia e discurso ficcional”.

certo ponto, com o processo de reconstrução da memória e até da “História com H maiúsculo”: “A literatura ajuda a atar fios narrativos que a história perde” (VALENZUELA apud GLIEMMO, 2002, p. 91-92). Segundo ela, ao contrário da história com minúscula e da História com maiúscula, a narrativa é muito exigente em não permitir que o autor escamoteie pormenores, sob pena de perder o fio narrativo.

Na História com maiúscula e na história com minúscula entram comodidades do historiador, da pessoa que relata a história, entram mesquinhas que vão escamoteando detalhes. Na narrativa não se podem escamotear esses detalhes porque você perde o fio narrativo. Nisso é muito exigente a narrativa. Eu creio que aí você recupera coisas que a memória perde, porque a memória é seletiva. (VALENZUELA apud GLIEMMO, 2002, p. 91-92)

### 3.4.5. O testemunho pela via da ficção

A propósito de História com H, naquele contexto político que marcou a Argentina entre as décadas de 1970 e 1980, somente aos representantes e simpatizantes do Estado de exceção poderia interessar a política do borrão, do apagão da memória, do cancelamento do passado. Logicamente, tal percepção não escapou às atentas “antenas” de Valenzuela (para repetir uma expressão da própria autora), que tratou de inserir a questão, ainda que muito sutilmente, no conto “4 Príncipes 4” – um dos que compõem a seção “Cuentos de Hades” em *Simetrías* (1993)<sup>113</sup> –, matizada por duas das companheiras inseparáveis da escritora argentina: a paródia e a ironia. No conto, há um príncipe que se esquia de suas responsabilidades trocando constantemente o sentido de suas palavras e simplesmente abolindo o uso da memória – o que, sob o disfarce do humor (ou a máscara, tão cara a Valenzuela), na verdade problematiza as estratégias de dominação dos detentores do poder pela via discursiva e pela supressão da memória.

Imbuída dessa consciência, Valenzuela tinha a plena convicção de que era necessário se opor a essa negação e resistir à política do esquecimento com as armas de que dispunha. Conforme ressalta Magnarelli,

---

<sup>113</sup> Nessa seção, como sugere o trocadilho do título, no lugar dos tradicionais contos de fadas, a autora brinda o leitor com releituras que, na verdade, subvertem as versões mais difundidas daquelas histórias, com o objetivo precípuo de questionar papéis, regras de conduta e a normatização dos discursos machistas estabelecidos pela cultura patriarcal.

Muito da narrativa de Valenzuela se centra no que tem sido chamado de *guerra suja*, o terrorismo, tortura, morte e desaparecimento de milhares de pessoas, toda uma série de horrores perpetuados pelos militares e os paramilitares da Argentina dos anos 1970 e princípios dos 1980. Valenzuela tem condenado e denunciado, repetidamente, tal abuso de poder e sua concomitante distorção dos fatos com o duplo (mas paradoxalmente contraditório) propósito de, por um lado, justificar a tortura e o terrorismo, e por outro, convencer a todos nós que “aquí no pasa nada”. (MAGNARELLI, 2003, p. 145-146)

Ao lançar-se ao tinteiro também com o objetivo de produzir memória (mas não só com tal objetivo), Luisa Valenzuela, como vimos reiterando até aqui, assume o papel de quem, por meio da literatura, oferece um testemunho dos problemas em que ela e seu povo estão imersos. Sublinhe-se: por meio da literatura. Não se trata, pois, de testemunho histórico, tampouco de literatura testemunhal (infinitamente mais atada à memória dos fatos e ao chão da realidade terrena), mas de um testemunho expandido pelas possibilidades abertas pelo texto ficcional.

Tal ressalva é realçada por Gliemmo, quando, em referência específica a dois contos valenzuelanos (“Cambio de armas” e “Simetrías”), formula que “já não ditam suas leis a cronologia nem o discurso histórico, coordenadas externas à literatura que costumam exercer um controle inobjektável, uma regulação canonicamente autorizada sobre a criação ficcional” (GLIEMMO, 2002, p. 97).

Senhora de seu ofício e inteiramente convicta quanto a suas escolhas éticas e estéticas, a própria Valenzuela confirma ver a si mesma e aos demais ficcionistas como testemunhas; da mesma forma, referenda o olhar que mantém sobre o próprio trabalho como o de deixar testemunhos. Para isso, como explica em entrevista resgatada por Sainz (1999, p. 16-17), é preciso manter em atividade as “antenas” usadas para captar os temas e problemas sociais dos quais dará seu testemunho com o tratamento singular de seu estilo literário.

[...] é nesta perturbação das águas que se encontram onde se torna necessário ter uma ideologia clara como base para apresentar de uma ou outra forma os problemas e **oferecer novas óticas de enfoque**. Não creio em absoluto que nós escritores sejamos ou devamos ser juizes, mas tampouco devemos ser a cega e bela justiça. Simplesmente **testemunhas** com as antenas bem alertas, **testemunhas** do mundo externo e também do interior, entrelaçados como sempre acontece. (SAINZ, 1999, p. 17, grifos nossos)

Dessa maneira, evidencia-se a força da palavra, imprescindível nesse processo de resgate, reconstrução e fixação da memória, particularmente da palavra escrita. E, mais do que a palavra escrita, ganha relevo, nesta discussão sobre memória e esquecimento, o poder

concentrado por aquela que recebe um tratamento artístico, ou seja, a linguagem do texto literário como o de Valenzuela.

Na belíssima definição cunhada por Gliemmo ao entrelaçar a escrita, a memória e a cicatriz (marca da dor), a crítica considera ser a escrita “uma memória transformada em cicatriz através da linguagem” (GLIEMMO, 2002, p. 96). Nessa dimensão, as possibilidades se maximizam, conforme avalia a mesma autora:

Com que palavras narrar a atrocidade, o terror, as perversões históricas? As respostas são dadas pelos próprios textos, que abrem um novo verossímil a partir de novos interrogantes, de combinações excepcionais, e **situam a palavra em uma zona que vai além da tensão entre memória e esquecimento, resistência e submissão.** (GLIEMMO, 2002, p. 97, grifo nosso)

Ainda sobre a força testemunhal da palavra escrita, emblemático é outro conto do repertório de Valenzuela, bem recordado por Sesana (2016, p. 7): “La cuarta versión”, com o qual a autora abre a sequência de cinco curtos relatos encerrada por “Cambio de armas” (1982) no livro de mesmo nome. Sucintamente, entre inúmeras outras interpretações possíveis deste que é um dos contos mais estudados de Valenzuela, a autora põe em evidência a perenidade do testemunho escrito ao contar a história de Bella, jovem atriz apaixonada por Pedro, um embaixador que, após o retorno da heroína ao país, ajuda-a numa operação de fuga clandestina de perseguidos políticos através da embaixada – a nação em questão vive dias de regime ditatorial e claro, como de praxe, qualquer semelhança com a Argentina de então é tudo, menos coincidência. Por fim, a história de amor com uma trama política de fundo (ou, caso se prefira, história política camuflada como trama amorosa) culmina com um desfecho trágico, no qual Bella é assassinada pelos agentes da repressão dentro da embaixada, em meio à operação. No entanto, nem tudo se perdeu. Bella tinha por hábito registrar as suas memórias, e os seus escritos seguem vivos mesmo após sua morte. Uma narradora encontra as suas anotações e tenta completar o texto, dando-lhe nova versão, à qual se seguem outras – donde o título do conto, “La cuarta versión” (uma delas, possivelmente, a que é dada à história pelo próprio leitor). Ainda que a personagem tenha sido silenciada no final, suas palavras e testemunhos seguiriam vivos, dando conta de uma repressão política da qual não se podia falar. “Assim, Valenzuela busca dizer algo nas entrelinhas, busca dar voz ao emudecido para contestar a voz do opressor e assim dizer o que não pode ser dito acerca da Guerra Suja na Argentina” (SESANA, 2016, p. 7).

### 3.4.6. Polifonia de vozes: o testemunho coletivo

Ao dar o seu testemunho em um texto, Valenzuela não dá só o *seu* testemunho, mas, figuradamente, o de muitas pessoas. Retomando um excerto de uma de suas entrevistas citadas acima, ela defende, textualmente, que é preciso “oferecer novas óticas de enfoque” sobre determinado problema aos leitores (SAINZ, 1999, p. 17). Como autêntica “costureira invisível”, a autora usa sua linha e o seu engenho criativo para amarrar e apresentar simultaneamente diferentes versões que partem de diferentes ângulos e de diferentes vozes que dialogam através do texto sobre o mesmo objeto. Tal dialogismo se opõe à “amnésia coletiva” estimulada aos argentinos durante a guerra suja e compõe um mosaico polifônico que cumpre a função de dar esse testemunho coletivo.

Se diferentes vozes contam várias versões da mesma história, então é razoável concluir que, por extensão, a “História com H” é recontada sob diferentes perspectivas, que não aquela única ditada pelo aparato ideológico do regime, esse impostor “impositor” de uma questionabilíssima “versão oficial dos fatos”, que não tolera divergências e as reprime implacavelmente.

Retomada por Sesana, Sharon Magnarelli vê esta “pluralidade de vozes” como a forma de Valenzuela expor diversas explicações e variados pontos de vista para chegar a um testemunho escrito dos problemas atuais na América Latina. Assim, a fragmentação do foco narrativo se presta não só a pôr em xeque o discurso opressor com suas versões oficiais (como já abordamos), mas também a oferecer um testemunho plural que se contraponha à amnésia coletiva. Esse recurso empregado por Valenzuela tem sua mais evidente expressão no já mencionado “La cuarta versión”. Ancorada em Trevizan, Sesana relaciona alguns propósitos na fragmentação de vozes nesse conto, entre eles o de ir contra a “amnésia coletiva” que foi imposta sobre os argentinos durante a guerra suja.

**Aqui o uso de diferentes vozes cumpre a função do testemunho**, onde diferentes vozes contam várias versões da história. Estas versões não se apagam nem se anulam, antes formam em conjunto um quadro visto de um outro ponto de vista. (SESANA, 2016, p. 6, grifo nosso)

### 3.4.7. Limites do alcance da intervenção social do escritor e da literatura

Então está certo, o escritor escreve para evitar o esquecimento das violências perpetradas pelo homem contra o homem (e a mulher, bem entendido). Mas até que ponto, ao fazê-lo, ele pode realmente ajudar a evitar a repetição de semelhantes violências na “vida real”? Até que ponto, ao deixar uma obra tão eticamente comprometida com o dever de memória, o escritor pode contagiar as pessoas com esse seu compromisso de não esquecer? Até que ponto pode influenciá-las a atentar para o perigo contínuo de que “se repitam” experiências tão dolorosas e para o sofrimento reservado ao ser humano em caso de “repetição”? Até que ponto, enfim, pode mesmo fazer alguma diferença, como parecia ser a intenção de Levi ao alertar os seus leitores para semelhante perigo no que tocava ao nazismo no pós-guerra?

Tais são, em outras palavras, os questionamentos que Magnarelli se propõe, ao comentar a intervenção de Héctor Bravo, o “narrador que se narra”, em sua própria narrativa no valenzuelano conto “Simetrías”:

Ao recriar, reconstruir esses horrores por meio da literatura, pode ele [Héctor] evitar recriá-los na realidade? Pode de verdade chegar à “borracha e papel em branco” que parece buscar? Por um lado, ele assegura (como Valenzuela fez em outras ocasiões) que é essencial não esquecer. A história tem que ser relatada uma e outra vez: “*Que el horror no se olvide, ni el olor ni el dolor ni...*”. Se se esquece, pode-se repetir, e seguramente é preciso evitá-lo a todo custo. Mas poderemos chegar algum dia à “borracha e papel em branco”? Não haverá sempre o desejo, outra rainha malvada ou Senhor militar, outro desafio ao poder que alguém gostaria de conservar? (MAGNARELLI, 2003, p. 64-65)

Esses e outros questionamentos que deles possam derivar, os quais remetem às inquietações expostas por Primo Levi logo após a experiência do Holocausto, seguem absolutamente em aberto – assim como as feridas da História, em especial aquelas testemunhadas e/ou escritas por autores como ele e como Luisa Valenzuela. Chagas históricas que, tomando emprestada a bela metáfora de Gliemmo, esses escritores buscam inscrever como cicatriz na memória coletiva através da escrita, como inscrita foi a cicatriz do trauma no corpo de Levi (a tatuagem) e em sua memória; e como inscrita também foi a cicatriz do trauma e dos *latigazos* produzidos pela *cola de lagartija* no corpo, na mente e no espírito quebrantado dos que foram torturados nas câmaras de suplício argentinas durante os anos da guerra suja. Torturados como a personagem Laura, protagonista do conto “Cambio de armas”, em cuja mente buscaremos “penetrar” na próxima seção.

#### 4. ANÁLISE DO CONTO “CAMBIO DE ARMAS”

Reúne primero al conjunto de hombres cautivos  
 en recinto adecuado.  
 Uno a uno, dales puñetazos en la cara  
 golpéalos en los oídos con ambas manos al mismo tiempo  
 infríngeles un culatazo en el estómago  
 y cuando caigan, propíales patadas en la espalda  
 para que entiendan que nuestro deseo es verlos de pie  
 Estas formalidades se deben repetir numerosas veces  
 antes de preguntar:  
 Han sido maltratados?  
 Los golpearon mucho?  
 Pues refresquen la memoria de todo lo que saben  
 porque así serán hombres libres.

(Horacio Gutiérrez)<sup>114</sup>

Último dos cinco contos que integram o livro de mesmo nome lançado em 1982 por Luisa Valenzuela, “Cambio de armas” é um dos textos mais intrigantes da autora. Neste estudo, nossa atenção se volta especialmente para este conto por entendermos que, em maior ou menor grau, nele se fazem presentes todas as principais “estratégias de resistência” que buscamos analisar no capítulo anterior, tão características da obra da escritora argentina. Do conto depreendem-se a resistência à concentração do discurso (com a ascendência da voz do dominado, no caso a protagonista, mediada por um narrador onisciente); a resistência à supressão das individualidades (pois a questão da construção e da desconstrução de identidades se estabelece como um dos temas centrais do relato); a resistência à violência de Estado (pois a discussão política aparece fortemente como pano de fundo de uma narrativa centrada na dominação sexual; e porque nela a violência é abordada em diversos níveis, seja a violência simbólica do homem contra a mulher, seja a violência sexual praticada entre quatro paredes e que transcende o contexto da ditadura, seja a violência física promovida por motivações políticas durante o Estado de exceção, já que o quarto da protagonista se faz câmara de tortura sexual que remete às câmaras de tortura onde eram seviciados os presos políticos do regime); finalmente, emerge intensamente do conto a resistência à política da desmemória.

Neste último aspecto, o conto em apreço se mostra especialmente interessante, uma vez que, em “Cambio de armas”, Valenzuela não só pratica a resistência à amnésia coletiva na medida

---

<sup>114</sup> GUTIÉRREZ, Horacio. *Dulce Patria*. Santiago: RIL Editores, 2012, p. 43.

em que escreve sobre as violências da ditadura (e em plena ditadura), como também transforma a memória no próprio tema central do conto. Ou seja, ao mesmo tempo, a autora promove o resgate da memória e escreve sobre o resgate da memória – precisamente, sobre a dualidade entre memória e esquecimento. Resgatado por Laura Sesana (2016, p. 12), Cordones-Cook<sup>115</sup>, por exemplo, compara a amnésia da protagonista com a amnésia coletiva que sofria o povo argentino depois da guerra suja. Assim, a trama de “Cambio de armas” gira em torno do embate entre o cancelamento da memória sistematicamente promovido pelos agentes da repressão, por um lado, e, por outro, a luta das vítimas do regime em busca da reconstituição da própria memória reprimida.

No conto, essa luta pela reparação e recuperação da memória obstruída é representada por Laura, nome pelo qual conhecemos a protagonista. Trata-se de uma luta interior, travada no plano do inconsciente da personagem e que nos é dada a conhecer por um narrador onisciente. Já no início do relato, somos apresentados por esse narrador a essa “chamada Laura”, que sabe sobre si mesma exatamente o que sabemos sobre ela: absolutamente nada. Laura passa os dias encerrada em uma residência (pelo que se supõe, um apartamento), de onde nunca sai por uma série de razões, seja pelo temor do que possa encontrar do lado de lá da porta, seja porque, na verdade, ela não está lá tão segura de que tenha liberdade para transpor aquele limite. As chaves estão lá, ao seu alcance e bem próximas da porta, mas ela nunca se arrisca a experimentá-las – como experimenta, por exemplo, os nomes que, para seu reiterado espanto, ela consegue atribuir aos objetos. São substantivos comuns, extraídos do ambiente doméstico: *plato, taza, baño...* Quanto aos nomes próprios, bem...

Sofrendo claramente de amnésia aguda, a mulher (presumivelmente, jovem) não tem certeza nem sequer se Laura é o seu verdadeiro nome, mas ao menos é por ele que a chamam. Quem a chama, neste caso, são as duas únicas pessoas com quem Laura tem algum tipo de contato no decorrer dos dias: a primeira é Martina, empregada doméstica discretíssima, que sempre fala a “voz baixíssima”, atende a todos os pedidos corriqueiros de Laura (uma xícara de chá, uma almofada...), mas não fala com ela nada além do estritamente necessário. O segundo é uma grande incógnita – tanto para ela como para o leitor. Quem será esse homem que mantém com Laura uma tão estranha relação? Quem é esse “sem-nome”, de múltiplos nomes que nada querem dizer, e que, regularmente, visita Laura no imóvel? É ele o guardião das chaves que

---

<sup>115</sup> CORDONES-COOK, Juanmaría. *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 1991.

sempre usa ao sair; é ele quem, logo se percebe, mantém Laura encerrada ali, aquele que está no comando de toda aquela estranha situação. Mas que situação seria aquela, exatamente? Em suas furtivas visitas, esse homem que se apresenta como elo entre Laura e uma suposta “realidade” troca pouquíssimas palavras com a moça. No lugar das palavras, ganha vazão o desejo: invariavelmente, os dois se entregam à prática sexual. Não que Laura tenha escolha, isto também logo se esclarece. Mas é inegável que, em meio a sensações que misturam o medo e uma gradual desconfiança, Laura se sente atraída por aquele seu impositivo amante. Entrega-se ao prazer sexual como quem tem no instintivo desejo o único elo dela consigo mesma, a única coisa “que pertence mesmo a ela”, os únicos momentos em que ela se sente mesmo viva. Supostamente, seria ele o seu marido, cujo nome ela enfim recorda: Roque, como sugere certa foto de casamento em que ela, ausente de si mesma sob o véu de noiva, posa ao lado do homem que agora a frequenta. Mas Laura tampouco se recorda de matrimônio algum, e a tal foto lhe parece tão pouco familiar como todos os demais detalhes naquele apartamento onde tudo é impessoal, das cores das paredes ao comportamento da empregada. Tudo ali é artificial: a foto, a planta, ela mesma... Então, seria Roque seu marido, seu amante, seu carrasco ou seu carcereiro? Ou quiçá tudo isso ao mesmo tempo? A ideia da carceragem ganha força ao longo da narrativa, conforme vai-se evidenciando, a cada novo detalhe ou situação, uma conclusão iniludível: aquela mulher vive em cárcere privado. Durante suas visitas, Roque sempre mantém, guardando a porta pelo lado de fora, dois sentinelas que formam a sua escolta pessoal e cuja presença Laura só pode pressentir. Sem jamais vê-los, chama-os de Uno e Dos. As próprias chaves, conclui ela a certa altura, não passam de uma armadilha, chaves falsas ali abandonadas de propósito, como que casualmente, só para que Roque possa saber se ela chegou a tentar usá-las.

À medida que o conto avança, outros atos sexuais são narrados ao leitor, e estes vão se revelando cada vez mais cruéis. Certamente deleitando-se com a situação, o companheiro (aliás, “parceiro”, já que ele repele o primeiro termo) submete-a a uma série de humilhações, que vão de insultos verbais até uma situação análoga a um estupro, passando ainda pela insinuação de práticas sadomasoquistas que envolvem o uso de um chicote de equitação. Na cama, Roque seguidamente grita com ela e interpela-a por termos como “cadela” e “puta”, mas a violência não se limita ao campo verbal. Culmina com um episódio, misto de sadismo e voyeurismo, em que o enigmático personagem praticamente violenta Laura no sofá da sala de estar, voltado para o olho mágico da porta principal, enquanto se exhibe para um deduzível público (Uno, Dos e sabe-se lá mais quem), que assiste a tudo e escuta os “uivos” emitidos

pela moça. De resto, Roque em geral a trata como a um animal (uma cadela), muito raramente dignando-se a dirigir-lhe a palavra, responder-lhe perguntas, dar-lhe qualquer atenção, muito menos qualquer explicação sobre a confusa situação em que ela se vê imersa e que, gradativamente, vai buscando compreender.

