



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

LÍLIAN LIMA GONÇALVES DOS PRAZERES

**ESCRITURAS FEMINISTAS SUL-AMERICANAS: CORPOS, VOZES E
SENTIMENTOS EM LUISA VALENZUELA**

**Vitória/ES
2018**

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Dottorato di Ricerca in Lingue, Culture e Società Moderne e Scienze del
Linguaggio

TESI DI DOTTORATO

**ESCRITURAS FEMINISTAS SUL-AMERICANAS: CORPOS, VOZES
E SENTIMENTOS EM LUISA VALENZUELA**

Relatore

Prof. Adelia Miglievich Ribeiro

Correlatore

Prof. Susanna Regazzoni

Dottoressa

Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres

983942

Anno Accademico

2017/2018



LÍLIAN LIMA GONÇALVES DOS PRAZERES

**ESCRITURAS FEMINISTAS SUL-AMERICANAS: CORPOS, VOZES E
SENTIMENTOS EM LUISA VALENZUELA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, em cotutela de tese com a Universidade Ca'Foscari di Venezia, curso Lingue, Culture e Societa Moderne e Scienze del Linguaggio, como requisito para obtenção do título de doutora.

Orientadora: Adelia Maria Miglievich Ribeiro

Co-orientadora: Susanna Regazzoni

Vitória/ES

2018

LÍLIAN LIMA GONÇALVES DOS PRAZERES

**ESCRITURAS FEMINISTAS SUL-AMERICANAS: CORPOS, VOZES E
SENTIMENTOS EM LUISA VALENZUELA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, em cotutela de tese com a Universidade Ca’Foscari di Venezia, curso Lingue, Culture e Società Moderne e Scienze del Linguaggio, como requisito para obtenção do título de doutora.

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

RESUMO

A escritora Luisa Valenzuela e suas obras são terrenos férteis para a crítica literária, pois permitem a realização de inúmeros estudos acerca dos temas e das construções estéticas que perpassam por sua produção. Esta tese elegeu como tema os corpos, vozes e sentimentos das personagens femininas presentes na literatura de Luisa Valenzuela, numa perspectiva pós-estruturalista, que criam as *performances* femininas nas narrativas. Nesse sentido, a pergunta que nos orientou foi: como a escritura de Valenzuela pode ser ato de criação e de resistência num tempo histórico marcado pelo silenciamento imposto pela “Guerra Suja” na Argentina? Teve como objetivos: explicitar a biografia da escritora e buscar eventuais conexões com suas personagens; analisar as tramas e, nelas, as personagens femininas que protagonizam as narrativas da autora; a partir das teorias literárias feministas e da perspectiva pós-colonial e decolonial, importa discutir o “lugar de fala” da autora sul-americana que escreve em espanhol e o modo como sua obra participa, de um lado, da literatura feminista e, também, da contemporânea “literatura de exílio” de motivações políticas. O percurso metodológico utilizado foi a análise bibliográfica, de caráter teórico e crítico, tendo como base os recursos analíticos de Gayatri Spivak (2012), Judith Butler (1998), Toril Moi (2006), María Lugones (2010), Aníbal Quijano (2013), Michel Foucault (1979), Raymond Williams (1979), Jorgelina Corbatta (2002), Beatriz Sarlo (2007), dentre outros que dão suporte às análises realizadas. Para tanto, elegi o livro *Cambio de Armas*, composto por cinco contos, nos quais a autora, através de protagonistas femininas, ficcionaliza o período da ditadura. Cientes de que não é possível fixar rótulos para a autora, a proposta desta tese foi compreender a presença dela numa estrutura de sentimentos que nos dá subsídios para ler a sua obra pelo viés das perspectivas feministas latino-americanas, pelo recurso da memória e do enfrentamento ao sistema repressivo pelo qual passou a Argentina. As análises realizadas nos fizeram perceber as marcas deixadas pelo terrorismo de estado no corpo e na mente das personagens criadas por Valenzuela, assim como nas linhas e entrelinhas de sua literatura.

Palavras-chave: Luiza Valenzuela. Estruturas de Sentimento. Memória. Feminismo. Ditadura.