E aí está precisamente a espinha dorsal da trama: quanto mais Laura sofre violências, mais ela toma consciência da violência geral em que consiste a própria situação a que está submetida; mais e mais vai emergindo, em seu íntimo (no poço fundo e escuro existente em seu interior, cuja borda ela vai margeando), o desejo de recordar o que se perdeu em alguma curva que ficou para trás no meio do caminho. “Sim, porque caminho houve”. Aos poucos, uma sucessão de detalhes a levam a se questionar sobre si mesma e como foi parar ali. Entre eles, o mais inquietante na certa é a extensa cicatriz, ainda fresca, que ela leva no dorso e que só consegue enxergar com a ajuda de um espelho. Além disso, à medida que ela vive algumas situações extremas, vão sendo evocados e recuperados fragmentos de recordações que a ajudam a ir reconstituindo essa memória que lhe fora arrancada. Mas trata-se de lembranças traumáticas, que lhe provocam dor e medo e que, logo, ela acaba repelindo. Portanto, o conto acaba se centrando, da metade em diante, neste confronto de Laura consigo mesma, luta íntima entre o medo de recordar (talvez seja mais cômodo, ou no mínimo menos sofrido, permanecer na zona escura do “não saber”) e o crescente, mas angustiante desejo de conseguir montar o quebra-cabeça.

Assim, Laura passa boa parte do conto flertando com o limiar desse poço escuro da memória que cala dentro dela (seu inconsciente) e que lhe foi interdita. Até que, certo dia, de modo totalmente inesperado, ocorre um evento que foge por completo à rotina das visitas: alguns homens (que se supõem subordinados) vêm urgentemente ao encontro de Roque no apartamento onde ele se encontra com Laura. Na entrada, chamam-no de “Coronel” e o alertam sobre uma sublevação de tropas em seu quartel, como Laura escuta de relance. O “Coronel Roque”, então, vai-se embora sem qualquer explicação e passa dias sem aparecer ou dar notícias. Ele nunca se ausentara por período tão longo, e Martina, a empregada, já reluta entre esperar mais um dia ou partir dali de vez com o dinheiro acumulado pelos seus discretíssimos serviços. Eis que, subitamente, Roque vai ao encontro de Laura, em busca de um desenlace para a intrigante história entre os dois: tirando-a de um sono profundo em que ela “caminhava sobre as águas do segredo sem se molhar”, o homem, sem rodeios, parte para

o ajuste de contas: expõe-lhe uma bolsa que pertencera a ela, dentro da qual há um revólver carregado, que igualmente era de Laura.

Indiferente ao desespero da outra, logo convertido em uma espécie de estado catatônico ante as horríveis revelações, Roque a obriga a ouvir tudo: xingando-a de várias maneiras, diz que tudo o que fez, só o fez para protegê-la desde o início; que ela havia sido presa bem no momento em que lhe apontava uma arma para assassiná-lo, ele a quem ela odiava sem nem sequer conhecer; que por isso, como atentara contra a vida dele, ela pertencia a ele desde o momento da captura; que ele não deixara mais ninguém tocar num fio de cabelo dela e se encarregara de todo o rito de tortura; que poderia, se quisesse, ter-lhe quebrado todos os ossos (afinal, todos eles eram “seus”), mas que “limitou-se” a quebrar o seu nariz, pois tinha em mente algo maior; que, se ela tinha as suas armas, ele também tinha as suas, e, se ela o odiava, ele poderia perfeitamente obrigá-la a amá-lo; que para isso foi preciso parti-la em duas como se parte um cavalo ao meio, transformando-a como ele bem quisesse; e que ela precisava saber de tudo, como passava a saber naquele instante, para que assim a sua “obra” estivesse consumada. Dito isto, Roque decreta que o “joguinho” terminou e, concedendo a alforria à prisioneira, simplesmente vai-se embora. Em direção à porta, dá as costas para Laura, deixando com ela o seu velho revólver, carregado. De súbito, então, ela passa a entender algumas coisas, sobretudo a função daquele instrumento. Alça a arma e, pela segunda vez, aponta-a para o Coronel.

E assim o conto é encerrado.

Como resume Laura Sesana (2016, p. 4), *Cambio de armas* é uma das obras mais discutidas e analisadas de Luisa Valenzuela. Para essa autora, o volume de contos, que culmina com o homônimo relato, “é um livro que se propõe oferecer uma visão alternativa da Guerra Suja, executada entre 1976 e 1983 na Argentina, sob a ótica das mulheres e de outros grupos oprimidos”. Já como anotou Gustavo Sainz (1999, p. 18-19), é um livro que fala de resistência feminina. “Nos cinco contos que integram o volume, as protagonistas resistem à opressão e à submissão, como destacou acertadamente Sharon Magnarelli em seu livro *Reflections/Refractions. Reading Luisa Valenzuela*<sup>116</sup>”.

A ideia que opera como mote de “Cambio de armas” pode parecer absurda Mas absurda também não era a própria ditadura? O argumento teria sido inspirado em ocorrências reais de

---

<sup>116</sup> MAGNARELLI, Sharon. *Reflections/ Refractions. Reading Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 1988.

casos de torturadores apaixonados ou apegados em algum nível afetivo a suas vítimas – só mais um dos absurdos derivados de regimes como o que vigorou na Argentina de 1976 a 1983. Com efeito, esse mote também inspirou a produção de outros autores contemporâneos de Valenzuela. Francine Masiello (1987, p. 15) registra que, também em *Recuerdo de la muerte* (1984), de Miguel Bonasso, o torturador El Tigre corteja a prisioneira Pelusa.

No conto em tela neste capítulo, a personagem Laura foi divorciada de seu passado, desalojada de si mesma e excluída do direito ao exercício do livre-arbítrio. Nem mesmo os detalhes menos relevantes do gerenciamento doméstico no “llamado departamento” em que ela passa a viver parecem ser da sua conta – “los pormenores del funcionamiento de la casa [...] aparentemente no concernían a la llamada Laura” (VALENZUELA, 1999, p. 162). A personagem, enfim, se encontra em estado de “zero absoluto” (logo, neste aspecto, é menos que Uno e Dos, como ela chama os dois vigias que montam guarda do outro lado da porta do apartamento no qual foi enclausurada). Conduzido pelo personagem Roque, o processo de aniquilação do indivíduo é calculado, premeditado, friamente planejado. O torturador sevicou a vítima “metrificadamente” até o ponto preciso em que, mesmo sobrevivendo, ela tivesse a vontade quebrada, a memória aplastada e a consciência de si mesma esmagada.

Na certa tanto os dois personagens como o conto em que ambos contracenam se oferecem como ricas oportunidades para a verificação e a análise de alguns dos componentes mais relevantes na estética de resistência de Luisa Valenzuela. É o que nos propomos fazer na sequência.

#### **4.1. A dominação pela língua**

Ao analisar pontualmente os cinco contos que compõem *Cambio de armas*, inclusive o relato homônimo, Laura Sesana (2016, p. 5) destaca “o tema da política e da Guerra Suja como algo que não se pode contar ou escrever”, ao lado de “outro tema importante: [...] o da linguagem como instrumento de domínio”.

Ao longo do conto, fica expresso em várias ocasiões o distanciamento comunicativo entre Roque e Laura, uma barreira seguramente erguida pelo primeiro. Evidencia-se a

impossibilidade de Laura em estabelecer uma comunicação verbal com Roque. Este frustra propositalmente todas as tentativas de Laura, ignorando as perguntas dela e tratando-a com silêncio e indiferença – afinal, em coerência com seu plano, quanto menos ela soubesse, melhor. Basicamente, com isso, os dois só se comunicavam através do sexo e de sensações físicas. “A veces le duele la cabeza y este dolor es lo único íntimamente suyo que le puede comunicar al hombre”, informa-nos o narrador sobre Laura, logo no início do conto (VALENZUELA, 1999, p. 158). E, mais à frente: “Hablar casi ni se hablan, muy pocas veces tienen algo que decirse: ella no puede siquiera recordar viejos tiempos y él actúa como si ya conociera los viejos tiempos de ella o como si no le importaran, que es lo mismo” (1999, p. 160); “Él en cambio sí sería capaz de revelarles unas cuantas verdades, pero la verdad nada tiene que ver con él, que sólo dice lo que quiere decir y lo que quiere decir nunca es lo que a ella le interesa” (1999, p. 165). Não é para menos a grande surpresa de Laura no episódio muito pontual em que “él se digna contestarle. Por una vez se digna alzar la cabeza, responder con paciencia a su pregunta, hacer como si ella existiera” (1999, p. 166).

Com efeito, no artigo “Llamar a las cosas por su nombre”, Margo Glantz ressalta a língua como importante instrumento de dominação, que contribui decisivamente para esse processo que chamamos de *dessubjetivação do sujeito*. Se podemos assumir que a língua é o canal de mediação entre o pensamento e a realidade, o dominador, ao bloquear esse canal, impede o estabelecimento dessa mediação, apartando o pensamento da realidade tangível. Não por acaso, o controle por meio da língua é justamente uma das formas de “violência simbólica” salientadas por Pierre Bourdieu, como abordamos no capítulo 2. De acordo com Glantz,

Em “Cambio de armas”, uma mulher perdeu a memória, foi torturada, violada, vencida, e não se pertence, domesticaram-na como se quebra um potro; caiu nas garras do lobo, se podemos fazer esse símile evidente. E esse lobo é um torturador, um coronel ameaçado de morte pela torturada, razão pela qual ela é supliciada, **até ser despojada de si mesma, a partir do seu corpo que o torturador modela mediante a sexualidade, a tortura, mas sobretudo a partir da língua.** [...] A consciência do sujeito está alienada, tomada pelo outro e ao mesmo tempo o olhar coletivo dissolve o outro, converte-o em objeto, obriga-o a guardar silêncio. (GLANTZ, Margo, 2002, p. 85, grifo nosso)

Com relação a este aspecto, é “eloquente” o fato de o conto ser aberto com uma seção intitulada “Las palabras”, onde a protagonista é apresentada aos leitores mediante o espanto nutrido por ela ao perceber que conhece e sabe dar “o nome certo a cada coisa” (espantoso porque ela de nada mais se lembra), praticando um jogo de associação correta entre

significantes e respectivos significados. Ali se encontrava ela, “la llamada Laura, de este lado de la llamada puerta, con sus llamados cerrojos y su llamada llave pidiéndole a gritos que transgreda el límite” (VALENZUELA, 1999, p. 157). O mesmo não vale para os nomes das pessoas, tampouco o seu próprio nome, também borrado da memória.

En cuanto a ella, le dicen que se llama Laura pero eso también forma parte de la nebulosa en la que transcurre su vida.

Después está el hombre: ése, él, el sin nombre al que le puede poner cualquier nombre que se le pase por la cabeza, total, todos son igualmente eficaces y el tipo, cuando anda por la casa le contesta aunque lo llame Hugo, Sebastián, Ignacio, Alfredo o lo que sea. [...]

Y después están los objetos cotidianos: esos llamados plato, baño, libro, cama, taza, mesa, puerta. (VALENZUELA, 1999, p. 157)

Docilizada, a “chamada Laura” perdeu completamente a autonomia, a ponto de se espantar genuinamente com a mínima manifestação pessoal de vontade, um simples gesto seu como o de dizer que *quer* uma xícara de chá.

No le asombra para nada el hecho de estar sin memoria, de sentirse totalmente desnuda de recuerdos. Quizá ni siquiera se dé cuenta de que vive en cero absoluto. Lo que sí la tiene bastante preocupada es lo otro, esa capacidad suya para aplicarle el nombre exacto a cada cosa y recibir una taza de té cuando dice quiero (y ese quiero también la desconcierta, ese acto de voluntad), cuando dice quiero una taza de té... (VALENZUELA, 1999, p. 157)

Domesticada (“amansada” sem o saber pelas mãos do torturador), Laura inicialmente parece acabar habituando-se a uma realidade pré-estabelecida para ela, na qual sua vontade já nasce anulada e que a priva por inteiro do exercício do livre-arbítrio – “Desde cuándo la señora decide en esta casa?” (VALENZUELA, 1999, p. 176), pergunta-lhe Roque, a certa altura. Daí tamanha inquietação com um gesto banal que, a rigor, indica o contrário: um ato de vontade. Prisioneira do “companheiro” – e, em certo sentido, também de si mesma –, Laura passou a tomar como natural aquela realidade dada, porque foi ali que “renasceu”, já despojada de memória.

Em outras palavras, ainda que num estado quase semiconsciente de “presente absoluto”, Laura voltou a despertar para “o mundo”, mas para um mundo diferente, no qual já se encontrava inserida ao despertar (ou renascer) – e, de fato, Roque chega a dizer, em meio às

revelações finais, que o seu plano incluía fazê-la depender dele “como una recién nacida” (VALENZUELA, 1999, p. 178).

Eso de estar así, en el presente absoluto, **en un mundo que nace a cada instante o a lo sumo que nació pocos días atrás (¿cuántos?)** es como vivir entre algodones: algo mullido y cálido pero sin gusto. También sin asperezas. (VALENZUELA, 1999, p. 159, grifo nosso)

Um mundo, portanto, artificial e muito estreito, em que ela só podia ser passiva, daí julgar natural, a princípio, a sua privação de liberdade e o “fato” dado de não poder decidir. Onde deriva o seu estranhamento diante de qualquer mínimo ato seu que denotasse algum resquício de vontade própria. Nesse mundo tão apertado, em todas as acepções possíveis, Laura também era estreitada e continuamente apertada por Roque – no sentido físico, sexual mesmo, mas igualmente no sentido psicológico<sup>117</sup>, já que o outro a mantinha diminuída, progressivamente diminuída, em sua condição humana, quiçá reduzida à estatura da mulherzinha da tribo africana no conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector, publicado em *Laços de família* (1960).

Pero intuye que las asperezas existen sobre todo cuando él (¿Juan, Martín, Ricardo, Hugo?) **la aprieta demasiado fuerte, más un estrujón de odio que un abrazo de amor o al menos de deseo**, y ella sospecha que hay algo detrás de todo eso pero la sospecha no es siquiera un pensamiento elaborado, sólo un detalle que se le cruza por la cabeza y después nada. Después el retorno a lo mullido, al dejarse estar, y de nuevo las bellas manos de Antonio o como se llame acariciándola, sus largos brazos laxos alrededor del cuerpo de ella teniéndola muy cerca pero sin oprimirla. (VALENZUELA, 1999, p. 159, grifo nosso)

Também no que diz respeito à relação de Laura com a linguagem, deve-se ressaltar a terceira seção da narrativa, sugestivamente intitulada “Los nombres”. Nela narra-se a cena em que Laura e Roque pela primeira vez aparecem fazendo sexo “aos olhos” dos leitores.

Como não tem lembrança de quem realmente é o parceiro sexual, Laura testa vários nomes (significantes) que nada indicam sobre o verdadeiro “ele”. Nomes aleatórios, que não se associam a nenhuma identidade em particular, ou seja, que carecem de um significado (neste caso, um significado presumivelmente terrível para Laura caso ela o reassimilasse).

<sup>117</sup> Tal como a protagonista do conto “Tango”, conforme analisamos no capítulo 3.

Él a veces le parece muy bello, sobre todo cuando lo tiene acostado a su vera y lo ve distendido.

– Daniel, Pedro, Ariel, Alberto, Alfonso – lo llama con suavidad mientras lo acaricia.

- Más – pide él y no se sabe si es por las caricias o por la sucesión de nombres.

Entonces ella le da más de ambos y es como si le fuera bautizando cada zona del cuerpo, hasta las más ocultas. Diego, Esteban, José María, Alejandro, Luis, Julio, y el manantial de nombres no se agota [...]. Como si estuviera recitando una letanía: José. Francisco, Adolfo, Armando, Eduardo, y él puede dejarse deslizar en el sueño sintiendo que es todos esos para ella, que cumple todas las funciones. Sólo que todo es igual a ninguno y ella sigue recitando nombres largo rato después de saberlo dormido, recitando nombres mientras juega con el abúlico, entristecido resto de la maravilla de él. Recitando nombres como ejercicio de la memoria y con cierto deleite. (VALENZUELA, 1999, p. 159-160)

É como se Laura jogasse com as palavras, enfileirando significantes vazios, desprovidos de significado, e lançando-os aleatoriamente sobre um corpo sem identidade, pertencente a um "ele" sobre o qual ela nada sabe, um "outro" cujo significado, àquela altura, permanece ignorado por ela. Satisfeito, esse “outro” parece desfrutar desse erótico jogo verbal, pedindo-lhe mais, rogando a ela que não pare, que prossiga com a sucessão de nomes. Para além do prazer sexual, a satisfação que o jogo proporciona a Roque pode ter uma causa mais consciente, já que retroalimenta o jogo maior que ele mesmo se propõe executar: o jogo de supressão e de substituição de identidades, a partir de um processo de “remodelamento”. Na medida em que ela (Laura?) reafirma o desconhecimento quanto à identidade dele, reitera, por conseguinte, a perda da própria memória. Logo, reafirma também o esquecimento de sua própria identidade, cujo processo de destruição já se completou em uma fase anterior. Ao mesmo tempo, isso permite a Roque levar adiante a outra etapa do plano (a outra fase do "jogo"), já em pleno curso, qual seja: o modelamento de toda uma nova identidade para a vítima, reconfigurada sob medida de acordo com os desígnios específicos do algoz.

Assim como a carga de erotismo guardada pelas palavras, Valenzuela explora no conto, ainda que de modo bem sutil, a carga ideológica contida, por exemplo, na escolha do vocabulário. Tome-se como exemplo o seguinte diálogo, no qual Roque (cujo vínculo com o Exército ainda é desconhecido pelos leitores naquele ponto da narrativa) expõe a sua abjeção/objeção à forma de tratamento “compañero(s)”, historicamente adotada por guerrilheiros de orientação revolucionária na América Latina e até hoje muito comum entre partidos políticos e movimentos sociais alinhados à esquerda ideológica:

- Pero me alegra que vengan tus compañeros.
- Colegas – corrige él con determinación.
- Bueno, colegas. Voy a aprender nuevos nombres, te voy a llamar de otras maneras. (VALENZUELA, 1999, p. 166)

Em dada altura, por meio do narrador onisciente que dá livre fluxo aos pensamentos da personagem, Laura expressa ter consciência do “secreto poder das palavras”. Palavras que soam belas ao se pronunciar podem involucrar terríveis significações. “Y la palabra azotada<sup>118</sup>, que tan lindo suena si no se la analiza, le da piel de gallina<sup>119</sup>. Queda así pensando en el secreto poder de las palabras [...]” (VALENZUELA, 1999, p. 161)

Da mesma forma, Laura indica saber que as palavras podem desencadear memórias: associam-se a imagens mentais, que por sua vez se associam à memória visual.

Dice – o piensa – gimiendo, y es como si viera la imagen de la palabra, una imagen nítida a pesar de lo poco nítida que puede ser una simple palabra. Una imagen que sin duda está cargada de recuerdos (¿y dónde se habrán metido los recuerdos? Por qué sitio andarán sabiendo mucho más de ella que ella misma?) (VALENZUELA, 1999, p. 158)

Igualmente importante ressaltar o caráter obscurantista da linguagem, que muitas vezes serve mais para ocultar do que propriamente para revelar sentidos; palavras que dissimulam, enganam ou escamoteiam muito mais do que efetivamente esclarecem, dado o caráter eminentemente arbitrário e manipulável da linguagem humana. Como pondera Glaciela Gliemmo em “Las dos caras de la luna: *Cambio de armas y Simetrías* de Luisa Valenzuela”,

As palavras e a realidade não guardam franca relação neste relato. Muitas coisas parecem e não são: Laura parece louca e puta, a planta não é de plástico, mas “parecia artificial”, a flor está morrendo e no entanto está viva, a boca de Laura se abre ainda que pareça não lhe pertencer, a maçaneta da porta [na verdade, da janela] se confunde com uma arma. E os espelhos [uma obsessão de Valenzuela, assim como as máscaras] a duplicam, devolvem-lhe imagens nas quais ela custa a reconhecer-se. (GLIEMMO, 2002, p. 93)

---

<sup>118</sup> *Azotada*: Açoitada, chicoteada.

<sup>119</sup> *Dar piel de gallina*: expressão idiomática que significa algo como “dar medo”, “dar arrepios”, “provocar calafrios”, “gelar a espinha”.