RIASSUNTO

La scrittrice Luisa Valenzuela e le sue opere rappresentano un terreno fertile per la critica letteraria, poiché consentono la realizzazione di numerosi studi sui temi e sulle costruzioni estetiche che ne permeano la produzione. La presente ricerca di tesi ha come soggetti i corpi, le voci e i sentimenti dei personaggi femminili presenti nella letteratura di Luisa Valenzuela che creano le *performances* femminili nelle narrazioni, in una prospettiva post-strutturalista. In questo senso, la domanda che guida la ricerca è: come può la scrittura della Valenzuela essere un atto di creazione e di resistenza nel periodo storico segnato dal silenzio messo in atto dalla "guerra sporca" in Argentina? Gli obiettivi sono: presentare la biografia della scrittrice e cercare possibili connessioni con i personaggi; analizzare le trame e, in esse, i personaggi femminili che guidano le narrazioni dell'autrice; partendo dalle teorie letterarie femministe e da una prospettiva post-coloniale e decoloniale, è importante problematizzare la "presa di parola" dell'autrice sudamericana che scrive in spagnolo e il modo in cui la sua opera fa parte, da un lato, della letteratura femminista e, dall'altro, della "letteratura d'esilio" contemporanea di sfondo politico. L'approccio metodologico utilizzato è stato una revisione della letteratura di carattere teorico e critico, sulla base delle risorse analitiche di Gayatri Spivak (2012), Judith Butler (1998), Toril Moi (2006), Maria Lugones (2010), Anibal Quijano (2013), Michel Foucault (1979), Raymond Williams (1979), Jorgelina Corbatta (2002), Beatriz Sarlo (2007), ed altri che supportano le analisi svolte. Per questo, è stata scelta l'opera *Cambio de Armas*, composta da cinque racconti, in cui l'autrice romanza il periodo della dittatura attraverso protagoniste femminili. Consapevole del fatto che non è possibile etichettare quest'autrice, lo scopo di questa tesi è stato quello di capire la sua presenza in una struttura di sentimento che supporta la lettura della sua opera dal punto di vista delle teorie femministe latinoamericane, oltre che come una risorsa della memoria per affrontare il sistema repressivo attraverso il quale l'Argentina è passata. Le analisi realizzate hanno esposto i segni lasciati dal terrorismo di stato nel corpo e nella mente dei personaggi creati da Valenzuela, così come tra le righe della sua letteratura.

Parole chiave: Luiza Valenzuela. Strutture del Sentimento. Memoria. Femminismo. Dittatura.

ABSTRACT

The writer Luisa Valenzuela and her works are fertile ground for literary criticism, since they allow the realization of numerous studies about the themes and aesthetic constructions that permeate their production. This thesis chose as subject the bodies, voices and feelings of the female characters present in Luisa Valenzuela's literature, in a poststructuralist perspective, that create the feminine performances in the narratives. In this way, the question that guided us was: how can Valenzuela's writing be an act of creation and resistance in a historical time marked by the silencing imposed by the "dirty war" in Argentina? It had as objectives: to explain the biography of the writer and to look for possible connections with its characters; analyzing the plots and, in them, the female characters that lead the narratives of the author; to discuss the "place of speech" of the South American author who writes in Spanish and the way her work participates in feminist literature - general -, and of the contemporary "literature of exile" of political motivations - specific -, all of those based on feminist literary theories and the postcolonial and decolonial perspective. The methodological approach used was the bibliographical analysis, of theoretical and critical character, based on the analytical resources of Gayatri Spivak (2012), Judith Butler (1998), Toril Moi (2006), María Lugones (2010), Aníbal Quijano (2013), Michel Foucault (1979), Raymond Williams (1979), Jorgelina Corbatta (2002), Beatriz Sarlo (2007), among others that support the analysis. For this purpose, I chose the book *Cambio de Armas*, composed of five short stories, in which the author fictionalizes the period of dictatorship through female protagonists. Aware that it is not possible to fix labels for the author, the purpose of this thesis was to understand her presence in a structure of feelings that gives us subsidies to read her work through the bias of Latin American feminist perspectives, through the use of memory and coping to the repressive system through which Argentina passed. The analyzes made us realize the marks left by state terrorism in the body and mind of the characters created by Valenzuela, as well as in the lines and lines between her literature.

Keywords: Luisa Valenzuela. Structures of Feeling. Memory. Feminism. Dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
O PROJETO - ESCRITURAS FEMINISTAS SUL-AMERICANAS: CORPOS, VOZES E SENTIMENTOS EM LUISA VALENZUELA.....	10
ORGANIZAÇÃO DA TESE.....	16
1 LUISA VALENZUELA: TRÂNSITOS E DESLOCAMENTOS.....	18
1.1 LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTAS.....	28
1.1.1 Feminismos no contexto sul-americano: a experiência argentina.....	31
1.1.2 Produção literária argentina e crítica feminista.....	38
1.2 FORTUNA CRÍTICA DE LUISA VALENZUELA: LEITURAS DIVERSAS DE SUA OBRA.....	44
1.2.1 Achados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.....	44
1.2.2 Outras vozes, outros recortes: publicações sobre a obra de Valenzuela.....	48
2 REFLEXÕES TEÓRICAS: ESTRUTURA DE SENTIMENTO, TESTEMUNHO, MEMÓRIA E BIOPODER.....	64
2.1 LITERATURA E SOCIEDADE: UMA “ESTRUTURA DE SENTIMENTOS”.....	64
2.1.1 “Estruturas de Sentimentos” e Literatura.....	66
2.2. O TESTEMUNHO NA LITERATURA.....	73
2.3 REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO.....	78
2.4 PODER-CORPO: NOÇÕES DE BIOPODER E BIOPOLÍTICA EM MICHEL FOUCAULT.....	90
3 CAMBIO DE ARMAS: TRANÇANDO LEITURAS.....	97
3.1 <i>CAMBIO DE ARMAS: O LIVRO.....</i>	99
3.1.1 Nas entrelinhas de uma história de amor: A Ditadura Argentina no conto “Quarta Versão” de Luisa Valenzuela.....	102
3.1.2 Esquecimento, Memória e Repressão em “Troca D’armas” na Voz Feminista de Luisa Valenzuela.....	110
4 MULHERES, DESEJOS E OPRESSÕES: OUTROS CONTOS DE CAMBIO DE ARMAS.....	119
4.1 CONFISSÃO, SENTIMENTO E VIOLÊNCIA NO CONTO “LA PALABRA ASESINO”.....	119
4.2 O CORPO FEMININO EM TRÂNSITO EM “CEREMONIAS DE RECHAZO”...	127
4.3 RESISTÊNCIA, MEMÓRIA E REPRESSION EM “DE NOCHE SOY TU CABALLO”.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	

INTRODUÇÃO

Porque mientras se está viva, al cuerpo podemos ponerlo a descansar, pero la memoria, nunca.
Luisa Valenzuela

Cheguei nalgum momento à literatura e a crítica literária. Não somente, à crítica literária feminista. Cheguei até a América Latina e a entender o Brasil neste caldeamento de culturas provocada pelo colonialismo. O século XX e as ditaduras do Mercosul a partir dos anos 1950 revelaram-me neocolonialismos que insistiam em retirar a autodeterminação de sociedades latino-americanas. Entrecruzei olhares e vi retornar com intensidade a questão da “colonialidade de gênero” (LUGONES, 2011). Descobri a literatura da escritora argentina Luisa Valenzuela (1986) e observei subjetividades inscritas em seu corpo e voz subalternos e resistentes, num só tempo. Quis saber mais. Penso que seja oportuno, agora falar, também, de minha trajetória e porque estava sendo, sem saber, levada a fazer da escrita feminista de Valenzuela, em suas lutas, êxodos, exílios, a minha tese de doutorado.

A subjetividade ou as subjetividades que busco na escrita de Luisa Valenzuela não remetem a qualquer interioridade prévia às afetações que se dão no mundo e que se realiza de distintas formas como direito à diferença, à variação, à metamorfose nas teias que constituímos e que nos constituem todo o tempo. Se somos trânsitos e deslocamentos, partilhas, conexões, conflitos, tensões, a autoria individual, como propõe Deleuze (2000) há de ser posta em dúvida. Escrever é tecer uma “colcha de retalhos”. Somos, também, *bricoleur* que, a partir de restos, resíduos, fragmentos, cria algo antes inexistente.

A escrita de Luisa Valenzuela que postulo como feminista ganha materialidade no confronto com ordens de discurso, no sentido foucaultiano. Falo especificamente da ditadura argentina, da opressão sofrida pelas mulheres num contexto de repressão e violência de Estado. O fazer literário, mesmo quando ficcional, vem envolto em memórias. Por sua vez, o leitor também se deixa afetar na leitura acionando suas próprias memórias. Escritora e leitora – também os leitores desta tese – estão sendo “atravessados” em sua mente e corpo pelos “efeitos de presença” (ou acontecimentos) que, no entanto, já existem como memória. No

percurso literário, que tenciono fazer ao lado do leitor, conheceremos memórias de uma época de dor e sofrimento.

O horror vivido durante a ditadura foi narrado e ficcionalizado por Valenzuela, que ao criar personagens femininas fortes, personagens principais da obra por mim estudada, resgatam a memória da “guerra suja” vivida na Argentina. Ao contar essa história, neste caso imersa nas linhas e entrelinhas literárias, a autora contribuiu para que esse tempo não se repita na medida em que as pessoas o rejeitem, é rediscutir a violência sofrida e o medo que coexistem durante uma ditadura. Aqueles que, como eu, não a viveram, saberão que ela foi real através dos relatos e das consequências nos processos de dessubjetivação/opressão de pessoas que fazem funcionar as instituições.