## 4.2. Desejo e dominação: la cautiva del *cattivo*

Os críticos de Luisa Valenzuela que projetaram seu olhar sobre o conto “Cambio de armas” são unânimes em concluir: não há a menor dúvida de que o sexo e o desejo ocupam um lugar privilegiado nesta narrativa. Atestando a ambiguidade que marca a relação entre Laura e Roque, Laura Sesana (2016, p. 12) sublinha que “a crítica parece concordar que é uma história que trata do tema do poder, da sexualidade e da tomada de consciência e ação no final”. Com efeito, nas palavras de Gustavo Sainz (1999, p. 13), “a troca a que alude o título é a troca de armas pelo sexo”. Como resgata o autor mexicano, a própria Luisa Valenzuela explicou, “entre uma viagem e outra”, que o tema central do conto “é a dominação pelo sexo”.

Em “Cambio de armas”, a história de Laura põe em evidência a ambivalência que cerca o sexo naquelas condições: prazer ou submissão? Prazer *na* submissão? *Eros* e *thanatos*, pulsões de vida e de morte atuando simultaneamente sobre a cama: eis o paradoxo de Laura nesta trama violentamente erótica e eroticamente violenta. “Sexo como alegria e liberação de impulsos, ou como morte, ou como culto a um imaginário, ou inclusive como imaginação, drama, denúncia” (SAINZ, 1999, p. 15).

Retomada por Sesana (2016, p. 12), a crítica Medeiros-Lichem<sup>120</sup> vê no apartamento de Roque “uma sala de tortura e o corpo da mulher como o lugar para onde deriva o poder e a humilhação por parte do homem opressor”. Para Sharon Magnarelli (2003, p. 145), o conto (bem como o volume homônimo de que faz parte) “se centra no paralelismo entre a opressão política e as relações interpessoais. Também oferece analogias entre a câmara de tortura erótica e os centros de tortura política por todo o mundo”.

Não obstante, este é um mundo que também se encontra caracterizado pelo elemento principal dos mundos de fantasia: o desejo, “las fangosas aguas del deseo”<sup>121</sup>. Especificamente, trata-se do desejo que se fundamenta no poder, em estabelecer o poder de alguém ao treinar e domar, como quem doma um cavalo, como quem domestica um animal selvagem, transformando o animal ou o objeto do desejo em algo drasticamente distinto, diferente do que foi, transformando-o em espelho que

<sup>120</sup> MEDEIROS-LICHEM, María Teresa. *Reading the Femenine Voice in Latin American Women's Fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang. 2002.

<sup>121</sup> *Las fangosas aguas del deseo*: “as lamacentas águas do desejo”. Trata-se de uma expressão usada por Valenzuela no conto “Simetrías” (1999, p. 152).

reflete a imagem que aqueles que detêm o poder gostariam de ver de si mesmos. (MAGNARELLI, 2003, p. 158)

Por sua vez, Fernando Aínsa (2002, p. 75) chama a atenção para a “união de dor e de prazer” no conto. Para ele, “uma ambígua violência cujas causas se desconhecem reina nesse lar-prisão”. Este por sinal nos parece justamente o aspecto mais instigante do conto, dentro do recorte proposto na presente seção: a ambiguidade manifestada por Laura, dividida entre o prazer sexual e a rejeição a este seu “abjeto objeto de desejo”. De fato ganha projeção no conto o conflito experimentado por Laura entre o desejo sexual elementar que lhe é inspirado por Roque (uma sensação primária, ancestral) e um desejo mais fundo, que cala nas profundezas de seu “poço escuro interior” e luta para chegar à superfície (ao nível da sua consciência): o desejo de se libertar da opressão que lhe é infligida pelo mesmo ser que ativa o seu desejo sexual.

O desejo pode ser compreendido como algo primitivo, instintivo, que se dá no nível do inconsciente, portanto livre de racionalização. Por isso, constituía para Laura o único fio que lhe permitia conectar-se com sua individualidade, o único que ela ainda lograva atar a uma Laura anterior à perda da memória, inserida que estava em uma realidade que não conseguia racionalizar – e talvez nem o quisesse (pois talvez fosse preferível permanecer anestesiada). Por isso, essa conexão consigo mesma se estabelecia unicamente através do portal aberto por uma sensação primitiva, à prova de racionalização. É o que se confirma em algumas passagens do conto: “Es ésta su única forma de saberse viva: cuando la mano de él la acaricia o su voz la conmina: movéte, puta. Decíme que sos una perra, una arrastrada. Decíme cómo te cogen los otros ¿así te cogen?. Contáme cómo” (VALENZUELA, 1999, p. 165); “Los momentos de hacer el amor con él son los únicos que en realidad le pertenecen. Son verdaderamente suyos, de la llamada Laura, de este cuerpo que está acá – que toca – y que le configura a ella, toda ella, ¿Toda?” (1999, p. 168).

A maneira como Laura se define e se reconhece em grande medida pelo seu desejo resta ainda mais evidente no excerto extraído da seção “Los espejos”, no qual se narra a segunda sessão de sexo entre ambos, com a inclusão de um detalhe: o espelho instalado no teto com que Roque obriga Laura a se mirar durante a relação. Não obstante todo o constrangimento, à medida que Roque percorre o seu corpo com a língua, ela se sente e se sabe viva:

[...] y la lengua sube y él la va cubriendo, tratando eso sí de no cubrirla demasiado, dejándola verse en el espejo del techo, y ella va descubriendo el despertar de sus propios pezones, **ve su boca que se abre como si no le perteneciera pero sí, le pertenece**, siente esa boca, y por el cuello la lengua que la va dibujando le llega hasta la misma boca pero sólo un instante, sin gula, sólo el tiempo de reconocerla y después la lengua vuelve a bajar y un pezón vibra y **es de ella, de ella**, y más abajo también los nervios se estremecen y la lengua está por llegar y ella abre bien las piernas, del todo separadas y **son de ella las piernas aunque respondan a un impulso que ella no ordenó pero que partió de ella**, todo un estremecimiento deleitoso, tan al borde del dolor justo cuando la lengua de él alcanza el centro del placer, un estremecimiento que ella quisiera hacer durar apretando bien los párpados [...]. (VALENZUELA, 1999, p. 163-164, grifos nossos)

Assim como outras personagens femininas de Luisa Valenzuela – a jovem atacada por um assaltante em “El zurcidor invisible”, a mulher que grita “Asesino!” no final do conto “La palabra asesino” –, Laura é prisioneira também do desejo nutrido pelo homem que lhe provoca mal. É cativa (*cautiva*, em espanhol) do *cattivo* (“malvado” em italiano) que a mantém em cativo (*cautiverio*, em espanhol). Mas, como bem observa Magnarelli, apesar de tudo,

[...] Laura ainda deseja Roque porque suas experiências sexuais com ele são sua única forma de sentir-se viva e autodefinir-se. Apesar de seu desejo, Laura não pode calar seu “poço escuro” onde está sua memória reprimida e onde começa sua conscientização. Esta tomada de consciência expõe Laura ao conflito entre seu desejo sexual e seu nojo ante a perversão em qualquer de suas formas. (MAGNARELLI, 2002, p. 186).

De todo modo, retornando a Aínsa, concluímos que Laura, no desfecho do conto, sinaliza uma tomada de posição:

Somente a “revelação” final lhe dará o impulso para ser livre. [...] Sair do sonho, saber assumir o passado, não é nada além de consumir um ato inicial que se havia frustrado: pegar um revólver, levá-lo e apontá-lo no meio das costas de quem lhe havia dado tanto prazer como razões para odiá-lo. (AÍNSA, 2002, p. 76)

Uma última ponderação precisa ser feita, contudo. Ainda no terreno das ambiguidades e ambivalências de que “Cambio de armas” está repleto, parece-nos, reverberando Glaciela Gliemmo (2002, p. 93), que, para além da dicotomia desejo/abjeção (certamente predominante), pode-se identificar, em alguns momentos, a dicotomia amor/abjeção. Segundo a mesma autora, trata-se de “[...] uma história de opressão e, ao mesmo tempo, de amor, dois nomes que se repelem. Como a presença desses homens, que vigiam por trás da porta que

Laura nunca atravessa: Uno e Dos. Distantes e tão próximos”. Mais que desejo, de fato, a ternura e o carinho com que Roque trata a amante/prisioneira em algumas oportunidades contrastam vivamente com os momentos de raiva, aviltamento e selvageria: “Y parece que anda por la casa con la frecuencia necesaria como para aquietarla a ella, un poco, poniéndole una mano sobre el hombro y sus derivados, en una progresión no exenta de ternura” (VALENZUELA, 1999, p. 157). Essa confusão entre momentos de opressão que se alternam com outros tantos de ternura tem o efeito de confundir ainda mais os sentimentos da personagem feminina, que a certo ponto chega a especular:

Por momentos ella sospecha que podría tratarse del llamado amor. Sentimiento por demás indefinido que le va creciendo como un calor interno de poca duración y que en sublimes oportunidades se enciende en llamaradas. Nada indica sin embargo que se trate en verdad de amor, ni aun las ganas que a veces le asaltan de que él llegue de una vez y le acaricie. (VALENZUELA, 1999, p. 165)

Essa alternância de atitude por parte de Roque que embaralha as emoções de Laura chega ao ápice no desfecho da sequência em que ele a “possui” à força diante de uma suposta “plateia” que a tudo assiste através do olho mágico da porta. Física e emocionalmente arrasada, ela acaba se deixando afundar nas carícias que ele de repente lhe propicia após intermináveis instantes de absoluta humilhação.

Cansado de bramar él vuelve al lado de ella y se pone a acariciarla en inesperado cambio de actitud. Ella deja que las caricias la invadan, que cumplan su cometido, que hasta el último de sus nervios responda a las caricias, que las vibraciones de esas mismas caricias galopen por su sangre y finalmente estallen. (VALENZUELA, 1999, p. 173)

### **4.3. O plano: aniquilar o indivíduo**

Ainda na seção inicial de “Cambio de armas”, o narrador apresenta ao leitor, sob a ótica de Laura, os dois capangas de Roque que fazem vigilância do lado de fora da porta durante as incursões dele pelo apartamento: “dos tipos que se quedan del lado de afuera de la puerta como tratando de borrarse” (VALENZUELA, 1999, p. 158). Chega a ser uma ironia: enquanto Uno e Dos – que de fato nunca aparecem em “carne e osso” na história – procuram voluntariamente se apagar, para Laura esse “apagamento” não é de modo algum facultativo.

Ao longo do relato, o personagem Roque – representante das forças militares, como descobrimos no final – trata de colocar em marcha, da forma mais prática e minimalista possível, o projeto a que aludimos nos dois capítulos anteriores do presente estudo: a estratégia de aniquilação total do sujeito, ou seja, a *dessubjetivação* do indivíduo. Fá-lo de maneira sistemática e concentrada em um único indivíduo, literalmente isolado dos demais – Laura, uma integrante das organizações de resistência política, como também somos levados a concluir no desenlace do conto. O homem dominador transforma Laura em sua “obra pessoal”, com princípio, meio e fim.

– Está bien, no tiene por qué importarte, pero igual quiero que sepas. Si no, todo va a quedar a mitad del camino.

– ¿A mitad del camino?

– A mitad del camino.

[...]

Y la voz de él empieza a machacar, y machaca, lo hice para salvarte, perra, todo lo que te hice lo hice para salvarte<sup>122</sup> y vos tenés que saber **así se completa el círculo y culmina mi obra** [...]. (VALENZUELA, 1999, p. 176, grifo nosso)

Roque leva a cabo, assim, uma espécie de experimento premeditado que remete, incontornavelmente, àqueles realizados pelos nazistas em campos de concentração e extermínio durante a Segunda Guerra Mundial – em particular, os protagonizados em Auschwitz por Josef Mengele, o “Anjo da Morte”, envolvendo o uso de prisioneiros como cobaias humanas “dejetáveis”<sup>123</sup>. Um experimento de fundo psicológico, pseudocientífico, que aproximava a “câmara de tortura sexual” não só a uma câmara de tortura de um dos centros clandestinos de detenção mantidos pela ditadura como também a uma espécie de laboratório onde a prisioneira era usada como “cobaia humana”, como Roque chega mesmo a

<sup>122</sup> Já no conto “Simétrías”, “simétrico” em tantos aspectos a “Cambio de armas”, diz o Coronel que se enamora de uma presa política “em poder” do Exército: “Esta mujer es mía y me la quedo y si quiero la salvo y salvarla no quiero, sólo tenerla para mí hasta sus últimas consecuencias” (VALENZUELA, 1999, p. 148).

<sup>123</sup> Curiosamente, para não ser capturado pelos aliados e responder por seus crimes de lesa-humanidade, Mengele fugiu exatamente para a Argentina, onde viveu na clandestinidade com o auxílio de organizações nazistas secretas. Mais tarde, chegou a refugiar-se no Brasil, precisamente no interior de São Paulo, onde faleceu no ano de 1979 (durante as ditaduras militares em curso nos dois países sul-americanos). Nunca chegou a ser julgado por cortes internacionais. Sobre a história de Mengele, especificamente sua passagem clandestina pelo Sul da Argentina, recomenda-se o filme argentino “O médico alemão” (2013), da diretora Lucía Puenzo.

se referir a ela, ao lhe revelar toda a verdade no desfecho da trama<sup>124</sup>. Para sugar-lhe toda a “substância individual”, o torturador deveria vedar-lhe os canais de pensamento autônomo. Na passagem em que Roque tenta acalmar a moça, que entrara em pânico ante a visão do chicote de cavalo e se apertava contra a parede em um canto do quarto, ele vai lhe dizendo “com voz açucarada”: “No pienses, no te tortures, vení conmigo, así está bien, no cierres los ojos. No pienses” (VALENZUELA, 1999, p. 170). Em outra passagem, o narrador questiona, como dando voz ao pensamento de Laura: “¿Interpretar? ¿Para qué? ¿Para qué tratar de entender lo que está tan lejos de su magra capacidad de comprensión?” (VALENZUELA, 1999, p. 175). A rigor, o “não pensar” e o “não interpretar” de Laura eram condições *sine qua non* para o êxito do “experimento”.

Objeto desse processo de aniquilação do “eu”, Laura vai se dessubjetivando, “se separando de si mesma”<sup>125</sup> e se acostumando com aquele estado de submissão. Habitua-se a abaixar a guarda e a cabeça para Roque: “Él le sonrío del otro lado de la mira y ella sabe que va a tener que bajar una vez más la guardia. Bajar la guardia y agachar la testuz: cosas a las que se va habituando poco a poco” (VALENZUELA, 1999, p. 169). Dia após dia, importa-lhe tão-somente *estar*, e não mais *ser*: “Le importa tan sólo estar allí, regar su planta que parece de plástico, encremarse la cara que parece de plástico, mirar por la ventana esa pared descascarada” (VALENZUELA, 1999, p. 165). Resigna-se, então, a “estar ali”, no tempo do “presente absoluto”, sem passado nem futuro, vivendo uma vida que ela sabe (ou ao menos desconfia) tão artificial quanto a sua plantinha aparenta ser: “[...] esa cara de ella que de golpe le recuerda a la planta (algo vivo y como artificial)” (VALENZUELA, 1999, p. 163).

Essa ideia de *dessubjetivação* (privação do “eu”, reificação do sujeito) flerta com a de bestialização do ser humano. Ao longo da narrativa, é frequente a comparação de Laura com uma série de animais (sobretudo uma cadela uivante), analogias presentes tanto no enunciado

---

<sup>124</sup> Em muitos aspectos, como veremos melhor adiante, pode-se traçar um paralelo entre a ação do conto “Cambio de armas” e o conto “Simetrías”, um dos que compõem o livro de mesmo nome de autoria de Valenzuela, lançado em 1993. No que concerne aos “experimentos” efetuados pelos agentes da repressão na Argentina, é exatamente assim que torturadores, em “Simetrías”, referem-se a seu insólito hábito de levar as prisioneiras políticas para “passear” (à força, naturalmente), vestidas, calçadas e maquiadas: “Esas mujeres quizá bellas, perfectamente engalanadas, sus heridas maquilladas, y mudas, puestas allí para demostrar que los torturadores tienen un poder más absoluto aún e incontestable que el poder de humillación o de castigo. Fue **un experimento compartido** [...]” (VALENZUELA, 1999, p. 148, grifo nosso).

<sup>125</sup> Tal como, no conto “Simetrías”, sucede à presa política que um coronel transforma em amante cativa: “La mujer del centro clandestino de detención en poder de las fuerzas armadas está cada día mejor peinada, arregladita, **cosa que la aleja cada día más de sí misma**” (VALENZUELA, 1999, p. 150, grifo nosso).

do narrador como nas formas de tratamento com que Roque se dirige à mulher. É o que se constata, por exemplo, na narração da cena em que Roque violenta Laura diante de supostos espectadores. Não contente em tratá-la unicamente por *perra* (“cadela” ou “vadia”), ele arremete contra ela até fazê-la *uivar* como se cadela fosse realmente. “[...] él le grita una única palabra – perra [...] Entonces un gemido largo se le escapa a pesar suyo y él duplica suas arremetidas para que el gemido de ella se transforme en aullido” (VALENZUELA, p. 172). No início da mesma sequência, a personagem é descrita pelo narrador como um “animal encurralado”: “Y él ahora se va acercando lentamente, esgrimiendo su oscuro sexo, y ella se agazapa en un ángulo del sofá con las piernas recogidas y la cabeza entre las piernas como animal acorralado [...]”. Não por acaso, acercando-se o fim do episódio, o torturador sexual também é comparado a um animal, porém na condição de predador: “Y empieza a caminar otra vez por el salón, fiera enjaulada, desplegando toda su vitalidad de animal insatisfecho. Rugiendo” (VALENZUELA, 1999, p. 171-172). Em contrapartida, cabe a Laura o papel de presa – “[...] estas presas que somos, en todos los sentidos de la palabra presas”, como dirá uma outra personagem no conto “Simetrías”, também da lavra de Valenzuela (1999, p. 147).

Em outro fragmento de “Cambio de armas”, algo parecido se observa: em face da desesperadora imagem do chicote que Roque lhe apresenta – um daqueles usados em montarias, símbolo que funciona como “detonador” de memórias atordoantes –, “ella se pone a gritar desesperada, a aullar como si fueran destriparla o violarla con ese mismo cabo del talero” e fica “sollozando en un rincón como animal herido” (VALENZUELA, 1999, p. 169).

Podem-se citar, ainda, algumas outras analogias derivadas deste campo semântico “animalesco”. A própria expressão idiomática “agachar la testuz”, mencionada acima (algo como “abaixar a cabeça”, no Brasil), se tomada ao pé da letra, remete a quadrúpedes, visto que *testuz* pode significar, literalmente, a parte frontal da cabeça de equinos (fronte ou focinho) ou mesmo a nuca (garrote) de bovinos. Ainda no campo dos animais domésticos – como Laura era (mal)tratada –, decisivo para sedimentar nossa argumentação acerca desta *bestialização* do ser humano é o trecho em que Roque enfim revela todo o seu plano, desde o início, para Laura: “[...] fui yo, yo solo, ni los dejé que te tocan, yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote, maltratándote *para quebrarte como se quiebra un caballo*, para romperte la voluntad, transformarte” (VALENZUELA, 1999, p. 177-178, grifo nosso). Em seguida, esse “Mengele latino-americano” verbaliza o seu projeto de objetificação do sujeito, comparando-a literalmente a uma “cobaia”, com o que ele mesmo corrobora a interpretação

de toda a sua “obra” como um intencional experimento: “Basta de macanas. Se acabó nuestro jueguito, ¿entendés? Se acabó para mí, lo que quiere decir que también se acabó para vos. Telón. [...] Pero gracias de todos modos, *fuiste un buen cobayo*, hasta fue agradable” (VALENZUELA, 1999, p. 178, grifo nosso).

Remontando o testemunho dado por Primo Levi acerca das práticas nazistas aplicadas contra os prisioneiros dos campos durante a Shoah, tem-se, em “Cambio de armas”, uma narrativa ficcional que aborda o quanto a tortura promovida por agentes da repressão na Argentina podia ser absolutamente planejada. Assim como no *Lager*, tem-se aqui um consciente e metódico trabalho de aniquilação da identidade individual, visando justamente despojar a personagem Laura daquilo que mais a torna humana: a sua própria identidade.