Enquanto mulher, pesquisadora, entendendo que a pesquisa voltada para textos escritos e publicados por mulheres é também um ato político de valorização da produção literária feminina, num universo de cânones ainda majoritariamente masculinos. Também, contar a minha história, como estudante do campo das Letras e como pesquisadora de literatura escrita por mulheres, contribui para a reivindicação desse lugar. É também, já que falei e falarei de memória, a reconstrução dos caminhos trilhados que me permitiram chegar a este momento.

O PROJETO - ESCRITURAS FEMINISTAS SUL-AMERICANAS: CORPOS, VOZES E SENTIMENTOS EM LUISA VALENZUELA

Para vivir el mañana hay que pelear el ahora.
Mario Benedetti

Os corpos, vozes e sentimentos das personagens femininas presentes na literatura de Luisa Valenzuela conformam o tema desta pesquisa, tendo como foco as vozes plurais, os deslocamentos e os trânsitos, numa perspectiva pós-estruturalista, que criam as *performances* femininas nas narrativas. Nossa pergunta é como a escritura de Valenzuela pode ser ato de criação e de resistência num tempo histórico marcado pelo silenciamento imposto pela “Guerra Suja” na Argentina? Não se trata de qualquer escrita, mas da feminista, ou seja, aquela que

ousa problematizar o “lugar de fala” da mulher e questionar os estereótipos a ela atribuídos. Estudar sua obra é falar de uma questão que marcou, no século XX, diversos países latino-americanos, dentre eles o Brasil. Escolher, entretanto, uma escritora não-brasileira, mas sul-americana é postular esta irmandade continental ainda pouco explorada entre a América Lusa e a América Hispânica. Já os objetivos específicos procuram: 1. Explicitar a biografia da escritora e buscar eventuais conexões com suas personagens; 2. Analisar as tramas e, nelas, as personagens femininas que protagonizam as narrativas da autora; 3. A partir das teorias literárias feministas e da perspectiva pós-colonial e decolonial, importa discutir o “lugar de fala” da autora sul-americana que escreve em espanhol e o modo como sua obra participa, de um lado, da literatura feminista e, também, da contemporânea “literatura de exílio” de motivações políticas, algo como questionar a ideia mesma de uma “literatura engajada”.

Discuto aqui com algumas vertentes da literatura. Uma delas, como acima explicitado, é a literatura engajada, a partir da qual percebemos a possibilidade de interação do texto literário com a sociedade em que ele está inserido, como veremos com mais detalhe no capítulo dois. Outra vertente aqui estudada é a literatura feminista. Entendo como literatura feminista aquela que apresenta uma consciência feminista, ou seja, trata-se de uma literatura, de acordo com Jacicarla Silva (2009), cujo exercício da consciência crítica leva em conta a perspectiva feminista, de modo a repensar ou provocar a reflexão acerca da mulher e a sociedade em que ela se insere, denunciando sistemas de opressão, por um lado, mostrando mulheres fortes e subversivas, por outro. Assim, segundo Constância Lima Duarte (2003, p. 151), refletir sobre a relação feminismo e literatura envolve estudar “[...] a interiorização da perspectiva feminista, sua inserção na prática literária de nossas escritoras e, ainda, a historicização do conceito”. Falar de literatura feminista é também falar de discurso feminista. Para Claudia Cañoles (2002), quando falamos de um discurso feminista estamos nos referindo ao lugar da diferença, que implicar um posicionamento enquanto mulher e na veiculação de um discurso que trate as experiências femininas em vários âmbitos, como o psicológico, o social, o espiritual e o político. Desse modo:

Ao emergir o discurso feminista, surge a voz feminina, cria-se o espaço de enunciação ao qual não havia tido acesso, com esse

espaço subverte o discurso androcêntrico. No discurso literário a escritora reconstrói, por sua vez, as imagens que herdou da literatura masculina e encontra o espaço de enunciação para ressignificar, através de seu ponto de vista de mulher, o mundo, as coisas, suas relações com os outros, etc. (CAÑOLES, 2002, p. 27, tradução minha).¹

A relação literatura e exílio também é um aspecto importante desta tese. De acordo com Jorgelina Corbatta (2002), o exílio contribuiu na literatura da América Latina para definição de temas e possibilidades de escrita, pois:

Os escritores no exílio se sentem obrigados, pessoal e comunitariamente, a revisar as condições em que deixaram seu país ao partirem; consciente ou inconscientemente se veem como responsáveis por revelar esse estado de coisas para que, ao denunciá-lo, cresça a solidariedade que permita mudá-lo (CORBATA, 2002, p. 93, Tradução minha).²

Cumprem, portanto, o papel de intelectual no exílio, capaz de denunciar as mazelas de seu país, apesar da brusca ruptura com sua realidade social. Como observa Miglievich-Ribeiro (2017), no exílio tais intelectuais podem exercer o pensamento crítico livremente e apresentam uma condição diferenciada de certo modo, pois “os intelectuais-escritores no exílio são narradores privilegiados de experiências sob as quais muitos sucumbiram” (Miglievich-Ribeiro, 2017, p. 107). Participam, ainda que fora do seu território de origem, de um sentimento comum e de uma necessidade de lutar contra as injustiças, silenciamento e opressões vivenciadas por seus pares.

Arrisco afirmar que tanto a literatura feminista quanto a literatura de exílio ou produzida no exílio implicam numa forma de engajamento, em que escritor e leitor compartilham a estrutura de sentimento em que estão inseridos através do texto ficcional. Enquanto o escritor, por meio da consciência coletiva, faz velhos e novos temas sociais como elementos da criação literária, o leitor entra em contato com experiências, por vezes por ele desconhecidas, a partir do acesso ao texto.

¹ No original: *Al emerger el discurso feminista, surge la voz femenina, se da el espacio de enunciación al cual no había tenido acceso, con ello subvierte el discurso androcéntrico. En el discurso literario la escritora re-construye a su vez las imágenes que le ha heredado la literatura masculina y encuentra el espacio de enunciación para re-significar, a través de su mirada de mujer, el mundo, las cosas, sus relaciones con los otros, etc.* (CAÑOLES, 2002, p. 27).

² No original: *Los escritores en exilio se sienten obligados, personal y comunitariamente, a revisar las condiciones en que dejaron el país al partir; consciente o inconscientemente se saben responsables de dar a conocer ese estado de cosas para que, al denunciarlo, crezca la solidaridad que permita cambiarlo* (CORBATA, 2002, p. 93).

Ao tratar de Luisa Valenzuela, adentro no mundo da literatura latino-americana produzida na contemporaneidade. Essa literatura modificou-se e ganhou novos ares nos últimos anos. Trata-se da literatura escrita após o fenômeno que foi o *Boom da Literatura Latino-Americana*, nos anos 1970/80, em que obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, dominaram o cenário literário, como ressaltam Beatriz Resende e Paulo Pires (2017). Esses anos eram também os anos em que politicamente a América Latina se tornou palco de várias ditaduras. Com esse novo cenário, a literatura também foi se modificando, abrindo-se para “novas subjetividades e novas políticas” (OLIVEIRA, 2017, p. 21). Narrar os horrores da ditadura através da ficção é um dos caminhos escolhidos pelos escritores dessa época. Desse modo:

Através da reiterabilidade e de um jogo que o narrador faz com as tramas da narrativa e com o leitor que é levado a atualizar o tempo da narrativa para seu tempo, a memória performática opera com a possibilidade de se contar histórias (OLIVEIRA, 2017, p. 22).

Trata-se de uma literatura, portanto, em que o real e o ficcional se interseccionam e que mulheres e homens tecem escrituras que fazem o leitor pensar sobre o passado, além de perceber os vestígios deixados pelo trauma, pelo luto e pela luta no presente.

Focando-me em Luiza Valenzuela, ressalto que os estudos da crítica literária enfatizam-na como capaz de produzir obras que aliam o feminismo à literatura, a crítica política ao romance. Entendemos como importante conhecer seu trabalho para poder compreender como é possível transitar entre campos aparentemente distintos, quem sabe contribuindo para a existência de um estilo literário, podendo com isso dialogar com a crítica literária brasileira, com enfoque nas questões de gênero, e sua consolidação no meio acadêmico.

Nesse sentido, a autora em questão é considerada, por Medeiros-Lichemi (2014), “como representante de uma estética inconfundivelmente latino-americana, nascida do confronto da palavra escrita com a realidade social e política de seu país” (MEDEIROS-LICHEMI, 2014, p.01, Tradução minha)³. Dentre os críticos literários que se dedicam ao estudo da obra feita por Valenzuela está Jorgelina Corbatta (1999)

³ No original: *como representante de una estética inconfundiblemente latino-americana, nascida de la confrontación de la palabra escrita con la realidad social y política de su país* (MEDEIROS-LICHEMI, 2014, p.01).

que, em “*Narrativas de La Guerra Sucia: Luisa Valenzuela*”, tece considerações sobre a forma como a obra valenzuelana rompe com os silêncios de seu tempo. Susanna Regazzoni (2010) compõe também o rol de estudiosas da autora aqui estudada. Em “*Cuando la curiosidad te salva. El Barbazul de Luisa Valenzuela*”, por exemplo, traz a análise do conto em que Valenzuela faz reconstituição de um conto de fada, observando o registro do contexto político da ditadura. No Brasil, podemos citar as pesquisas e publicações de Maria Mirtis Caser (2018), a exemplo do texto “*La mujer en punto muerto*” em “*Tango*”.