Basicamente, estamos tratando de um torturador que projetou o resultado que pretendia atingir após as sessões de tortura. Então, calculou o “sofrimento necessário” para o “cumprimento do projeto” que se propôs executar. Para tanto, aplicou a dosagem exata de agressões, para que a vítima apanhasse rigorosamente até o ponto preciso – sem tirar nem pôr – em que, mesmo tendo tido a vida poupada, também tivesse sofrido profundos danos cerebrais. Em outras palavras, o projeto do Coronel Roque foi manter Laura viva, mas transformá-la, quebrá-la em duas e causar-lhe danos psicológicos praticamente irreversíveis. Ele agrediu-a o suficiente, nem mais nem menos que o “necessário”, para deixá-la sobreviver, levando nas costas e na mente, no entanto, a cicatriz de um trauma penetrante, tão fundo que ela não conseguisse mais voltar a ser ela mesma dali para frente. O militar, enfim, planejou destruir a individualidade de sua vítima, sua subjetividade, sua consciência de si mesma. E efetivamente o fez. Tudo para, a partir daí, poder modelar um novo indivíduo a seu agrado, a ponto de poder “obrigá-la a amá-lo”<sup>126</sup>.

O conceito de modelagem, a propósito, é sugerido pelo próprio texto de “Cambio de armas”, ao afirmar que Roque demandava uma “ela apagada”, “um ser maleável para amá-lo como ele quisesse”, e que, sob as carícias dele, Laura se sentia como “feita de barro, dúctil e maleável”, embora não quisesse sê-lo em absoluto. Diga-se de passagem, a figura de linguagem proposta nesta parte do conto, de “uma mulher moldável, de barro”, reafirma, em grande medida, a

---

<sup>126</sup> Também neste ponto é possível identificar um paralelismo entre os contos “Cambio de armas” e “Simetrias”. Neste último, o Coronel que se apaixona por uma prisioneira “pretende que ella lo siga por propia voluntad, que ella lo ame” (VALENZUELA, 1999, p. 151).

metáfora que propusemos ao analisarmos as significações do conto “Tango”, na seção “Do tango ao *fango*”, no capítulo 3.

Una ella borrada es lo que él requiere, un ser maleable para amarlo a su antojo. Ella se siente de barro, dúctil bajo las caricias de él y no quisiera, no quiere para nada ser dúctil y cambiante, y sus voces internas aúllan de rabia y golpean las paredes de su cuerpo mientras él va modelándola a su antojo. (VALENZEULA, 1999, p. 174)

Laura, assim, foi o projeto do Coronel Roque (ou a sua "obra", como ele mesmo diz em sua revelação). O algoz deixou sua vítima sobreviver, mas não viver plenamente a partir daquele ponto. Usurpou-lhe o que a tornava um ser humano completo, para reconstituí-la sob suas condições, fabricando um novo indivíduo a partir do molde (dos escombros) do que ela outrora fora. Nesse sentido, o personagem dá continuidade ao projeto nazista de que Primo Levi nos dá testemunho, e o reatualiza.

Conforme conclui Margo Glantz, (2002, p. 86), "para se evitar que o sexo fale, e especificamente o sexo feminino, ameaça-se a mulher de morte ou se liquida a mulher como ser humano para transformá-la em simples corpo biológico que responde aos instintos". Daí, retome-se, a importância do papel desempenhado pelo instintivo desejo em Laura. E daí as inúmeras comparações que se fazem entre ela e animais ao longo da narrativa – aquelas acima enumeradas, presentes tanto no enunciado do narrador como em algumas falas de Roque.

Analisando as possíveis simetrias entre “Cambio de armas” e os dois relatos do conto “Simetrias”<sup>127</sup> (o da mulher enamorada do orangotango e o da torturada e seu torturador amante), Días avalia que essa interrelação “jaz no uso da violência, a violação e a *desumanização*. Os relatos enfatizam o discurso da violência, usado pelo governo repressor contra os subversivos” (DÍAZ, 2002, p. 140, grifo nosso).

<sup>127</sup> Integrante do volume de contos homônimo (VALENZUELA, 1993), o conto “Simetrias” concentra-se em dois relatos que se alternam na narrativa: um deles trata justamente de um Coronel que, em 1977, transforma uma prisioneira política em amante forçada por quem se apaixona; o segundo aborda a história da esposa de um outro Coronel, que, no ano de 1947, desenvolve uma fixação (como um amor platônico) por um orangotango exposto na jaula de um zoológico. Ambos, a “subversiva” e o símio, terminam assassinados. Ele, pelo marido da mulher que o amava, possesso de ciúmes do animal; ela, a mando de outras autoridades do regime que não podiam de forma alguma admitir que um oficial do alto escalão colocasse uma “perigosa subversiva” acima do mesmíssimo Exército (por mais que fosse ela uma “mulher propriedade do Exército”). Tal ideia de apropriação sobre as pessoas mesmas das mulheres é reforçada em outro momento do mesmo conto, quando a voz de um torturador sacramenta: “Les metemos cosas muchas veces más tremendas que las nuestras porque esas cosas son también una prolongación de nosotros mismos y porque ellas son nuestras. Las mujeres” (VALENZUELA, 1999, p. 146).

No mesmo sentido, também Magnarelli (2003, p. 163) percebe paralelos entre os dois contos no que tange ao trabalho de “domesticação” ou “doma” – que também remete ao latim *domus* (casa) – dos presos políticos, especialmente as mulheres. Como se gaba um dos torturadores militares em “Simetrías”,

Las mujeres que están en nuestro poder lo saben. Esta mujer lo sabe, y esa otra y la otra y aquella otra también. **Han perdido sus nombres** ahora entre nosotros y saben dejarse **atravesar** porque nos hemos encargado de ablandarlas. Nos hemos aplicado a consciencia y ellas lo saben. (VALENZUELA, 1999, p. 145, grifos nossos)

Magnarelli (2003, p. 163) grifa o emprego do termo “ablandarlas” (isto é, “abrandá-las”). Todavia, complementa a autora, “‘abrandar’ (eufemismo de torturar e, por conseguinte, domar, como a um animal) a prisioneira não basta”.

É preciso conseguir que a tortura seja internalizada [...] de tal maneira que não se perceba o torturador como o que ele realmente é [...]. Com este fim, o torturador continuamente “busca nuevas excusas para poder *penetrarla* un poco más hasta poder poseerla del todo”<sup>128</sup>. E, claro está, penetrá-la-ia (uma interiorização erotizada) para que e até que ela o “amasse” e o seguisse por sua própria “vontade”. (MAGNARELLI, 2003, p. 163)

Aqui há nitidamente o deliberado duplo sentido de penetração sexual e penetração da mente da vítima. Possuindo a sua mente, o torturador a possuiria por completo. Em “Cambio de armas”, tal como em “Simetrías”, eis o objetivo dos homens no comando.

#### 4.4. Análise onomástica: a pedra e o prêmio

Laura e Roque. Dois nomes escolhidos ao acaso? Como temos defendido, nada parece brotar casualmente do texto de Valenzuela. Ao contrário, cada palavra é cuidadosamente escolhida ao longo do processo de manuseio da linguagem, e a própria autora faz questão de dar a ver o referido processo ao leitor – como, por exemplo, ao “brincar” de testar adjetivos para caracterizar uma personagem no início do conto “El zurcidor invisible”. Assim, parece-nos razoável supor que o mesmo se aplica à seleção dos nomes próprios com que ela batiza seus

---

<sup>128</sup> VALENZUELA, 1999, p. 152.

personagens (ainda que, no interior da trama, possam ser esses nomes falsos, como aparenta ser o caso em “Cambio de armas”).

#### 4.4.1. Roque

Ao pensarmos no nome Roque, a primeira analogia que nos ocorre imediatamente é com a palavra espanhola *roca* (em português, *rocha* ou *rochedo*), que se aproxima do vocábulo italiano *rocca* (pronuncia-se [r'ɔkka]); em português, *fortaleza*, *torre de castelo*). O dicionário Michaelis<sup>129</sup> fornece, ainda, a palavra italiana *roccaforte* (pronuncia-se [rokkaf'ɔrte]), vertendo-a para o português como *fortaleza* e, no sentido figurado, *abrigo*, *lugar seguro*. Em primeiro lugar, tais definições aproximam o personagem Roque da ideia de “rocha” por sua aparente dureza, insensibilidade e impenetrabilidade. Tal associação de ideias é sugerida pelo próprio narrador onisciente do conto: “Por lo tanto, él: Roque. Algo duro, granítico. Le queda bien, lo le queda bien. No cuando él se hace de hierbas y la envuelve” (VALENZUELA, 1999, p. 161).

Já a ideia de “fortaleza”, “abrigo” ou “lugar seguro” condensa o paradoxo vivido por Laura ao longo da maior parte do conto: o de estar submersa nas águas da desmemória e não conseguir vir à tona, o de estar aninhada na placenta sem ter coragem de dar-se à luz para renascer como era antes dos tempos da desmemória, sentindo-se de certo modo segura e protegida no cativeiro por aquele que, na verdade, a mantinha em cárcere privado. Segura como estão seguros os animais conservados em um zoológico, onde nada lhes falta, exceto a plena liberdade. O “abrigo”, também paradoxalmente, seria encontrado por ela nos braços do seu amante/carcereiro, quando este se convertia em grama macia e a envolvia.

Em seguida, ainda refletindo sobre o nome Roque, somos remetidos a São Roque de Montpellier (em italiano, San Rocco), que, na cultura popular católica, é conhecido como o “protetor do gado contra doenças contagiosas”. Também é reconhecido como o “protetor contra a peste” e como “padroeiro dos inválidos”. Tais definições são prenes de sentidos simbólicos se projetadas sobre o personagem do conto. A ver:

---

<sup>129</sup> POLITO, André Guilherme. *Pequeno dicionário italiano-português português-italiano*. São Paulo: Melhoramentos, 1993, p. 267.

**a) Gado**

Em primeiro lugar, os prisioneiros como Laura eram tratados como animais, desumanizados; não por menos, como vimos, Roque lhe revela na sequência final que sua intenção era quebrá-la como a um “cavalo”. Isso sem mencionar a animalesca adjetivação que lhe dirige durante o sexo, chamando-a a todo instante de “cadela” para reduzi-la, humilhá-la, excitar-se e exibir-se aos *voyeurs* que, por dedução, assistem à cena através da fresta da porta de entrada do apartamento. Em segundo lugar, como defendemos, os prisioneiros como Laura eram *dessubjetivados*, despojados de sua individualidade, tratados como novilhos desgarrados a serem reincorporados ao rebanho uniforme. Tais como gado, portanto.

**b) Contra doenças contagiosas**

Na concepção dos próprios torturadores e representantes do aparato repressor, cabia-lhes cumprir uma “missão de salvação nacional”. Conforme analisamos no capítulo 2, de acordo com a ideologia reinante entre os dominadores, uma das estratégias de autolegitimação do Estado autoritário era a positivação, livre de questionamentos, de valores como “pátria” e “nação” (invariavelmente associados às Forças Armadas que estariam na origem mesma dessa pátria e, portanto, historicamente entrelaçada a esse conceito de maneira indelével), valores que conformavam uma ideia de coletividade que gradualmente suplantava toda expressão de individualidade. Tais valores, definidos em gabinetes privados oficiais, muito ao largo de qualquer debate na arena pública, reafirmavam continuamente, com reforços positivos constantes, o sentimento de coletividade homogênea e de uma ordem estabelecida necessariamente positiva (porque garantiria ao “povo” a segurança, a paz e o bem-estar social de que ele “necessitava”). Em contraponto, rejeitava-se com reforços negativos constantes toda manifestação individual ou concentrada em pequenos grupos que eventualmente destoasse dessa coletividade (contrariando aquela almejada homogeneidade) e que violasse essa “ordem” imposta com a qual não se estava de acordo. Desse modo, a “unidade nacional” era encorajada e positivada na proporção em que a pluralidade era negativada.

Por isso, parece lógico (segundo essa “lógica” predominante, por suposto) que esses “dissidentes da ordem” fossem excluídos, socialmente marginalizados e, afinal, politicamente perseguidos. Tachados como “subversivos” (porquanto quisessem “subverter” uma ordem

“correta” e “boa” para todos), eram vistos pelo Estado como portadores de algum tipo de enfermidade, motivada por uma formação ideológica equivocada, pervertida e nociva à coletividade, uma vez que ameaçava a ordem, a paz e o bem-estar social. Sob esse prisma, portanto, semelhante conduta doentia só poderia ser motivada por alguma sorte de “patologia ideológica”. Afinal, o que mais explicaria um pensamento e uma ação dirigidos contra um sistema tacitamente “bom para todos”? Assim sendo, ao torturar os “subversivos” (párias doentios que rompiam com o tal “ser argentino” que a Junta Militar pretendia “recuperar”), os agentes desse sistema acreditavam – ou buscavam convencer a si mesmos disto – não estar senão cumprindo, em nome da pátria e da ordem social, essa missão de curar os doentes de sua patologia ideológica, cortando o mal pela raiz antes que tal doença contagiosa se espalhasse como verdadeira “peste” pelas entranhas do organismo social.

#### **c) Protetor contra a peste**

Como acima demonstrado, Roque e agentes como ele, em seu próprio ponto de vista, protegiam o Estado contra a “epidemia ideológica” dos “subversivos”.

#### **d) Padroeiro dos inválidos**

No conto, de uma maneira distorcida e, em grande medida, pervertida, Roque crê proteger a “inválida” Laura. “Inválida” fisicamente, porque supliciada, violentada e destroçada no corpo e no espírito; “inválida” psicologicamente, porque destituída de memória e, logo, de identidade (já que esta é conformada no presente por um passado que lhe fora bloqueado); “inválida”, enfim, na acepção de “invalidada” mesmo, isto é, “anulada”, “cancelada de si mesma” – conforme a estratégia conscientemente levada a cabo pelos repressores e por Roque, em particular, no conto, de apagar completamente o indivíduo dentro do indivíduo, para, a partir daí, poder “reprogramá-lo” e “reiniciá-lo”, de acordo com sua própria conveniência; finalmente, “inválida” num sentido ainda mais vil, de alguém “sem valia”, sem valor, alguém que literalmente não valia nada – como os repressores olhavam para pessoas como ela: “[...] eras una mierda, una basofia, peor que una puta”, dirige Roque a Laura no fim do conto (VALENZUELA, 1999, p. 178). Fato é, no entanto, que Roque poupou-lhe a vida e, neste sentido, considerando que a salvou da morte certa, inegavelmente a protegeu.

Curiosamente, a genealogia dos santos católicos ainda inclui São Roque González de Santa Cruz, nascido em 1576 na cidade de Assunção (atual Paraguai). Filho de pai espanhol e de família nobre, foi um religioso ligado à Ordem dos Jesuítas que, entre os séculos XVI e XVII – período em que as coroas ibéricas iniciavam a colonização da América –, realizou um trabalho missionário de propagação da fé católica junto aos povos guaranis, no noroeste do território hoje pertencente ao estado do Rio Grande do Sul. Nessa empresa, fundou uma série de missões jesuíticas entre os povos nativos, a fim de doutriná-los na religião cristã. Trata-se, portanto, de um “doutrinador” e um “fundador de missões”, assim como o Roque do conto, inspirado em personagens reais que integravam as forças de repressão da ditadura militar argentina e que acreditavam “piamente” estar cumprindo uma missão imperativa a serviço da pátria: a de doutrinarem os dissidentes extraviados em “demagogias” na ideologia oficial do regime (a doutrina da ordem e da segurança nacional)<sup>130</sup>.

#### 4.4.2. Laura

De acordo com o dicionário de latim da Porto Editora<sup>131</sup>:

- . laurea, ae, *f.* coroa de louros; loureiro, folha de loureiro; (*fig.*) vitória, glória.
- . laureatus, a, um, *adj.* coroadado; laureado.
- . laureola, ae, *f.* folha de loureiro; pequena coroa; (*fig.*) pequeno triunfo.
- . laureus, a, um, *adj.* de loureiro.
- . laurus, a, um, *adj.* de loureiro.
- . laurus, i ou us, *f.* loureiro; coroa de louros.

Qual será a glória, a vitória, o triunfo de Laura? Será a vitória de ter escapado de uma morte praticamente inescapável, pelas paradoxais mãos salvadoras de seu próprio feitor, um “feitor feito em herói”, que decidiu poupar-lhe a vida? Ou será *más bien* o triunfo sobre si mesma,

<sup>130</sup> No conto “Simetrias”, um soldado comete o “deslize” de admitir entre parênteses (para si mesmo ou a *bocca chiusa*) que, enquanto as prisioneiras morrem por suas convicções, eles apenas as matam “gozosamente” (isto é, prazerosamente). Logo em seguida, surge uma circular entre os militares: “¿quién sopló la palabra gozosamente sin decirla en voz alta? El adverbio exacto sería gloriosamente. Gloriosamente, he dicho. Gloriosamente es como nosotros las matamos, por la gloria y el honor de la patria” (VALENZUELA, 1999, p. 146-147).

<sup>131</sup> *Dicionário de latim-português português-latim*. Porto: Editora Porto, p. 271.

sobre a situação-limite a que o herói-algoz-amante a submeteu? Será o triunfo sobre a perda da memória e, por conseguinte, da própria identidade? Será a vitória sobre a perda de si mesma, que vai se processando paulatinamente no decorrer do conto? Será a vitória sobre o esquecimento, sobre o trauma, a humilhação, a reificação, a *dessubjetivação* que Roque lhe impôs? Ou será, em última análise, a vitória final de quem *le dió la vuelta a la situación* e foi capaz, no fim do conto, de voltar a empunhar a sua arma de fogo (simbolicamente, de voltar a empunhar a arma da memória) e apontá-la novamente para seu inimigo? Com isso, Laura consegue regressar, circularmente, ao ponto em que todo aquele processo havia se iniciado: o ponto preciso em que sua vida fora interrompida e em que ela fora “quebrada em duas” e *desquiciada* de si mesma. Como o “zurcidor invisible” ou uma narradora diante de seu texto, Laura consegue reconectar os dois pontos, amarrar as duas linhas soltas. E então está livre para retomar a sua vida. Ei o triunfo da consciência racional sobre a barbárie, triunfo simbolizado por essa láurea protagonista feminina.

#### 4.5. Memória e esquecimento em “Cambio de armas”

A velha, que tomara na palma da mão a perna de Ulisses, ao apalpá-la, reconheceu a cicatriz; largou o pé, que caiu dentro da bacia, o bronze ecoou, o vaso oscilou e a água derramou-se pelo solo. Então, seu coração, a um tempo, foi tomado de tristeza e de alegria, os olhos se lhe encheram de lágrimas, a voz se lhe tolheu na garganta. E tocando no queixo de Ulisses, disse: “sem dúvida, tu és Ulisses, meu filho querido! E eu não te reconhecia! Foi preciso primeiro ter tocado no corpo do meu amo!”  
(HOMERO)<sup>132</sup>

O excerto acima é a transcrição dos versos imortalizados por Homero em sua *Odisseia*, nos quais o autor narra a cena do retorno de Ulisses a seu palácio, sob o disfarce de um velho e sujo mendigo, após concluir são e salvo a travessia do Mediterrâneo na viagem de regresso a Ítaca. No episódio, a sua antiga criada, Euricleia, a princípio não o reconhece. Mas, ao lavar-lhe os pés e tocar a cicatriz em sua perna, enfim pode enxergar no mendigo, através das vestes maltrapilhas, o seu bom e velho patrão. Como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 107) em *Lembrar escrever esquecer*, é com essa famosa passagem que Erich Auerbach inicia

<sup>132</sup> HOMERO. *Odisseia*, Canto XIX, versos 467-75. Tadução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1978.

seu clássico estudo *Mimesis*<sup>133</sup>. A cicatriz que permite a Euricleia, entre feliz e espantada, identificar o seu amo determina, então, um corte temporal na narrativa, no qual Homero “abre um parêntese” para narrar, em 73 versos, o episódio em que o herói obteve a marca inscrita em sua pele.

Na tenra infância do Odisseu, seu avô, Atólico, fizera-lhe um convite formal: quando crescesse, o neto deveria visitá-lo, receber presentes dele e, mais importante, provar o seu valor de herdeiro varão numa caça a javalis. Já crescido, Ulisses atende ao convite do avô: visita-o e vai caçar com os filhos de Atólico no Parnaso, onde acaba gravemente ferido por um javali, que lhe deixa a cicatriz no corpo. Como assinala Gagnebin (2006, p. 108), a ferida sofrida então pelo jovem Ulisses é, sem dúvida, grave. Não se trata mais de um arranhão de menino. Já curado e de volta ao lar, Ulisses é recebido com alegria pelos pais, que desejam ser informados de todos os pormenores referentes ao incidente e à cicatriz. Ulisses então começa a contar tudo aos dois, no que a narrativa de Homero retorna à cena de seu reencontro com a criada, Euricleia, no palácio que deixara havia anos.

De acordo com Gagnebin (2006, p. 108-109), na *Odisseia* a cicatriz de Ulisses permite realçar dois elementos que a autora considera essenciais no contexto sociopoético dessa epopeia homérica. Representa, em primeiro lugar, o signo que comprova o heroísmo a que ele estava predestinado e que cedo nele se manifestou, no episódio da caça a javalis proposta por Atólico – espécie de rito de passagem da adolescência para a vida adulta, a partir do convite feito pelo avô que lhe deu nome. Portanto, Gagnebin reconhece aí o tema da filiação e da continuidade de gerações. Em segundo lugar, o que de fato mais importa para esta análise: a cicatriz é o que provoca as pessoas (no caso, os pais de Ulisses) a quererem saber o que ocorreu. A um só tempo, a cicatriz é o que desperta a vontade de saber e o que desencadeia a narrativa que transmite e sedimenta a memória do vivido. Assim, para Gagnebin, o segundo elemento consiste na afirmação da força da palavra enquanto narração.

[...] o jovem Ulisses volta para casa e conta suas aventuras aos pais, impacientes em saber o que aconteceu. Nesta passagem, ele faz uma narrativa que prefigura a outra longa narrativa que fará, mais tarde, na corte dos Feácios e, em sua volta, a Penélope, quando tiver regressado mais uma vez à pátria, mas desta vez herói feito e rei desconhecido. No episódio da caça ao javali, Ulisses, jovem, narra, por assim dizer, uma miniodisseia dentro da *Odisseia*. Na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, **de poder da palavra e de necessidade da narração**. (GAGNEBIN, 2006, p. 109, grifo nosso)

<sup>133</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Assim como Ulisses, a personagem Laura, protagonista do conto “Cambio de armas”, carrega uma cicatriz no corpo. Ao contrário de Ulisses, porém, trata-se de uma cicatriz cuja origem ela desconhece e cuja história, portanto, ela não pode narrar a ninguém, nem mesmo para si mesma. Uma cicatriz estranha, misteriosa, profunda, recente e sensível ao tato, marcada de fora a fora em suas costas. Quando Laura se mapeia no espelho, em busca de algum indício, algum fio de memória a ser puxado, é ela o que mais intriga a moça:

Allí está [...] esa larga, inexplicable cicatriz que le cruza la espalda y que sólo alcanza a ver en el espejo. Una cicatriz espesa, muy notable al tacto, como fresca aunque ya esté bien cerrada y no le duela. ¿Cómo habrá llegado ese costurón a esa espalda que parece haber sufrido tanto? Una espalda azotada. (VALENZUELA, 1999, p. 160-161)

É essa cicatriz, que Laura vê ao se examinar no espelho, o que inicialmente a impele a buscar reconhecer-se a si mesma (assim como Euricleia reconheceu Ulisses a partir da marca gravada em sua perna), o elemento que a leva a se fazer a pergunta essencial: quem é ela afinal? Que história a ser narrada será aquela que há de existir por trás de tão profunda cicatriz? Que desconhecida narração repousará naquele túmulo de carne gravado em seu corpo? E, assim como a própria Laura (e como os pais de Ulisses na *Odisseia*), também nós, leitores, somos levados a querer saber junto com a personagem, e junto com ela nos perguntamos: afinal de contas, como ela conseguiu tal cicatriz? E, mais importante: quem é essa mulher que carrega nas costas essa marca, rastro de uma provável violência inscrita em alguma curva de seu passado?

Para Laura, a narração de si mesma está vetada, já que ela foi tolhida do direito à memória. Resta a um narrador onisciente nos dar a conhecer a história da personagem, Tateando juntamente com Laura esse trauma mal cicatrizado à medida que ela recobra a memória depositada naquela silenciosa marca – resultante da brutal tortura que sofreu nas mãos de Roque logo após ser capturada. Ganha relevo, então, o papel desempenhado pela escrita na perenização da memória. O escritor é capaz de inscrever a memória no corpo da história e, como diria Gliemmo, “transformá-la em cicatriz através da linguagem” – assim como a cicatriz do trauma inscrita no corpo e na memória da personagem.

Laura permanece oculta, escondidos seu corpo e a cicatriz sob o vestido e a dupla volta da chave. [...] Cicatriz, memória e escritura são termos que tecem uma rede precisa de sentido dentro deste relato. A cicatriz: essa marca feita na pele, uma inscrição que deixa um resto e permite ler a dor, rastreá-la. A memória: onde se

alojam os resquícios de um passado, aquilo que fica e permanece quase como obsessão, apesar dos estragos do esquecimento, deliberado ou espontâneo. A escrita: uma memória transformada em cicatriz através da linguagem. (GLIEMMO, 2002, p. 96)

Assim, a cicatriz é a marca que deixa registrado um acontecimento doloroso vivido no passado, no próprio corpo de quem o viveu. Da mesma forma, a escrita pode ajudar a cicatrizar um episódio traumático na memória coletiva do povo que o viveu. Pode deixar registrado, como marca no corpo da história, determinado trauma coletivo, levando as pessoas a recordarem o que se passou – ou, mais precisamente, impedindo-as de aceitarem a opção pelo esquecimento do passado doloroso.

#### 4.5.1. Conceituação

Neste ponto de nossas reflexões, convém passar brevemente pela conceituação de alguns dos termos que temos utilizado, a começar pelo conceito de trauma.

Em *Vocabulário da Psicanálise*, Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis<sup>134</sup> oferecem a seguinte definição ao verbete *trauma* ou *traumatismo* (*psíquico*):

Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua **intensidade**, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1998, p. 522, grifo nosso)

Por sua vez, na comunicação “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”<sup>135</sup>, Jeanne Marie Gagnebin define o trauma como “*a ferida aberta na alma, ou no corpo*, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma da palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p. 110, grifo nosso). Já

<sup>134</sup> LAPLANCHE, Jean; PONTALIS Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>135</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 107-118.

em “O que significa elaborar o passado?”<sup>136</sup>, comunicação reunida na mesma compilação, a autora destaca que é próprio da experiência traumática a impossibilidade de esquecimento e a insistência na repetição. Como ela ressalta, os sobreviventes do Holocausto como o piemontês Primo Levi, egressos (ou emersos) do afogamento coletivo<sup>137</sup> realizado nos campos de concentração e extermínio nazistas, não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem. Por isso,

[...] seu primeiro esforço consistia em **tentar dizer o indizível**, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. (GAGNEBIN, 2006, p. 99, grifo nosso)

Citado por Gagnebin, Sigmund Freud, em “Rememoração, repetição, perlaboração”<sup>138</sup>, enfatiza a coragem necessária ao indivíduo traumatizado para conseguir superar o estágio da repetição compulsiva e alcançar o processo de “perlaboração”, de maneira a impedir que o trauma se apodere da sua vida. Assim, o paciente afirma a vitória da vida (da qual, no entanto, o trauma sempre fará parte).

Para que o paciente consiga alcançar o processo de “perlaboração”, para que consiga sair da repetição compulsiva, isto é, da queixa incessante que se baseia na lembrança infeliz, sempre reencenada, deve ele, citando Freud, “adquirir a coragem de fixar sua atenção sobre as manifestações de sua doença. Sua própria doença não pode mais ser para ele algo de vergonhoso, ela deve se tornar um adversário digno, uma parte de

---

<sup>136</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.

<sup>137</sup> Fazemos referência aqui ao último livro de Primo Levi, *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

<sup>138</sup> FREUD, Sigmund. Rememoração, repetição, perlaboração. GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.

Trata-se de um pequeno escrito de Freud, datado de 1914 e intitulado "Erinnern, wiederholen und durcharbeiten". Palavras e conceitos freudianos são empregados por Adorno no ensaio "O que significa a elaboração do passado", em especial, destaca Gagnebin, “os conceitos de *Arbeit*, *Durcharbeitung* e *Aufarbeitung* – respectivamente, de trabalho; elaboração, perlaboração ou travessia; retomada do passado. O contexto freudiano é clínico; são observações ligadas a técnicas terapêuticas a partir de observações práticas” (GAGNEBIN, 2006, p. 103). “O que é instigante aqui é o apelo, tipicamente iluminista, de Freud para *criar coragem* – “*Mut gefasst!*”, dizia já Kant –, de enfrentar a doença, o passado, para esclarecê-los; para, afinal, compreendê-los, mesmo que tal compreensão não passe por uma cadeia de argumentos lógicos e deduções meramente racionais” (GAGNEBIN, 2006, p. 104).

sua essência, cuja presença tem boas motivações e da qual poderá extrair elementos preciosos para sua vida posterior”. (GAGNEBIN, 2006, p. 104)

Comentando especificamente o caso dos sobreviventes da Shoah que conseguiram retornar para os seus lares, Adorno<sup>139</sup> alerta para o potencial destrutivo contido no “choque não superado dos que regressam”, isto é, a destruição coletiva que pode ser acarretada por um trauma coletivo não devidamente processado no curso da história. “Mas talvez não seja tão funesto para o futuro como o fato de literalmente ninguém conseguir já pensar nisso, pois *todo o trauma, todo o choque não superado dos que regressam é um fermento de futura destruição*” (ADORNO, 2001, p. 44, grifos nossos).

Eis aí a fenda para se penetrar e compreender a importância da escrita neste necessário processo de elaboração simbólica do trauma, o que inclui, é claro, a literatura (como toda manifestação artística). Márcio Seligmann Silva<sup>140</sup> é um dos autores que chama a atenção para a representação do presente e do passado tanto por meios de comunicação de massa como também por meios artísticos:

A Estética como campo autônomo do conhecimento existe apenas na qualidade de ideologia estética. Aprendemos que **o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente** tanto quanto serve de cimento para nosso passado, e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios, e, enfim, **na literatura**. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64, grifos nossos)

Dialogando com o pensamento de Aleida Assmann, Gagnebin salienta que, no livro que escreveu sobre os “espaços do lembrar”<sup>141</sup>, essa autora estuda aquilo que chama de “formas” e “transformações” da memória cultural, dando ênfase justamente à escrita como uma metáfora-fundadora da nossa concepção de memória e de lembrança:

[a metáfora-fundadora] da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as esteiras funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois

<sup>139</sup> ADORNO, Theodor. *Minima Moralia [reflexões a partir da vida danificada]*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

<sup>140</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura e trauma: um novo paradigma. O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 63-80.

<sup>141</sup> ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique: Beck, 1999.

do uso – sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles, o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas: metáforas-chave das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar. Embora sempre tivesse havido uma outra imagem para dizer esses mecanismos, a imagem da *imagem* justamente, parece que até hoje, e apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de *escrita*, *escritura*, *inscrição* quando tentamos pensar em memória e lembrança. Por que a dominância dessa metáfora da escrita? Talvez por ser mais arbitrária que a imagem, pelo menos em nossos alfabetos europeus, a escrita escape com mais facilidade da problemática da aparência e da realidade, problemática fatal quando se tenta aferir o grau de fidelidade ao real de uma lembrança. Como pode traduzir – transcrever – a linguagem oral, **a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade.** (GAGNEBIN, 2006, p. 100-111, grifo nosso)

Aleida Assmann observa que os conceitos de *escrita* e de *rastros* foram empregados, muitas vezes, como se fossem sinônimos – o que não são necessariamente, pondera Gagnebin (2006, p. 111). Segundo esta autora (2006, p. 112), embora contemporaneamente tal concepção deva ser relativizada, “a escrita foi, durante muito tempo, considerada o rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem”.

Essa aura de duração ainda hoje impregna as grandes bibliotecas em que penetramos, na ponta dos pés e em silêncio, como nos santuários da memória universal. E, às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 112)

Estudiosa da obra de Theodor Adorno, Gagnebin também põe em relevo as reflexões propostas pelo filósofo da Escola de Frankfurt acerca do antagonismo entre o esquecimento e o “dever de memória” que se impõe aos homens (o imperativo ético de preservar a memória da barbárie). Ele mesmo um judeu alemão e um sobrevivente do Holocausto, Adorno escreveu uma série de ensaios sociológicos e filosóficos, nas décadas de 1950 e de 1960 (imediatamente pós-guerra), sobre a necessidade de não se esquecer de Auschwitz – símbolo máximo da Shoah, o qual, na avaliação de Gagnebin (2006, p. 98), “continua sendo o emblema daquilo que *não pode, não deve ser esquecido*: daquilo que nos impõe um ‘dever de memória’”.

Na história, na educação, na filosofia, na psicologia o cuidado com a memória fez dela não só um objeto de estudo, mas também uma tarefa ética: nosso dever

consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens. (GAGNEBIN, 2006, p. 97)

O próprio Adorno escreveu em sua *Dialética negativa*<sup>142</sup>: “Hitler impôs um novo imperativo categórico aos homens em estado de não-liberdade: a saber, direcionar seu pensamento e seu agir de tal forma que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça” (ADORNO, 1970, p. 356).

Para Gagnebin (2006, p. 100), é importante observar que Adorno não diz que devemos nos lembrar sempre de Auschwitz, tampouco ficar cultuando ou fetichizando objetos de memória. “No texto de Adorno, que é judeu e sobrevivente, a exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes” (GAGNEBIN, 2006, p. 103). O que defende Adorno, isto sim, é que devemos fazer tudo para que algo semelhante não aconteça, para que Auschwitz não se repita. Mais do que festejos e solenidades para “resgatar a memória” e “manter vivo o passado”, a exigência de não-esquecimento corresponderia ao imperativo ético “de uma análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 103).

A título de exemplo dessa “produção de instrumentos de análise para melhor compreensão do presente” preconizada por Adorno, é muito emblemático o prefácio escrito por Primo Levi para o seu livro de testemunho *É isto um homem?*. No segundo parágrafo, afirma o autor: “[Este meu livro] não foi escrito para fazer novas denúncias; poderá, antes, *fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana*” (LEVI, 1988, p. 7, grifo nosso).

Outro belo exemplo é sem dúvida o relato de testemunho *Exercices de survie* (“Exercícios de sobrevivência”), do escritor, intelectual, político e roteirista espanhol Jorge Semprún (1923-2011), postumamente publicado na França em 2015. Aos 20 anos de idade, no apogeu da Segunda Guerra Mundial, Semprún decidiu unir-se a um dos grupos da Resistência francesa contra o nazismo. Capturado em uma emboscada, ele padeceria as maiores ignomínias praticadas por seus torturadores (incluindo choques elétricos, surras selvagens, horas pendurado no pau-de-arara, unhas arrancadas, privação de sono e afogamentos em uma banheira cheia de água gelada e excrementos). Esse trauma o acompanharia a vida inteira,

<sup>142</sup> ADORNO, Theodor. *Negative Dialektik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, p. 356. Tradução de J. M. G.

mas somente nessa obra póstuma ele contaria em primeira pessoa, pela primeira e única vez, os horrores que sofreu sob tortura e no campo nazista de Buchenwald. Para o escritor peruano Mario Vargas Llosa, em resenha publicada no jornal espanhol *El País* em 28 de junho de 2015<sup>143</sup>, trata-se de “um livro inconcluso, apenas esboçado, e no entanto lúcido e comovedor”. Para o resenhista, nas reflexões de Semprún sobre o que significa a tortura, “não há autocompaixão nem jactância, e sim, em vez disso, um pensamento que transpassa o superficial e chega ao fundo da condição humana” (assim como a intenção anunciada por Levi no prefácio de seu *É isto um homem?*). Ainda segundo o peruano, militantes da Resistência – ou de qualquer forma de *resistencia* à tirania e à opressão humana –, a exemplo de Jorge Semprún, lutavam pelo primado do espírito racional e da civilização criada a partir de valores como o respeito à coexistência das diferenças sobre a força bruta, o preconceito racista e a intolerância criminosa ao adversário político (a confrontação de valores, enfim, de que nos fala Bosi em “Narrativa e resistência”).

Não queriam salvar uma nação nem uma ideologia: somente **que não fosse a força bruta e sim o espírito racional** e o sentimento o que predominasse neste mundo sobre o preconceito racista e a intolerância criminosa em face do adversário político, a civilização criada com enormes esforços para tirar os seres humanos do estado bestial e organizar as suas sociedades **a partir de valores que permitam a coexistência na diversidade** e façam diminuir (já que erradicá-la por inteiro é impossível) a violência nas relações humanas. (VARGAS LLOSA, 2015, grifos nossos)

Acima de tudo, frisa Vargas Llosa, tal como preconizava Adorno e como Levi buscou exercitar, livros como a publicação póstuma de Semprún consistem num esforço em busca da compreensão da barbárie e do compartilhamento, com os leitores, daquilo que se chegou a compreender. Representam, ainda, um esforço em busca da *verdade* que, como disse Adorno em sua *Dialética Negativa*, nem sempre se confunde com o conceito de razão e nem sempre pode ser alcançada a partir do arcabouço conceitual disponibilizado pela filosofia tradicional:

Alguns ex-comunistas se suicidaram e outros ruminaram a sua frustração na neurose ou em um desgarrado silêncio. Mas não Jorge Semprún. Seguiu lutando, **tentando explicar aquilo que havia compreendido ao final, em livros que são testemunhos do quão fugidia às vezes pode ser a verdade**, e de como amiúde ela e a mentira se misturam de tal maneira que parece impossível identificá-las. (VARGAS LLOSA, 2015, grifo nosso)

---

<sup>143</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Ejercicios para sobrevivir. *El País*. Madrid, 28 jun. 2015. Opinión, p. 13.

Da mesma forma, no ensaio “O que significa elaborar o passado?”<sup>144</sup>, Adorno reforça a constatação de que não há em absoluto, da parte dele, qualquer ideia de sacralização da memória, mas uma defesa convicta (e, pode-se dizer, iluminista) do poder esclarecedor da consciência racional:

A mim me parece muito mais que o consciente nunca pode trazer consigo tanto desastre como o semi e o pré-consciente. O que, sem dúvida, importa realmente é a maneira pela qual o passado é tornado presente; se se permanece na mera recriminação ou se se resiste ao horror através da força de **ainda compreender o incompreensível**.<sup>145</sup> (ADORNO, 1997, p. 568, grifo nosso)

Trata-se, enfim, da defesa de *uma luta contra todo esquecimento*, a fim de que possamos compreender as causas e implicações que tornaram possível a consumação da barbárie neste passado pulsante, angustiosamente próximo – e, a partir desse “esclarecimento”, evitar a reedição de barbáries semelhantes (como lamentavelmente se tem visto em múltiplas versões e em várias partes do mundo desde então, inclusive no momento em que esta dissertação é escrita).

Se essa luta é necessária, é porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer. Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar. (GAGNEBIN, 2006, p. 101)

Não é coincidência que os nazistas, segundo nos testemunharam Primo Levi, Jorge Semprún, Elie Wiesel e outros sobreviventes que fizeram questão de registrar as suas memórias, tenham se esmerado em “apagar” todos os possíveis rastros da existência mesma dos campos de concentração e extermínio (vestígios da barbárie), uma vez tendo se tornado certa, como fato iminente e irreversível, a derrota da Alemanha hitlerista na Segunda Guerra Mundial;

<sup>144</sup> ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado? *Gesammelte Schriften*, vol. 10-2, Frankfurt/Main, 1997, p. 568. Tradução de J. M. G.