Na análise literária que fiz, escolhi priorizar as imagens que enlaçam *corpo-sentimento-pensamento* da mulher, a polifonia das vozes femininas e de outros grupos subalternos, e as transformações (trânsitos) por que passam nas interpelações cotidianas. Escolho esse caminho, pois na maior parte das obras literárias a que se tem acesso, a mulher aparece de acordo com os padrões de submissão e imposição da maneira pela qual deveria ser, agir e pensar. Por isso entendo que é necessário buscar obras que questionam estes atributos e observar, na mudança do paradigma, se as “novas” mulheres são “premiadas” ou “punidas” na trama. A obra literária pode querer produzir verossimilhanças com a situação em geral de subalternidade da mulher que acabam por negligenciar suas resistências e as fissuras provocadas pelos modos outros do *ser mulher*, desde o uso de seu corpo até os papéis sociais exercidos, atribuindo-lhes conotações diferentes, de modo a contribuir com a construção de um novo imaginário em relação à condição feminina, destituindo-lhe do lugar de ser passivo e garantindo-lhe a possibilidade de ser o agente da construção de sua própria vida.

Reforço que é a relevância desse estudo em sua possibilidade de contribuição com a crítica feminista latino-americana, que, segundo Maria Teresa Medeiros-Lichemi (2014), desde as últimas décadas vem gerando trabalhos na área, elaborando “um corpus respeitável que tenta questionar a existência de um discurso feminista com especificidade latino-americana” (MEDEIROS-LICHEMI, 2014, p.01, Tradução minha)⁴. É importante ressaltar, nesse contexto, que a crítica feminista ocupa-se em apontar e problematizar os estereótipos femininos nas obras literárias, bem como promover desconstrução desses estereótipos, além de estudar algumas marcas peculiares da produção feminina em cada época específica, e se voltar para

⁴ No original: *un corpus respetable que intenta indagar la existencia de un discurso feminista con especificidad latino-americana* (MEDEIROS-LICHEMI, 2014, p.01).

a compreensão de como as mulheres escritoras expressam o mundo (ou os mundos) feminino (femininos) em suas obras. Em meu caso, voltar-me para as “mulheres” de Valenzuela é refletir acerca das identificações femininas em sua época, num contexto de repressão política e de gênero concomitantemente. É pretender dar voz às memórias femininas e como estas podem ser lidas hoje.

Ao empreender um estudo voltado para o contexto sul-americano, estou em consonância com a dinâmica feminista, a qual vem se ampliando a partir do surgimento de novas perspectivas, por conta do entendimento de que não há, e provavelmente nunca houve, um movimento feminista homogêneo. Na verdade, a perspectiva feminista surgiu no contexto europeu, encabeçada por mulheres brancas e suas demandas, valendo destacar as mulheres operárias. As bandeiras levantadas e lutas travadas pelo feminismo dos primeiros tempos foram válidas e questionaram a realidade social daquela época, no entanto, este feminismo de outrora, já não corresponde aos anseios e necessidades de todas as mulheres do mundo que dele participam, sobretudo, ao se pensar o racismo que participou e participa dos velhos e novos colonialismos.

Por isso, é preciso levar em conta que não existe um perfil único de mulher, pelo contrário elas são várias, distintas e plurais. Percebe-se, então, a existência de “desigualdades entrecruzadas” (HEILBORN *et al*, 2010, p. 93), carentes de atenção dentro do próprio movimento feminista, a raça, a classe, a região, o gênero. Essas questões chamaram a atenção das mulheres que não participavam do movimento ou participavam, mas se julgavam invisíveis.

A cisão entre “senhor/escravo” não é tão simples, explicam os pós-coloniais. Uma mulher pode ser dominante perante outras mulheres subalternizadas, contudo, é ela dominada diante de ainda outras mulheres e, sobretudo, perante os homens. A escritora Luiza Valenzuela não escreve sobre mulheres negras, por exemplo, nem indígenas, mas, ao iluminar a mulher cidadina, provavelmente oriunda da classe média, marcadamente branca, da América Latina, traz uma novidade ao movimento feminista de Primeiro Mundo que, majoritariamente, nada sabe dos países do sul, sequer seu nome ou o nome de sua capital, crentes que se trata de um bloco homogêneo marcado pelo subdesenvolvimento, insurreições populares e Estados de exceção. É impressionante como, saindo do seu lugar de origem, as “mulheres” de Valenzuela sejam “exóticas” para as feministas do Primeiro Mundo, a começar pela língua que falam e escrevem. São “latinas”, “hispânicas” e isto já é um estereótipo.