<sup>145</sup> Luisa Valenzuela parece ter sido “uma boa leitora de Adorno”: na “Advertencia” com que abre o seu romance *Cola de Lagartija* (1983, último ano do governo militar), a narradora, já determinada a escrever a história de José López Rega (*El Brujo*), um dos protagonistas da ditadura argentina, dialoga com um interlocutor que objeta argumentos contrários a seu projeto: “poderia ser muito perigoso”; “é uma história por demais dolorosa e recente”, “incompreensível” e “incontável”. Por fim, pondera que “isso não se pode escrever”. Resoluta, a narradora lhe replica que “a nossa arma é a letra” e que a história será escrita “mesmo com o nosso pesar”, pois é preciso “ver se conseguimos entender alguma coisa de todo este horror”.

exemplo de negação da história e da memória – seguido por ditaduras militares latino-americanas como a da Argentina (1976-1983), que primaram pela promoção de uma “política da desmemória” e de negação da violência, conforme procuramos analisar no decorrer do presente estudo. Tal paralelo entre a “política negacionista” patrocinada pelo *Reich* e aquela patrocinada pelos militares que ascenderiam ao poder nas décadas seguintes em ditaduras políticas na América Latina é confirmado por Jeanne Marie Gagnebin:

Em seu último livro, *Os afogados e os sobreviventes*. Primo Levi insiste na vontade explícita de aniquilação dos rastros pelos nazistas. Quando se tornou claro, depois da Batalha de Estalingrado, que o *Reich* alemão não seria o vencedor – que ele não seria, portanto, “o senhor da verdade futura”, como diz Primo Levi – então deu-se início à destruição dos rastros da própria destruição. Os cadáveres já em decomposição nas fossas comuns foram desenterrados pelos prisioneiros sobreviventes e queimados; também a maior parte dos arquivos dos campos de concentração foi destruída ainda alguns dias antes da chegada dos aliados. A ausência total de túmulo e de rastros que pudessem servir de documentos ou de provas prepara assim, na lógica nazista, **os raciocínios negacionistas posteriores. Em nosso continente, a luta dos familiares dos desaparecidos também se opõe à mesma estratégia política de aniquilação. Torturam-se e matam-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassinio.** Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte dos seus próximos. (GAGNEBIN, 2006, p. 116, grifo nosso)

Resistência, memória, esquecimento, cicatriz, história, trauma, escrita, narração... todos eles, conceitos que também se cruzam em “Cambio de armas”, conto no qual Luisa Valenzuela nos fala da necessidade de não se esquecer um trauma – um trauma pessoal, é verdade, em um sentido restrito, mas também um trauma coletivo em uma interpretação mais abrangente. Por meio da narração intimista, profundamente psicológica, da luta interior de Laura para recuperar a própria memória, Valenzuela também nos fala, como salienta Cordones-Cook<sup>146</sup>, da luta indispensável de um povo para recuperar e preservar a sua memória coletiva. E, assim, a trama/trauma pessoal de Laura ganha dimensões maiores, com ecos sociopolíticos do contexto que se vivia então. Colocando em primeiro plano o duro processo psicológico de um personagem para superar o esquecimento, Valenzuela propõe, por uma via profundamente artística, o que interpretamos como uma reflexão acerca da necessidade de se resistir ao olvido geral pretendido pelos militares que comandaram a ditadura de 1976-1983. Ao longo da leitura do texto, dotado de grandes qualidades estéticas, somos transportados para dentro da mente da protagonista e convidados a testemunhar, passo a passo, detalhadamente, o lento

---

<sup>146</sup> CORDONES-COOK, Juanmaría. *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 1991.

processo de reconstituição da memória pessoal de Laura – penosa trajetória de lembranças reprimidas no fundo do inconsciente em direção ao patamar da consciência, ou “travessia”, para usar o termo freudiano, de seu “Mediterrâneo interior” em direção ao “esclarecimento”, para usar o termo adorniano. É esse processo que esmiuçaremos na sequência, com base em citações do conto e em aportes de alguns críticos literários que se detiveram a analisar “Cambio de armas”.

#### 4.5.2. O processo de recuperação da memória em Laura

Na definição de Graciela Gliemmo, a personagem Laura vive no “tempo da desmemória”, instaurado por Roque, que brinca de (re)vesti-la e disfarçá-la, em sentido amplo, ao longo do sinistro *jueguito* (“joguinho” ou “brincadeirinha”) a que ele se refere no desenlace do conto, quando “abre o jogo” para Laura.

Laura está despida de memória, enquanto o seu amante-repressor brinca de vesti-la, quase de disfarçá-la para lhe cobrir não só o corpo como também a alma e a mente. Os vestidos, as falsas chaves, a foto do casamento suplantaram os fatos reais instaurando **o tempo da desmemória**. Não se sabe aonde foi parar a “verdadeira” identidade de Laura. Talvez, como arrisca o próprio texto, no poço escuro da memória. Esse arquivo surpreendente e excepcional chamado inconsciente, um arquivo onde as marcas do que se viveu permanecem. (GLIEMMO, 2002, p. 91, grifo nosso)

Laura, assim, não compartilha em absoluto das recordações de Roque – “[...] él se le queda mirando muy fijo como sopesando el recuerdo de cosas viejas de ella que ella no comparte para nada” (VALENZUELA, 1999, p. 158) – e a ele, por evidente, não convém que Laura de nada se recorde – “Después él queda como ido, entre ansioso y aterrado de que ella recuerde algo concreto” (VALENZUELA, 1999, p. 158).

No princípio do relato, o que domina Laura é o medo, que ainda preenche quase todo o espaço na disputa de território entre o querer e o não querer saber. “Una puerta cerrada con llave, sí, pero las llaves ahí no más sobre la repisa al alcance de la mano, y los cerrojos fácilmente describibles, y la fascinación de un otro lado que ella no se decide a enfrentar” (VALENZUELA, 1999, p. 157). A chave lhe clamava aos berros que transgredisse o limite da porta do apartamento, mas ela relutava em tomar qualquer tipo de atitude: “Sólo que ella no,

todavía no; sentada frente a la puerta reflexiona y sabe que no, aunque en apariencia a nadie le importe demasiado” (VALENZUELA, 1999, p. 157).

Num primeiro momento, o comportamento de Laura é marcado pela pura negação. Sabendo-se sã (ela não sabe como o sabe, mas tem certeza de não estar louca), aceita o estado geral de esquecimento que ao fim, precisa admitir, lhe resulta até um pouco agradável – “Pero al menos sabe, sabe que no, que no se trata de un escaparse de la razón o del entendimiento, sino de un estado general del olvido que no le resulta del todo desagradable. Y para nada angustiante” (1999, p. 158).

Paralelamente, contudo, começa a emergir do fundo do inconsciente da personagem um princípio de inquietação, o qual se expressa em diversos momentos, seja na forma de uma indecifrável sensação de angústia – “La llamada angustia es otra cosa: la llamada angustia le oprime a veces la boca del estómago y le da ganas de gritar a *bocca chiusa*, como si estuviera gimiendo” (1999, p. 158) –, seja na formação de uma incipiente consciência de que alguma coisa se perdera em algum ponto do caminho que ficara para trás – uma consciência ainda abafada pela falta de vontade de recuperar o que foi perdido. Como nos informa o narrador, só Roque via (e ela via nos olhos dele que ele via) “lo que ella ha perdido en alguna curva del camino. Lo que ha quedado atrás y ya no recuperará porque, en el fondo, de lo que menos ganas tiene es de recuperarlo. Pero camino hubo, le consta que camino hubo [...]” (1999, p. 159).

Trata-se, então, naquela fase inicial do processo, de uma indefinível inquietação que vagarosamente ganha corpo e que a faz ensaiar algumas inócuas tentativas de “agarrar alguma lembrança no ar”:

Algo se le esconde y ella a veces trata de estirar una mano mental para atrapar un recuerdo al vuelo, cosa imposible; imposible tener acceso a ese rincón de su cerebro donde se le agazapa la memoria. Por eso nada encuentra: bloqueda la memoria, enquistada en sí misma como en una defensa. (VALENZUELA, 1999, p. 158)

Eis que Laura tem uma primeira recordação concreta, singela e inofensiva recordaçãozinha: uma planta, que ela pede à empregada (Martina) que lhe comprem. A planta, em si, é um signo que poucas informações adicionais nos fornece a respeito de Laura (seria ela por acaso da zona rural do país?). De todo modo, um princípio promissor. “Tiene ya un recuerdo y eso le asombra más que nada. Un recuerdo feliz, sí, con una amargura que le va creciendo por

dentro como una semilla, algo indefinible: exactamente como deberían ser los recuerdos” (1999, p. 161).

Ainda que aparentemente inofensiva, essa primeira pequena recordação, desagrada a Roque, a quem por óbvio não interessa que ela fique a se recordar do que quer que seja. Na verdade, tanto ele quanto Martina ficam desconcertados com o pedido que foge insolitamente do script preparado para ela. “No me gusta que extrañe nada, no le hace bien. ¿Tomó todos los medicamentos? Tampoco tiene por qué estar pensando en el campo. ¿Qué tiene ella que ver con el campo, me pregunto?” (1999, p. 162). Sem saber bem como reagir, Roque acaba ordenando à empregada que lhe compre uma planta, mas é claro na ressalva: nada muito “campestre”. Significativo, o trecho propicia duas revelações importantes sobre Roque: ele provavelmente mantém Laura sedada (não se sabe que tipo de medicamentos são esses que ele lhe ministra) e, na realidade, pouco ou nada sabe acerca das origens dessa sua suposta “esposa”.

Juntamente com a aconchegante “lembrancinha” da planta, continua despontando em Laura aquele princípio de vontade, embora inconsciente, de se lembrar e de entender o que estava acontecendo. “Pero ella oyó la conversación [entre Roque y Martina] sin querer – o quizá ya queriendo, ya tratando de indagar algo, tratando sin saberlo de entender lo que le estaba pasando” (1999, p. 162). Nesse sentido, o elemento mais inquietante, e ao mesmo tempo mais estimulante para a sua memória, é o espelho que lhe devolve a sua imagem e, logo, a interrogação sobre sua própria identidade. “[...] el único problema real es el que aflora cuando se topa sin querer con su imagen ante el espejo y se queda largo rato frente a sí misma, tratando de indagarse” (1999, p. 163).

Como indica Fernando Aínsa (2002, p. 75), comentando este processo de recuperação da memória no conto, Laura começa a ir juntando, pouco a pouco, um a um, “os indícios de que a memória necessita para ir reabilitando a consciência fragmentada de uma identidade que não se reconhece nos espelhos além do instante que vive”. Segundo esse pensador, até mesmo o medo que oprime Laura e sufoca o despertar da sua memória se apresenta, embora angustiante, como uma sensação vaga, indefinida e confusa, dado não poder ser direcionado especificamente a nada concreto. Afinal, medo do quê? E de quem? De onde deriva tal sensação?

[...] Laura não pode ter medo porque não tem memória. Vive em um “presente absoluto” do qual toda lembrança foi apagada. O esquecimento a impede de

transformar uma angústia difusa em um medo com causa e objeto. Entretanto, ainda sem vontade de recuperar sua memória, vai reconstruindo com dificuldade fragmentos de lembranças nos reflexos dos espelhos. (AÍNSA, 2002, p. 74-75)

De fato, espelhos – como, anote-se de passagem, em muitos contos valenzuelanos – terão papel determinante no desenrolar deste processo.

#### 4.5.3. O primeiro detonador

É então que entra em cena o primeiro dos três grandes “detonadores” do fluxo mnemônico de Laura: o espelho de teto que Roque coloca no quarto dela, para que ela possa se ver enquanto eles fazem sexo e para que ele possa ver que ela se vê.

[...] sobrepõem-se as cenas onde ela é humilhada através de uma sadomasoquista possessão na qual se reconhecem os rituais da tortura. Espelhos que a refletem do alto do teto, obrigando-a a se olhar quando se entrega debaixo dos insultos vis que a salpicam ao mesmo tempo em que uma sábia língua cheia de saliva a percorre. (AÍNSA, 2002, p. 74-75)

No conto, esta cena-chave é assim narrada:

[...] y entonces él grita

– ¡Abrí los ojos, puta!

y es como si la destrozara, como si la mordiera por dentro – y quizá la mordió – ese grito como si él le estuviera retorciendo el brazo hasta rompérselo, como si le estuviera pateando la cabeza. Abrí los ojos, cantá, decime quién te manda, quién dio la orden, y ella grita un *no* tan intenso, tan profundo que no resuena para nada en el ámbito donde se encuentran y él no alcanza a oírlo, un *no* que parece hacer estallar el espejo del techo, que multiplica y mutila y destroza la imagen de él, casi como un balazo aunque él no lo perciba y tanto su imagen como el espejo sigan allí, intactos, imperturbables, y ella al exhalar el aire retenido sople Roque, por primera vez el verdadero nombre de él, pero tampoco eso oye él, ajeno como está a tanto desgarramiento interno. (VALENZUELA, 1999, p. 164)

Grande equívoco de Roque. Segundo Laura Sesana (2016, p. 12), “o ‘NÃO’ de Laura ante o espelho é interpretado por Medeiros-Lichem<sup>147</sup> e outros como o princípio da resistência em Laura. Este é o ponto em que desperta a resistência no oprimido”.

No início do ato sexual Laura se sente artificial tal qual a planta, mas, como demonstramos na seção “Desejo”, é precisamente o sexo que a faz reconhecer-se e saber-se viva. A ativação do desejo sexual ativa simultaneamente um processo de autorreconhecimento, e é bem neste momento, no qual ela adquire maior consciência de si mesma, que o parceiro/algoz, obedecendo ao impulso de consumir o próprio desejo sádico, acaba involuntariamente acelerando esse processo de reativação da memória da prisioneira, ao berrar com ela e chamá-la de “puta”, o que a faz recordar cenas passadas na tortura. A violência verbal (simbólica) a remete à violência física, à violação de seu corpo, a mesma que nele deixou a marca daquela estranha cicatriz que ela ainda não consegue interpretar. A inesperada humilhação imposta pelo parceiro e o violento insulto que ele lhe dirige a levam a revisitar no inconsciente situações de sadismo relativamente análogo, embora de outra natureza: aquelas experimentadas por ela sob tortura. Tais situações, então, regressam do fundo de sua memória durante a consumação do ato sexual, justapondo-se a este no plano da narrativa, sem um corte que demarque essa transição de uma cena à outra (do presente ao passado resgatado). Assim sendo, a dor sofrida no presente é o que lhe permite resgatar aquela outra mais profunda vivida no passado, que se encontrava represada em algum lugar do seu inconsciente e que então vem à tona a partir da dominação sexual. Esta, então, é o que detona o processo de recuperação da memória do trauma.

Não é nem um pouco casual que, bem neste momento, na conclusão desta passagem, Laura pela primeira vez chame Roque, seu agressor, pelo verdadeiro nome – ainda que ele não o tenha percebido. Ao atribuir pela primeira vez o significante correto àquele a quem deseja nomear, Laura revela o passo largo que acaba de dar no resgate da compreensão do pleno significado desse “outro”. O “sem-nomes”, então, passa a ter nome. E, se ela se lembra do significante, há de se lembrar também do significado.

Na continuação da narrativa, demonstra-se que o episódio do espelho parece mesmo ter aberto outras comportas. A certa altura, por exemplo, Laura se pega divagando sobre noções como a de “arma” (sem dúvida uma nova inquietação): “¿Arma, calle, puño? ¿por qué se le ocurrían

---

<sup>147</sup> MEDEIROS-LICHEM, María Teresa. *Reading the Femenine Voice in Latin American Women's Fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 2002.

esas ideas? La noción de calle no es en realidad la que más la perturba. La noción de arma, en cambio...”<sup>148</sup> (1999, p. 165). Porém o processo é moroso, pequenos progressos se revezam com alguns retrocessos e, apesar de tudo, ela continua resistindo nesta dualidade entre o medo e o desejo de saber.

Pero ésta es la clase de pensamiento que ella prefiere callar, al menos a sabiendas, porque por otro lado está esa zona oscura de su memoria (¿memoria?) que también calla y no precisamente por su propia voluntad.

El pozo negro de la memoria, quizá como una ventana a una pared blanca con ciertas chorreaduras. Él nada le va a aclarar y en última instancia ¿qué le importa a ella? (VALENZUELA, 1999, p. 165)

Em todo caso, Roque aparentemente começa a nutrir certa desconfiança, por isso resolve montar um pequeno “teatrinho”, com o deduzível propósito de testar Laura (Até que ponto ela sabia? Até que ponto ele devia se preocupar?). Sob um pretexto fajuto, anuncia à mulher um evento completamente atípico: no dia seguinte, receberá alguns colegas (sem precisar de quem se trata ou entrar em qualquer minúcia), razão pela qual lhe dará um vestido novo. Dito e feito, na noite seguinte eles recebem os visitantes sobre quem nada sabemos. A noite transcorre de modo artificial, mas, aparentando naturalidade, os visitantes dirigem perguntas a Laura, principalmente sobre o seu estado de saúde, e reparam em seu nariz (o mesmo que, no fim do conto, descobre-se ter sido quebrado por Roque). O “interrogatório” prossegue e, sem saber bem por que, Laura tem a sensação de que está passando por algum tipo de “teste” e que ela não pode falhar nessa provação (seu inconsciente conversando com ela e a transportando para interrogatórios de outra ordem).

– ... fue aquella vez que pusieron las bombas en los cuarteles de Palermo, ¿recuerda?  
– estaba diciendo uno y naturalmente se dirigió a ella para hacer la pregunta.

– No, no recuerdo. En verdad no recuerdo nada.

– Sí, cuando la guerrilla en el norte. ¿Usted es tucumana, no? Cómo no se va a acordar?

Y el sinnombre, con los ojos fijos en su vaso:

– Laura ni lee los diarios. Lo que ocurre fuera de estas cuatro paredes le interesa muy poco. (VALENZUELA, 1999, p. 166)

---

<sup>148</sup> “La noción de arma, en cambio...” Tem-se aqui praticamente o título do conto, desordenado, em processo de arrumação da memória.

Mais tarde, quando os “colegas” já se haviam retirado, “él la observa con el aire del que está conforme con la propia obra” (afinal, pudera confirmar que Laura ainda era um livro em branco), enquanto “de golpe ella siente ganas de vomitar” (1999, p. 166).

A cada situação, Laura vai tomando consciência sobre a existência de um “poço negro e profundo dentro dela” (a bela metáfora cunhada por Valenzuela a esse universo do inconsciente). Progressivamente mais tentada a se jogar dentro dele, segue, porém, relutando em fazê-lo de vez. A esta altura, já tem plena ciência de que o animal existe dentro do poço (ou seja, dela mesma), ainda que momentaneamente sossegado. Mas ela oscila entre despertá-lo do sono profundo ou deixá-lo aquietado por temor à sua patada.

¿No habrá algo más, algo como estar en un pozo oscuro y sin saber de qué se trata, algo dentro de ella, negro y profundo, ajeno a sus cavidades naturales a las que él tiene fácil acceso? Un oscuro, inalcanzable fondo de ella, el aquí-lugar, el sitio de una interioridad donde está encerrado todo lo que ella sabe sin querer saberlo, sin en verdad saberlo y ella se acuna, se mece sobre la silla, y el que se va durmiendo es su pozo negro, **animal aquietado. Pero el animal existe, está dentro del pozo y es a la vez el pozo, y ella no quiere azuzarlo por temor al zarpazo**<sup>149</sup>. (VALENZUELA, 1999, p. 168, grifo nosso)

Neste ínterim, cumpre fazer um registro, praticamente impositivo, com relação à proximidade entre a figura de linguagem usada por Valenzuela nesta parte do conto e a que a autora usou em um trecho do “Pequeno manifesto” publicado em 1983, ano seguinte à publicação de “Cambio de armas”, pela *Review of Contemporary Fiction, Luisa Valenzuela number*, reproduzido pelo escritor mexicano Gustavo Sainz no prólogo de *Cuentos completos y uno más* e citado no capítulo 1 deste estudo: “O animal literário em cada escritor(a) requer paz e tenta subtrair-se das perturbações externas para poder criar a seu agrado. O animal político não o deixa, volta e meia o desperta do seu doce sonho com uma patada desleal” (VALENZUELA, 1983, apud SAINZ, 1999, p. 16).

---

<sup>149</sup> Ainda sobre o poço interior de Laura, temos no texto a seguinte reflexão: “Pobre negro profundo pozo suyo tan mal tratado, tan dejado de lado, abandonado. Ella pasa largas horas dada vuelta como un guante, metida dentro de su propio pozo interno, en una oscuridad de útero casi tibia, casi húmeda. Las paredes del pozo resuenan y no importa lo que intentan decirle aunque de vez en cuando ella parece recibir un mensaje – un latigazo – y siente como si le estuvieran quemando la planta de los pies y de golpe recupera la superficie de sí misma, el mensaje es demasiado fuerte para poder soportarlo, mejor estar fuera de ese pozo negro tan vibrante, mejor reintegrarse a la pieza color rosa bombón que según dicen es la pieza de ella” (VALENZUELA, 1999, p. 168).

#### 4.5.4. O segundo detonador

Quando Laura já começava a circundar o “poço negro e fundo” que a habitava, Roque comete o seu segundo grande erro. Sem calcular bem seu movimento e sem nenhum aviso prévio, apresenta-lhe em certa ocasião nada menos que um chicote daqueles usados em cavalgadas – insinuação, subentende-se, do desejo de realizar algum tipo de prática sadomasoquista naquela “câmara de tortura sexual”. Ao término da leitura do conto, quando já estão reveladas as “verdadeiras identidades” de ambos, o subtexto se torna ainda mais claro: o torturador sob o disfarce de “marido” gostaria de reeditar alguns momentos alusivos à tortura que ele costumava praticar nos “porões da ditadura”, e que chegara a praticar contra a própria Laura. A reação dela, no entanto, não poderia ser mais fora de controle:

Ella lo contempla [al paquete] con cierta indiferencia. Hasta que del paquete surge, casi imaculado, casi inocente, un rebenque de los buenos. [...] Y ella que no sabe de esas cosas, que ha olvidado los caballos – si es que alguna vez los conoció de cerca –, ella se pone a gritar desesperada, a aullar como si fueran destriparla o violarla con ese mismo cabo del talero. (VALENZUELA, 1999, p. 169)

O choque detona a recordação do seu verdadeiro amado (outrora companheiro de guerrilha, como o leitor pode presumir), que no seu íntimo ela sabe estar morto, bem como a sensação de uma missão que, após a morte do homem amado, ela precisava finalizar sozinha.

“[...] el amado está muerto. ¿Cómo puede saber que está muerto? Cómo saber tan ciertamente de su muerte si ni ha logrado darle un rostro de vida, una forma? Pero lo han matado, lo sabe, y ahora le toca a ella solita llevar adelante la misión; toda la responsabilidad en manos de ella cuando lo único que hubiera deseado era morirse junto al hombre que quería. (VALENZUELA, 1999, p. 169)

O chicote, assim, pode ser considerado como o segundo grande detonador, como frisa o próprio texto: “[...] por el simple hecho de haberle despertado tamaña desesperación. De haber sido un detonante” (1999, p. 170). É o elemento que libera nova onda de lembranças dolorosas provocada pela explosão de mais um dique da memória – “Una compleja estructura de recuerdos/sentimientos la atraviesa entre lágrimas, y después, nada. Después sentir que ha estado tan cerca de la revelación, de un esclarecimiento” (1999, p. 170).

É emblemático que o chicote (no caso, o *rebenque* usado para cavalgar apresentado por Roque a Laura, insinuando uma proposta de ato sadomasoquista na cama que remete ainda mais à experiência da tortura) seja um dos mais importantes elementos ativadores da memória da prisioneira. Ante a aterradora visão do objeto (um símbolo fálico indissociável da ideia de tortura e que seu inconsciente imediatamente vincula a tal ideia), Laura instintivamente tem um acesso de pânico que não consegue elaborar racionalmente – o medo que até então ela pressente de modo um tanto pulverizado se concretiza e se potencializa, na medida em que agora pode ser canalizado para um objeto (um “motivo”) concreto. Graças a esse signo que opera como um destravador (“destrava-dor”) do bloqueio sofrido por ela, Laura é inconscientemente transportada para o fundo do poço interior cuja beirada ela então já rodeia, hesitando, porém, em se atirar nele de todo. Na medida em que o chicote a transporta, o poço interior transborda. Cumpre ressaltar que a imagem do chicote, a exemplo da máscara e do espelho, é um elemento recorrente na narrativa valenzuelana, a ponto de figurar no título do seu romance *Cola de lagartija* (1983). O “rabo da lagartixa” nada mais é que uma antiga expressão usada nos quartéis e aparelhos de repressão para se referir ao chicote com que os prisioneiros políticos eram açoitados. Analogamente, trata-se do mesmo chicote empunhado pelos feitores dos blocos no *Lager*, o mesmo que assombrava os “prisioneiros étnicos” dos nazistas como relata Primo Levi em *É isto um homem?*.

Entretanto, a liberação das dores intensas que afluem juntamente com a abertura das comportas da memória acaba tendo um efeito novamente ambíguo. Não obstante reavivar lembranças, reaviva também o sofrimento consciente (ou semiconsciente), logo também o conflito entre o alcance do esclarecimento e o medo de furar a “nuvem rosa” (o desejo de conservar intacta a nuvem artificial sobre a qual ela pode continuar vivendo comodamente, alheia a preocupações de qualquer sorte, ainda que alheada de si mesma). Diante da segunda onda de recordações provocada pelo rompimento de mais uma barreira que impedia o fluxo da memória – esta detonada pela visão do chicote –, a moça mais uma vez retrocede e reluta em dar livre vazão a esse atordoante fluxo.

Pero no vale la pena llegar al esclarecimiento<sup>150</sup> por vías del dolor y más vale quedarse así, como flotando, no dejar que la nube se disipe. Mullida, protectora nube que debe tratar de mantener para no pegarse un porrazo cayendo de golpe en la memoria. (VALENZUELA, 1999, p. 170)

<sup>150</sup> Curiosa a escolha de palavras de Valenzuela aqui, que nos transporta de volta ao antagonismo discutido por Adorno (e brevemente exposto no capítulo 3) entre o *esclarecimento* (a vida orientada pela razão e pelo saber) e o *mito* (a vida alienada da razão).

A Roque, é claro, só interessa deixá-la nesta confortável zona de alienação e esquecimento. Para isso, quanto menos ela pensar, tanto melhor para ele.

Solloza en sordina y él le pasa la mano por el pelo tratando de devolverla a esta zona del olvido. Le pasa la mano por el pelo y le va diciendo con voz edulcorada:

– No pienses, no te tortures, vení conmigo, así está bien, no cierres los ojos. No pienses. No te tortures (dejáme a mí torturarte, dejáme ser dueño de todo tu dolor, de tus angustias, no te me escapes).

[...]

De todos modos, “el hecho es que la explosión se produce y ella queda así, desconectada, en medio de sus propios escombros, sacudida por culpa de la onda expansiva o de algo semejante. (VALENZUELA, 1999, p. 170)

#### 4.5.5. O ponto de inflexão

Cada vez mais, a usual resistência que até aqui vinha vencendo o duelo interior de Laura dá lugar à noção primordial de que existe um segredo que a envolve. Mas qual?

No es una sensación nueva, no, es una sensación antigua que le viene de lejos, de antes, de las zonas anegadas. Casi un sentimiento, un saber extraño que sólo logra perturbarla: la noción de que existe un secreto. Y ¿cuál será el secreto? Algo hay que ella conoce y sin embargo tendría que revelar. Algo de ella misma muy profundo, prohibido. (VALENZUELA, 1999, 171)

A aquisição de uma autoconsciência passa a vencer o dilema entre querer ou não entrar em contato novamente com a lembrança dolorosa<sup>151</sup>. Ela sabe, no seu íntimo, que existe algo

---

<sup>151</sup> Graciela Gliemmo aponta uma oposição entre Laura, de “Cambio de armas”, e as prisioneiras do conto “Simetrias”: ao contrário de Laura (que cada vez mais quer se lembrar, mas não consegue), as mulheres do outro conto prefeririam não se lembrar, mas a lembrança é renitente e as persegue. “Em ‘Simetrias’ o tratamento da dualidade memória-esquecimento sofre uma inversão. Deseja-se esquecer, mas a recordação persiste. Pretende-se silenciar estas mulheres, impor-lhes outra identidade, mas elas recordam, não esquecem de todo quem são e permanecem conscientes da enganosa realidade na qual se encontram imersas. Vive-se em um presente concreto, do qual se conhece a lógica e se recorda o passado. Na mente descansa a outra face da história, a verdade pessoal que enfrenta a imposição” (GLIEMMO, 2002, p. 95).

proibido (reprimido por ela própria) e se questiona sobre a fronteira entre o medo e a necessidade de saber:

¿Qué será lo prohibido (reprimido)? ¿Dónde terminará el miedo y empezará la necesidad de saber o viceversa? El conocimiento del secreto se paga con la muerte, ¿qué será ese algo tan oculto, esa carga de profundidad tan honda que mejor sería ni sospechar que existe? (VALENZUELA, 1999, 171)

Outros minidetonadores vão se acumulando, como por exemplo a gargalhada de Roque – “Sólo cuando ríe – en las raras, muy contadas ocasiones en que ríe – algo parece despertarse en ella y no es algo bueno, es un desgarramiento muy profundo por demás alejado de la risa” (1999, p. 174). “Libre para hundirse una vez más en ese pozo oscuro donde no existe el tiempo” (1999, p. 173), Laura passa a ter “estos accesos de rebeldía que tienen una estrecha relación con el otro sentimiento llamado miedo. Después, nada; después como si hubiese bajado la marea dejando tan sólo una playa húmeda un poquito arrasada” (1999, p. 174). “Ella sospecha – sin querer formulárselo demasiado – que algo está por saberse y no debería saberse. Hace tiempo que teme la existencia de esos secretos tan profundamente arraigados que ya ni le pertenecen de puro inaccesibles” (1999, p. 175).

Na visão de Fernando Aínsa (2002, p. 75), “ao integrar seus fragmentos, ao reconhecer no marido que a mantém aprisionada o torturador que a espancou e violou no passado, [Laura] adivinha o espaço possível de sua liberdade, afogado pela submissão do medo”. Conforme se acentua o processo de recuperação da memória (aliás, a vontade de recuperar a memória), a personagem – assim como a mulher de Barba Azul no clássico conto de Perrault<sup>152</sup>, também mantida prisioneira pelo “próprio marido” com uma “chave proibida” a seu alcance – “[intui] que essa liberdade não pode ser conquistada senão rebelando-se contra a ordem que a sujeita” (AÍNSA, 2002, p. 75). A coragem para se alçar contra o medo surge da curiosidade e do conhecimento. Da curiosidade que conduz ao conhecimento.

---

<sup>152</sup> Parodiado por Valenzuela no conto “Llave”, integrante da seção “Cuentos de Hades”, de *Simetrías* (1993).

#### 4.5.6. O terceiro detonador

Até que surgem enfim revelações, e Roque despeja-as todas de uma vez sobre Laura. Depois de sumir misteriosamente por dias, ele aparece de supetão, despertando-a de “un sueño en el que caminaba sobre las aguas del secreto sin mojarse” (VALENZUELA, 1999, p. 176). De início, ela resiste:

– No quiero saber nada, déjame.

– ¿Cómo, déjame? ¿Cómo no quiero saber? Desde cuándo la señora decide en esta casa? (VALENZUELA, 1999, p. 176)

Roque mostra-lhe, então, a bolsa que ela portava quando foi capturada e que ele guardara por todo aquele tempo, dentro da qual repousava o revólver que ela quase disparara no atentado contra ele (chegara a fazer pontaria, quando acabou agarrada). O homem pergunta-lhe, então, se ela reconhece o que vê. Em resposta, “ella sacude con vehemencia la cabeza negando pero sus ojos están diciendo otra cosa. Sus ojos se ponen alertas, vivos después de tanto tiempo de permanecer apagados” (1999, p. 176).

Ele ordena, então, que ela enfie a mão dentro da bolsa para sentir o seu conteúdo. Laura obedece, mas, ao tocar o objeto, toma um susto e imediatamente retira a mão, como se tivesse tocado a viscosa pele de um sapo. É o terceiro e decisivo detonador. Invade-a, então, a última onda de recordações, deixando-a prostrada, em estado de choque.

“No, grita de nuevo la cabeza de ella. No, no, no. Y con desesperación se sacude hasta darse de golpes contra la pared” (1999, p. 176). Sabendo como agir nestes momentos, Roque lhe dá uma bofetada, tira ele mesmo o revólver da bolsa e insiste para que ela pegue a arma das mãos dele.

– Tomá. Deberías conocer este revólver.

Ella lo mira largo rato y él se lo está tendiendo hasta que por fin ella lo toma y empieza a examinarlo sin saber muy bien de qué se trata. (VALENZUELA, 1999, p. 176)

Ele então a avisa de que a arma está carregada.

Ella levanta la vista, lo mira a él ya casi entendiendo, casi al borde de lo que muy bien podría ser su precipicio.

– No te preocupes, linda. Vos sabés y yo sé. Y es como si estuviéramos a mano. (VALENZUELA, 1999, p. 176)

Laura volta a se descontrolar e ele retoma o tom agressivo. Chega de adiamentos. É hora de ela saber a verdade, e nada vai impedi-lo de despejá-la toda, queira ela ou não, para que desta maneira a sua “obra” possa estar completa. A crueldade do momento é sublimada pela atenção que Laura se põe a fixar em uma gotinha de tinta ressecada saliente na pintura da parede, enquanto Roque descarrega as revelações tão dolorosas quanto impactantes.

Y la voz de él empieza a machacar, y machaca, lo hice para salvarte, perra, todo lo que te hice lo hice para salvarte<sup>153</sup> y vos tenés que saber así se completa el círculo y culmina mi obra, y ella tan como un ovillo, apretada ahí contra la pared descubriendo una gotita de pintura que ha quedado coagulada, y él insistiendo, fui yo, yo solo, ni los dejé que te tocan<sup>154</sup>, yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote, maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad, transformarte, y ella que ahora pasa suavemente la yema de los dedos por la gotita, como si nada, como si en otra cosa, y él insistiendo eras mía, toda mía, porque habías intentado matarme, me habías apuntado con este mismo revólver, ¿te acordás? Tenés que acordarte, y ella que piensa gotita amiga, cariñosa al tacto, mientras él habla y dice podía haberte cortado en pedacitos, apenas te rompí la nariz cuando pude haberte roto todos los huesos, uno por uno, huesos míos, todos, cualquier cosa, y el dedo de ella y la gotita se vuelven una unidad, una misma sensación de agrado, y él insitiendo, eras una mierda, una basofia, peor que una puta, te agarraron cuando me estabas apuntando, buscabas el mejor ángulo, y ella se alza de hombros pero no por él o por lo que le está diciendo sino por esa gotita de pintura que se niega a responderle o a modificarse, y él embalado, vos no me conocías pero igual querías matarme, tenías órdenes de matarme y me odiabas aunque no me conocías, ¿me odiabas? mejor, ya te iba a obligar a quererme, a depender de mí como una recién nacida, yo también tengo mis armas, y ahí con ella la gotita reseca de ternura y más allá la pared lisa, impenetrable, y él tan sin inmutarse, repitiendo: yo también tengo mis armas. (VALENZUELA, 1999, p. 176)

Após o fluxo de revelações de Roque, Laura se diz muito cansada e segue agindo de maneira casual, com uma serenidade absurda de tão incompatível com a gravidade das palavras dele, como se ela nada tivesse ouvido e tudo prosseguisse como antes. Chama-o para se deitar com ela, deixando-o estupefato:

<sup>153</sup> Já no conto “Simetrías”, “simétrico” em tantos aspectos a “Cambio de armas”, o Coronel que se apaixona por uma presa em 1977 diz o seguinte: “Esta mujer es mía y me la quedo y si quiero la salvo y salvarla no quiero, sólo tenerla para mí hasta sus últimas consecuencias” (VALENZUELA, 1999, p. 148).

<sup>154</sup> Por seu turno, o Coronel de 1977 sentencia, em “Simetrías”: “Esta mujer la quiero para mí no me la toquen sólo yo voy a tocarla de ahora en adelante déjenmela en paz, acá estoy yo y me pinto solo para darle guerra de la buena” (VALENZUELA, 1999, p. 148).

– Estás loca ¿no me oíste, acaso? Basta de macanas. Se acabó nuestro jueguito, ¿entendés? Se acabó para mí, lo que quiere decir que también se acabó para vos. Telón. [...] Pero gracias de todos modos, fuiste un buen cobayo, hasta fue agradable. (VALENZUELA, 1999, p. 176)

Ainda diante de uma Laura desorientada, que não alcança compreender inteiramente o que ele está tentando esclarecer, Roque lhe explica, sumariamente, que vai partir e desaparecer – fica subentendida uma fuga relâmpago, devido à sublevação em seu quartel, que, possivelmente, derrubou-o do comando militar. Na manhã seguinte, a porta estará aberta, e ela estará livre para fazer o que lhe convier. Dito isto, insensível aos apelos da mulher para que ele permaneça com ela, Roque lhe dá as costas uma derradeira vez e, sem nem sequer se despedir, caminha em direção à porta, como tantas vezes fizera anteriormente, ao longo do seu “experimento”. É quando Laura de chofre tem a surpreendente atitude, que brinda o leitor com um final completamente em aberto:

Ella ve esa espalda que se aleja y es como si por dentro se le disipara un poco la niebla. Empieza a entender algunas cosas, entiende sobre todo la función de este instrumento negro que él llama revólver.

Entonces lo levanta y apunta. (VALENZUELA, 1999, p. 178)

O revólver é a parte final do processo. Na última sessão de Laura com Roque (a um só tempo, sessão de tortura psicológica por um lado, mas também de “terapia regressiva” por outro), o revólver é o que a faz recuperar, enfim, a memória (ou pelo menos parte dela). É aquilo que lhe permite juntar de vez os fragmentos que vinham lhe voltando aos poucos ao longo do processo. Simultaneamente, então, o revólver é o que a faz recobrar a memória, e é esse resgate da memória o que a faz “recuperar” o revólver, ou seja, recuperar a consciência de seu uso, da sua “motivação”. Ao recuperar o revólver como o mote, o motivo, o motor da sua ação, Laura recupera enfim a si mesma e consegue então regredir precisamente ao ponto em que havia estagnado. O ponto em que sua vida e o seu próprio “eu” haviam sido interrompidos.

## CONCLUSÃO

Em 1966, o crítico austríaco naturalizado brasileiro Otto Maria Carpeaux escreveu algumas linhas instigantes retomando um dilema lançado na década de 1950 pelo colega norte-americano Irving Howe, um crítico de convicções certamente progressistas, em um livro dedicado à análise de alguns exemplos do gênero “romance político”<sup>155</sup>. Na obra em questão, anota Carpeaux (1972, p. 5), “Howe duvida da possibilidade de escrever um romance político de cunho positivo, que seja realmente romance, isto é, mais imaginativo que um documento e menos subjetivo que um panfleto”.

A dúvida de Howe também pode ser formulada de outra maneira – de uma maneira que sempre se manifesta quando se trata de romances (ou peças de teatro) sobre os campos de concentração nazista e semelhantes horrores: quando a respectiva obra tem inegáveis qualidades literárias, é denunciada como produto de força criadora do autor, deformando ou falsificando os fatos históricos; mas quando a obra transcreve fielmente a documentação acessível, mantendo-se dentro dos limites da verdade histórica, é denunciada como mera reportagem, sem qualidades literárias. Sejam justos: o dilema existe. A maior parte dos romances (ou peças de teatro) sobre a guerra, sobre nazismo, fascismo e fenômenos semelhantes, enquadra-se realmente em uma daquelas duas categorias: deformação da realidade histórica ou documento sem pretensões literárias. Talvez seja mesmo impossível tratar de maneira literariamente responsável aqueles temas horríveis? Ou então, não se teria até agora encontrado escritor capaz de realizar a tarefa? Considerando-se o excelente estômago da Arte, que é capaz de digerir tudo, preferimos a segunda hipótese: esperar até que surja um escritor à altura das dificuldades do tema. (CARPEAUX, 1972, p. 5)

O crítico literário conclui que, pelo menos “quanto ao tema ‘ditadura terrorista latino-americana’, esse escritor já apareceu: é Miguel Ángel Asturias” (CARPEAUX, 1972, p. 5). As linhas a que nos referimos foram escritas por Carpeaux como parte do texto “O romance como poema e a ditadura como realidade”, introdução à edição de 1972 da Editora Brasiliense para o clássico romance *O senhor presidente*, do autor guatemalteco. Escrito entre 1922 e 1931 e publicado somente em 1946, depois de uma sucessão de ditadores na Guatemala, o primeiro romance de Asturias logo se converteu em sucesso internacional, encontrando pronta acolhida de crítica e público e sendo traduzido para vários idiomas. Com inegáveis qualidades literárias reconhecidas por Carpeaux, trata-se de uma narrativa extremamente lírica e uma das

---

<sup>155</sup> HOWE, Irving. *Politics and the Novel*. New York: Horizon Press, 1957.

mais bem acabadas dentro de uma tradição literária que se pode chamar de “*novelas de dictaduras*” ou “*novelas de dictadores*” na América Latina<sup>156</sup>.