O que tento dizer é que as mulheres sul-americanas, como Valenzuela, que escreveram não tinham a bandeira feminista apartada da bandeira contra os regimes autoritários em vigor em seus respectivos países. Aqui, a luta pela emancipação das mulheres convergia com a luta pelo fim da ditadura. Assim, como noutras circunstâncias, a luta feminista era, também, a luta pelo direito à terra. Fato é que o feminismo eurosetentrional não basta para explicar mulheres e feminismos múltiplos, daí a necessidade de se buscar os instrumentais analíticos pós-coloniais. Estes servirão ao estudo da biografia de Luisa Valenzuela e ao estudo de obras selecionadas da escritora, em especial *Troca D'Armas*.

ORGANIZAÇÃO DA TESE

No primeiro capítulo, dedico-me a expor a mulher e escritora Luiza Valenzuela, em seu engajamento, sensibilidade, trânsitos, deslocamentos, exílio e ousadia. Apresento, ainda sem um especial aprofundamento, as temáticas que a autora persegue como a ideia mesma de engajamento, viagens e inquietude. Sua frutífera carreira ainda que em condições hostis. A temática feminista e a maneira como fez de sua literatura um palco a para expressar a condição subalterna das mulheres, ao mesmo tempo, fragilidade e fortaleza, medos e coragem. Trato também da questão feminista como “estrutura de sentimentos”, isto é, a partir das experiências da repressão e do exílio. Distinguo-o como um “feminismo outro”, híbrido, tenso, marcado pelas tensões e transgressões dos anos 1960. Escrevo um breve histórico do feminismo na Argentina, movimento teórico e político importante para os caminhos traçados por esse trabalho. Comento sobre a participação da mulher ou de mulheres na literatura argentina. E, por fim, apresento um breve panorama dos estudos realizados acerca da obra da autora, verificando algumas abordagens e leituras realizadas em torno de seus textos, sobretudo no contexto brasileiro.

No segundo capítulo, proponho refletir sobre questões de cunho teórico. Início tratando da relação literatura e sociedade. Em seguida, discorro sobre o materialismo cultural de Raymond Williams (1979) que me empresta seu conceito de “estruturas de sentimentos”, crucial para se capturar as mudanças quando elas

ainda estão em gérmen. O crítico literário galês observava que a literatura, embora possa reforçar o *status quo*, também pode desafiá-lo, de modos por vezes sutis e incrementais. Neste caso, cada geração é embebida em uma dada “estrutura de sentimento” na qual as vivências se dão, as memórias são selecionadas e ativadas e, antes mesmo de totalmente conscientes, articulam mudanças para o porvir (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2017b). Abordo também as temáticas da literatura de testemunho, da memória e da biopolítica.

Por conta da organização e proporcionalidade dos tópicos deste trabalho, as análises foram organizadas em dois capítulos. Sendo assim, no capítulo três e quatro, retomo algumas categorias de análise como subalternidade, trânsitos, identificações, hibridismo, indecidibilidade que subsidiarão a análise literária a se fazer e me dedicado à análise das narrativas que compõem a matéria-prima desta pesquisa: os contos presentes em *Troca d’armas* que trazem protagonistas femininas e contam nas linhas e entrelinhas o terror da ditadura argentina.

1. LUISA VALENZUELA: TRÂNSITOS E DESLOCAMENTOS

Convive con me una donna indipendente a oltranza, indisciplinata, spietata, onnivora, sgretolata. Per questo io e il mio doppio: un solo cuore, come gemelline siamesi. E anche il mio triplo e il mio quadruplo e la mia ennesimapotenza. Perché dovrei limitarmi a due, e solo due, come chi balla il tango?
Luisa Valenzuela

Luisa Valenzuela nasceu em Buenos Aires no ano de 1938. Filha do médico Pablo Valenzuela e da escritora Luisa Mercedes Levinson, iniciou a vida como escritora desde muito cedo. Suas primeiras influências literárias foram os escritores que frequentavam sua casa e compunham o rol dos grandes nomes da literatura argentina, a exemplo de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Ernesto Sabato. Em 1954, iniciou sua carreira como jornalista, publicando na revista *15 abril*. Desde então, dedicou-se ao jornalismo e à literatura como profissão, colaborando, já no ano de 1956 com diversas revistas, a saber: *Esto Es*, *El Hogar*, *Estampa* e *Atlántida*.