Todavia, a grande curiosidade que nos suscita a leitura da introdução de Carpeaux para *O senhor presidente* é a relação entre a conclusão a que ele chega e a data em que o texto foi escrito: janeiro de 1966, precisamente o ano em que a argentina Luisa Valenzuela deu início à sua extensa produção bibliográfica, com a publicação do romance *Hay que sonreír*. Ao longo desta dissertação, o que buscamos demonstrar pode ser condensado na seguinte ideia: se Carpeaux (falecido em 1978, durante a ditadura militar argentina) tivesse escrito ou reescrito as referidas reflexões após conhecer a obra valenzuelana (não só os “romances políticos”, mas sobretudo os contos dessa autora), talvez também a tivesse incluído no rol dos escritores “à altura das dificuldades do tema”, capazes de “realizar a tarefa” e de provar que, no fim das contas, não é “impossível tratar de maneira literariamente responsável aqueles temas horríveis”. Ao longo deste estudo, procuramos argumentar que Valenzuela é uma escritora dotada de profundo comprometimento ético e profunda consciência política e histórica, bem como de suas “responsabilidades” e “tarefas” como escritora (termos usados por ela mesma); ao mesmo tempo, justamente por ter plena compreensão do seu “papel” como escritora, seu compromisso maior sempre foi estético, com a boa literatura e com a linguagem literária, de modo que é através desta que as dimensões ética e política se manifestam no seu texto. Nada de “deformação da realidade histórica”, mas recriação a partir da linguagem e da imaginação; tampouco produção de “documentos sem pretensões literárias”, mas criação ficcional profundamente assentada nos problemas sociais *reais* de homens e mulheres muito *reais* extraídos do seu próprio contexto social; literatura que, se bem que orgulhosamente inventiva e imaginativa, parte da realidade empírica, sem negá-la, para recriá-la e devolvê-la aos leitores, usando como matéria-prima as questões sociopolíticas que estão acontecendo agora, aqui mesmo, onde sem dúvida *pasan cosas raras* diante do nosso olhar às vezes embotado pelo cotidiano da “vida como ela é”. Sem fazer *literatura de testemunho*, Valenzuela ajudou a construir, pela via da ficção, um testemunho coletivo daquele momento histórico, formado pelas múltiplas vozes agregadas e mescladas em seu texto. Refutando o estilo realista, que se pretende relato objetivo ou retrato fiel dos acontecimentos, não deixou de abordar a realidade. Rechaçando uma literatura autocentrada em surrealismos estéreis, não deixou de incorporar o

---

<sup>156</sup> “O tema do romance [...] é um complô forjado ‘contra a Segurança do Estado’, numa ditadura latino-americana, conspiração forjada pela polícia política para sufocar a oposição ao general Canales e dos intelectuais que o apoiam. Desencadeia-se a repressão terrorista, quebrando as esperanças de recuperação da liberdade. É um livro terrível. É um livro vivido, fruto de experiências diretas de seu autor.” (CARPEAUX, 1972, p. 3)

inconsciente e até mesmo o sonho à sua matéria ficcional, misturando-os com o *real objetivo*, por acreditar que dessa mistura pode surgir uma realidade ainda mais verdadeira do que a própria realidade empírica: aquela proporcionada pelo texto literário. Em suma, dialogando com Carpeaux, concluímos que, com as suas “inegáveis qualidades literárias”, a obra de Valenzuela é reconhecidamente “produto de força criadora do autor”, sem contudo “falsificar os fatos históricos”; embora “mantendo-se dentro dos limites da verdade histórica” (ou melhor, partindo de dentro de tais limites para elaborar a criação ficcional), não pode ser “denunciada como mera reportagem, sem qualidades literárias”.

Assim, encontramos em Valenzuela uma escritora *a la vez* comprometida ética, política e esteticamente. Comprometida com o seu povo, com as mulheres dominadas pelos homens, com os valores democráticos, porém, antes de tudo, com a letra da literatura, aquela que, como diz a narradora de *Cola de lagartija* na “Advertencia” com que abre o relato, sempre foi por ela concebida e empunhada como verdadeira *arma*. E foi empunhando essa arma e apontando-a para os discursos dominantes como Laura apontou a sua duas vezes para Roque, que Valenzuela buscou realizar uma literatura política e esteticamente corajosa, marcada por inovações estéticas (estruturais, temáticas e linguísticas) que lhe permitissem justamente propor e realizar os questionamentos necessários à ordem social que subjuga mulheres e à ordem política que oprimia a todos, sem distinção de gênero.

No entanto, afirmar que é por meio da palavra que a autora busca cumprir os seus compromissos éticos não corresponde, em absoluto, a dizer que a qualidade estética de sua obra seja sacrificada em favor de causas políticas e sociais. Ao contrário, consciente do poder libertador do verbo e do poder desestabilizador da literatura, sua preocupação primeira sempre foi com o trabalho de criação literária, por meio de uma linguagem própria. Daí concluímos que a estética da autora já é ela própria uma *estética política*, porque o seu discurso político se encontra incorporado e diluído em um texto absolutamente literário – invenção ficcional que, insistimos neste ponto, parte de um “mundo muito real” para confrontá-lo, contestá-lo e (por que não?) subvertê-lo. De forma finamente literária, Valenzuela busca exercitar a narrativa de resistência, seja convertendo-a no próprio tema da ação narrada, seja, muito particularmente, como processo inerente à escrita. No primeiro caso, juntou-se a alguns de seus autores contemporâneos incluídos na dita geração pós-boom latino-americana em um irrenunciável contexto de militância política coletiva, motivada pelas ditaduras espalhadas pelo subcontinente naquele momento histórico (entre os anos 1970 e 1980). No segundo caso,

independentemente da cultura militante que influenciou a produção literária do período, buscou exprimir com sua obra o que Bosi chamaria de “uma perspectiva crítica sobre a ‘realidade’ naturalizada e automatizada”. Por isso, verifica-se em suas narrativas “uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita (o ponto de vista, a estilização da linguagem), e não só, ou não principalmente, enquanto tema” (BOSI, 2012, p. 129).

O discurso político, assim, se encontra por ali, em toda parte, de forma mais ou menos sutil e mais ou menos difusa, entre as linhas de tramas por onde também *pasan cosas rarísimas*. Está ali, por exemplo, quando ela consegue romper com a censura e a repressão política e dar voz àqueles e àquelas que foram silenciado(a)s; quando derruba tabus e convenções sociais e sexuais por meio da linguagem e da escrita, apresentando a mulher de uma maneira franca (muito mais “verdadeira”); quando abarca em sua narrativa uma polifonia de vozes normalmente discriminadas e excluídas, então chamadas a conversar entre si e a enunciar os respectivos discursos através de seu texto; quando absorve e põe em diálogo uma pluralidade de pontos de vista de grupos diversos, principalmente das mulheres, mas também de outros setores excluídos; quando incorpora à sua linguagem manifestações coloquiais geralmente deixadas à margem dos discursos convencionais de uma literatura canônica “oficial”, gerando assim um processo ousado e inovador de “democratização linguística”; e, finalmente, quando combina todos esses elementos para dar um testemunho autêntico e muito mais democrático dos problemas políticos e sociais de seu povo. A autora parece ter acreditado que, a exemplo de cicatrizes como a deixada pelos *latigazos* nas costas *azotadas* de sua Laura – marcas que deixam registrado no corpo humano um acontecimento doloroso vivido por alguém –, também a escrita tem o poder de ajudar a cicatrizar um evento doloroso na memória coletiva; pode deixar registrado um episódio passado, como marca no corpo da história, que leva as pessoas a recordarem o que passou – ou que as impede de simplesmente se esquecerem.

Com relação a essa consciência sobre o potencial subversivo, emancipador e testemunhal da escrita, gostaríamos de citar mais um dos muitos contos da galeria da autora portenha, alguns dos quais, de maneira mais ou menos detida, buscamos abordar ao longo do presente estudo. Trata-se de “La llave” – apenas citado de passagem em uma nota de rodapé –, um dos que compõem a seção “Cuentos de Hades” no livro *Simetrías*. Paródia a um só tempo divertida e instigante – das muitas escritas por Valenzuela, em especial na referida seção –, “La llave” é o *remake* ou reinterpretação bastante singular dada por Valenzuela ao clássico conto infantil “Barba Azul”, um dos muitos escritos pelo francês Charles Perrault no século XVII,

normalmente amenizando a crueldade das “versões originais” transmitidas pela tradição oral. Ou seja, Valenzuela escreveu a adaptação em cima da adaptação de Perrault. Na versão consagrada do escritor francês, a que chegou até os nossos dias, um homem chamado Barba Azul, de aspecto terrivelmente asqueroso, após certa dificuldade em encontrar para si uma nova esposa – pois todas as anteriores haviam desaparecido –, casa-se com a jovem filha de uma vizinha. Apesar da aparência monstruosa do marido e do mistério em torno do sumiço das ex-esposas, a moça aceita se casar com o ogro atraída pela vida opulenta que ele poderia lhe oferecer. Certo dia Barba Azul avisa à nova esposa que partirá em viagem de negócios, deixando-lhe com todas as chaves da casa, inclusive a de uma pequena câmara que ela não tem permissão para abrir. Mas, após a partida do marido, a jovem sente uma curiosidade tão grande em saber o que há dentro do tal quarto proibido que não resiste e, indo contra a advertência do esposo, abre a porta e adentra o recinto expressamente interdito para ela. No chão do cômodo, encontra uma enorme poça de sangue; pendurados pelas paredes, os corpos das suas antecessoras no arranjo conjugal, todas presumivelmente mortas pelo mesmo motivo: a violação da ordem do marido. Aterrorizada, ela acaba deixando cair a chave, que fica manchada com o sangue das outras no chão. Para encobrir o rastro, tenta a todo custo limpá-la, mas não consegue remover o sangue porque a chave estava enfeitiçada. Eis que, de improviso, Barba Azul volta para casa e surpreende a moça, condenando-a então à morte por desobediência. Naquele mesmo dia, porém, os irmãos varões da jovem esposa haviam ficado de visitá-la e, tendo neles sua última esperança, ela, para ganhar tempo, pede para rezar com uma irmã na torre do palácio, de onde vigia a chegada dos irmãos. Por fim, pouco antes de sua inadiável execução, a moça é salva pelos irmãos que chegam em seu socorro naquele mesmo instante e degolam o terrível Barba Azul. Herdeira da fortuna do marido, ela tem um “final feliz”, comprando títulos para os valentes irmãos a quem devia a vida, ajudando a irmã a se casar com um nobre varão e casando-se ela mesma com um homem honrado (naturalmente, também de sangue azul). Na versão de Perrault, obviamente se destaca uma “lição” direcionada especificamente para as mulheres daquela (e de outras) épocas: uma “lição de moral” que visa colocar a mulher em seu “devido lugar”, o de mansa e voluntária submissão e de incondicional obediência ao marido. Aquelas que assim não procederem serão devidamente punidas e, quanto menos fugirem dessas normas, mais felizes hão de ser. Ao mesmo tempo, o conto condena a curiosidade nas mulheres (fatal no conto como na vida), que logo deveriam se abster da busca do conhecimento e se resignar pacatamente a uma vida de ignorância e de trevas intelectuais – e isto, percebe-se, em 1697, quando o conto de Perrault foi publicado, momento em que o Iluminismo já dava os seus primeiros sinais na história. O

conto valoriza, ainda, a ideia de felicidade feminina necessariamente associada a uma “vida opulenta” e a um “casamento feliz” com um “homem honrado”. Finalmente, reafirma a condição da mulher como um ser frágil, vulnerável e incapaz de se defender sozinha, necessitando da ajuda dos varões aos quais está relacionada (no caso específico os irmãos, mas também maridos, pais, ou qualquer outra “autoridade masculina” com quem mantenha algum tipo de laço de dependência).

Em sua releitura de “Barba Azul”, o que Valenzuela faz, é claro, é subverter completamente essa clássica versão de Perrault. Na paródia proposta por ela ao conto macabro, a curiosidade na verdade é o que salva a esposa do malvado, como afirma a própria protagonista, que se opõe à lição de Perrault de que a curiosidade, na mulher, seria um defeito. Ao contrário, na versão de Valenzuela a mulher conta que, embora todos pensem que ela foi salva do ogro pelos irmãos, na verdade foi ela mesma quem conseguiu se salvar por conta própria diante da descoberta do que ocorrera às outras esposas – ou seja, salvou-se pelos próprios méritos e não pelos dos irmãos. Invertendo a lógica moralizadora de Perrault, a protagonista comenta que, longe de ser um defeito, a curiosidade foi precisamente o que lhe salvou a vida. Com a boa dose de humor tão característica do estilo valenzuelano, a esposa que escapa por iniciativa própria da violência de um marido tirânico passa a viver de repente na Buenos Aires do século XX, onde ministra seminários de conscientização que abordam essa problemática da violência doméstica e workshops voltados a mulheres que passam ou passaram por situação parecida com a dela. Ensina às participantes que elas não devem ter medo de enfrentar os mistérios das portas fechadas com as quais vão deparar. Em uma dessas oficinas, a ex-mulher do temido Barba Azul, “autoalforriada” do tirano nessa reinterpretação do clássico conto de fadas, passa às participantes uma tarefa para casa: dá a cada uma delas um molho de chaves imaginárias que elas devem levar consigo. No dia seguinte pergunta à turma o que fizeram com as chaves. Algumas não ousaram utilizá-las, enquanto outras exibem orgulhosamente a sua chavezinha com uma mancha de sangue na ponta. Assim, comenta Gwendolyn Díaz, as mulheres participantes vão descobrindo “mortos inesperados” e incidentes passados que antes preferiram ignorar.

Ao enfrentar o horror escondido enfrentam também todo o terror que em outro momento não quiseram ver. Encontramos aqui uma alusão à repressão argentina nos anos de 1970 e de 1980 e, como assinala Cordones-Cook<sup>157</sup>, o compromisso social e

---

<sup>157</sup> CORDONES-COOK, Juanmaría. *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 1991.

o objetivo político de Valenzuela são claros. O povo argentino quis ignorar a gravidade da situação antes de encarar as atrocidades do governo militar. Mas quem se atreve a usar a chave fica “estigmatizada para sempre”. Como a chave que cai no chão e fica manchada de sangue, a pessoa que enfrenta fica marcada para sempre, transformada. (DÍAZ, 2002, p. 139)

Como vimos detalhadamente no capítulo 4, a protagonista de “Cambio de armas”, também vítima de um tirano que lhe impõe uma porta que ela não pode transpor (limite físico e simbólico que ela não pode transgredir), vê-se em situação análoga à da mulher de Barba Azul: “Ella, la llamada Laura, de este lado de la llamada puerta, con sus llamados cerrojos e su llamada llave pidiéndole a gritos que transgreda el límite” (Valenzuela, 1999, p. 157). Ambas as metáforas se aplicam ao trabalho do escritor diante do seu texto; em particular, aplicam-se perfeitamente à relação mantida por Valenzuela em face da *porta fechada* da literatura. Na condição de escritora, também ela tem ao alcance da mão a chave que pode destravar a porta e descobrir o mistério que existe do outro lado, participando de sua criação. Sem temer ficar “transformada” ou “estigmatizada para sempre”, Luisa Valenzuela nunca hesitou em lançar mão da sua chave como arma literária. E tratou, com a sua obra, de confirmar a concepção de literatura – por extensão, de toda a arte – como *la llave* para se resistir às várias formas de dominação: sexual, política, linguística, simbólica.

Repetimos o que disse Vargas Llosa sobre a obra de Jorge Semprún e que também se aplica à autora argentina, cuja obra também dá esperança mesmo que evoque o mais terrível dos temas e também luta para que o espírito racional (aquele condizente com valores de progresso e emancipação humana, como respeito e aceitação das diferenças) prevaleça sobre os antivalores da força bruta e de uma razão distorcida que na verdade concorre para aprofundar a opressão de homens e mulheres. Erguendo a sua escrita mais forte que a espada contra os gigantes da tirania, tal como Cervantes ergueu a sua lança contra os moinhos de vento, Valenzuela procurou e procura exercitar essa luta...

Sem cair nunca no pessimismo, encontrando razões suficientes para seguir militando em prol de um mundo melhor, ou, pelo menos, mais tolerável, com menos injustiças e menos violências, e mostrando que sempre é possível resistir, emendar, reiniciar essa guerra na qual só se podem observar vitórias momentâneas. (VARGAS LLOSA, 2015)<sup>158</sup>

<sup>158</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Ejercicios para sobrevivir. *El País*. Madrid, 28 jun. 2015. Opinión, p. 13. Trata-se da resenha escrita pelo autor sobre o livro de testemunho *Exercices de survie*, de Jorge Semprún, publicado postumamente em 2015, em Paris.

Afinal, como diria Jorge Luis Borges, colega e conterrâneo de Valenzuela com quem ela muito conviveu na juventude, em seu poema dedicado ao bisavô combatente nas guerras da independência: “la batalla es eterna y puede prescindir de la pompa, de visibles ejércitos con clarines”<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Trecho do poema escrito por Borges a seu bisavô que lutou em Junín. Realizada no atual território do Peru no dia 6 de agosto de 1824 e vencida pelas tropas patriotas (diretamente comandadas no triunfo por Simón Bolívar), a Batalha de Junín foi o antepenúltimo combate e um dos mais decisivos para a vitória final dos argentinos nas guerras de independência mantidas desde 1810 contra a Coroa Espanhola.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Excurso I: Ulisses ou Mito e Esclarecimento. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 53-80.
- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia [reflexões a partir da vida danificada]*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 29-49.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- AÍNSA, Fernando. *El poder del miedo en la narrativa de Luisa Valenzuela*. Caracas: CONAC (Consejo Nacional de la Cultura), 2002. p. 59-79.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Madrid: Unidad Editorial, 1999.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998. HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.
- BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. In: *A dominação masculina*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 13-67.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.
- CARPEAUX, Otto Maria. O romance como poema e a ditadura como realidade. In: *El señor presidente*. Madrid: Unidad Editorial, 1999. p. 3-7.

CARPENTIER, Alejo. *El recurso del método*. Cidade do México: Siglo veintiuno editores, 1974.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Alfaguara, 2004.

DÍAZ, Gwendolyn. *El tango y otros simulacros: Simetrías y el postmodernismo*. Caracas: CONAC (Consejo Nacional de la Cultura), 2002. p. 123-144.

FUENTES, Carlos. Machado de la Mancha. *Quimera: Revista de literatura*. 175 (1998): 9-16.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 97-105.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 107-118.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O outono do patriarca*. Rio de Janeiro: Record, 1975.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012. p. 473-491.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

GLANTZ, Margo. *Llamar a las cosas por su nombre*. Caracas: CONAC (Consejo Nacional de la Cultura), 2002. p. 81-88.

GLIEMMO, Graciela. Las dos caras de la luna: *Cambio de armas y Simetrías* de Luisa Valenzuela. In: *Simetrías. Cambio de armas*. Luiza Valenzuela y la crítica. Caracas: Ex-Culturas, 2002. p. 89-100.

GUTIÉRREZ, Horacio. *Dulce Patria*. Santiago: RIL Editores, 2012.

HACKLER, Maria da Conceição. Theodor Adorno: dois momentos (o individual e o social). *Universitos. Cultura*. Salvador. Vol.35, p.77-91, jan./mar.1986.

HOMERO. *Odisseia*, Canto XIX, versos 467-75. Tadução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1978.

KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1989.

MAGNARELLI, Sharon. Espejos/espejismos: *Cuentos de Hades* y el poder de los reflejos en *Simetrías*. In: VALENZUELA, Luisa. *Escritura y secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 145-164.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminino e o pós-estruturalismo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13(3): 320, set-dez. 2005.

MARKOVIC, Ana. La identidade femenina y las relaciones de poder em los relatos de Luisa Valenzuela. Disponível em:

[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/44343/1/MARKOVIC\\_TESIS.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/44343/1/MARKOVIC_TESIS.pdf). Acesso em: 12 dez. 2015.

MASIELLO, Francine. La Argentina durante el processo: las múltiples resistencias de la cultura. In: BALDERSTON et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires/Madrid: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literature (University of Minnesota), 1987. p. 11-28.

MEDEIROS-LICHEM, Maria Teresa. Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela. Disponível em:

<http://complit.univie.ac.at/die-abteilung/wissenschaftliche-mitarbeiterinnen/medeiros-lichem-maria-teresa>. Acesso em: 12 dez. 2015.

PERRAULT, Charles, Barbazul. In: AVILA, Marina (Org.). Contos de fadas. Disponível em: <<http://scribd.com/doc/89764847/Barba-Azul-Charles-Perrault-ORIGINAL-E-COMPLETO>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Allan François [et. al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROMERO, Luis Alberto. El proceso, 1976-1983. In: *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 2. ed., Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

SAINZ, Gustavo. La narrativa de Luisa Valenzuela. In: *Cuentos completos y uno más*. Cidade do México: Alfaguara, 1999. p. 13-20.

SALVADOR, Álvaro. Apostillas a El outro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta. In: MONTOYA JUÁREZ, Jesús; ESTEBAN, Ángel. *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio del siglo, 1990-2006*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008. p. 133-149.

SARLO, Beatriz. Política, ideologia e figuração literária. In: BALDERSTON et al. *Ficción y política*. La narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires/Madrid: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literature (University of Minnesota), 1987. p. 30-59.

SCHAEFER, Sérgio. *A teoria estética em Adorno*. Tese. UFRGS, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 63-80.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. In: *Revista Gragoatá*. Universidade Federal Fluminense. n° 24. 1° semestre de 2008.

SESANA, Laura. *Procesos de liberación: Cambio de armas Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938)*. Disponível em: PDF. Acesso em: janeiro de 2016.

TIBURI, Marcia. Dialética Negativa. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EdiPucRS, 1995. p. 65-78.

VALENZUELA, Luisa. *Cola de Lagartija*. Barcelona: Bruguera, 1981.

VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. Cidade do México: Alfaguara, 1999.

VARGAS LLOSA, Mario. Una novela para el siglo XXI. In: *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Alfaguara, 2004. p. 13-28.

VARGAS LLOSA, Mario. Ejercicios para sobrevivir. *El País*. Madrid, 28 jun. 2015. Opinión, p. 13.