No que se refere à literatura, publicou seu primeiro conto em 1958, intitulado *Ciudad Ajena*, na revista *Ficción*. Valenzuela inaugura sua produção literária já apresentando uma protagonista feminina. O conto narrado em primeira pessoa trata-se da história de uma mulher, de quem não se sabe o nome, afinal, no próprio texto a narradora deixa claro que “Aqui e agora, não tenho porque dar um nome a nada” (VALENZUELA, 2009, p.01, Tradução minha)⁵. Ela, ao escutar um homem misterioso cantar, percebeu que a voz dele seria capaz de ressuscitar os mortos: “Somente ele era capaz de materializar os meus mortos, para que eu possa decifrar esse pedaço da natureza que, ajudada pelo vento, tratou de imitar a obra dos homens” (VALENZUELA, 2009, p.01, Tradução minha)⁶. Depois de muitas tentativas, a narradora-personagem consegue convencer o homem da voz poderosa

⁵ No original: *Aquí y ahora no tengo por qué darle un nombre a nada* (VALENZUELA, 2009, p.01)

⁶ No original: *Sólo él era capaz de materializar a mis muertos para que yo pudiera decifrar ese pedazo de naturaleza que ayudada por el viento una vez trató de imitar la obra de los hombres* (VALENZUELA, 2009, p.01).

a viajar com ela, rumo à cidade onde os seus mortos dormiam. A viagem foi longa, cansativa e desafiadora. Quando finalmente chegaram à cidade, no alto de uma montanha, o homem começou a cantar, sua voz reverberou entre os vales e garantiu ao conto um final emocionante e assustador.

Em 1958, eram convocadas as eleições gerais na Argentina⁷, ano em que Valenzuela casava-se com o francês Teodoro Marjak, indo viver em Paris. No ano seguinte, nasceu a filha do casal, chamada Anna-Lisa Marjak. O ano de 1959 ficou marcado também pela escrita de seu primeiro romance – *Hay que sonreír*. Mesmo distante da terra natal, a jovem Valenzuela, mais uma vez, registrou em sua produção escrita a desolação de seu país, imerso no autoritarismo. De acordo com Vera Rojas e María Teresa (2010):

[...] o olhar aponta para a margem, para o subúrbio portenho dos anos quarenta, para a pobreza e para a incapacidade de eleição de seus personagens, sujeitos fracassados e deprimidos, e para Clara, a protagonista, uma prostituta ingênua que vai sem rumo em busca da felicidade (ROJAS; TA, 2010, p. 01, Tradução minha).⁸

Assim como no conto, a mulher e a sexualidade, traços da escritura de Valenzuela destacados pela crítica, estão presentes. Neste texto, a reflexão sobre o corpo feminino e sua exploração social/sexual, através da prostituição, constitui a linha central da narrativa.

Desde Paris, escreve, ainda, vários contos e artigos relacionados à literatura e publicados nos suplementos dedicados ao tema em jornais argentinos como *Clarín*, *El Mundo* e *La Nación*. Avançando na linha do tempo, o ano de 1961, numa Argentina democrática, marca o seu retorno para a Argentina, estabelecendo-se no país até 1969. Nesse período, passou a trabalhar para o jornal *La Nación*, além de publicar regularmente em jornais e revistas latino-americanas, como *Leoplán*, *Auto Clube*, dentre outras.

⁷A Argentina passou por seis golpes de Estado durante o século XX, que ocorreram nos respectivos anos: 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1970. Os primeiros golpes protagonizaram ditaduras provisórias, já os golpes de 1966 e 1970 deram margem a ditaduras longas e permanentes, a exemplo da época conhecida como Guerra Suja, em que o terrorismo de Estado tomou conta do país, por meio da violação dos direitos humanos, assassinatos, prisões e o registro de milhares de pessoas desaparecidas. Luisa Valenzuela conheceu todos esses golpes.

⁸No original: [...] *la mirada apunta hacia el margen, hacia el arrabal porteño de los años cuarenta, hacia la pobreza y la incapacidad de elección de sus personajes, sujetos fracasados y deprimidos, y hacia Clara, la protagonista, una prostituta ingenua que va sin rumbo en búsqueda de la felicidad* (ROJAS, TERESA, 2010, p. 01).

O romance *Hay que sonreír* é contemplado no ano de 1964 com o subsídio do Fundo Nacional de Artes argentino, o que permitiu a sua publicação em 1966. Ano em que a escritora recebeu o prêmio do Instituto Nacional de Cinematografia, instituído por conta de um roteiro baseado no romance. Logro compartilhado com Adolfo García Videla, quem colaborou com a adaptação do suporte literário para o cinematográfico. Neste ano, Argentina voltava ao regime autoritário. Luisa Valenzuela, num texto em que faz um autorretrato, conta-nos sobre os sentimentos que a rodeavam neste período, refletindo sobre o processo de escritura e sobre a Argentina, temas e situações estampados no primeiro livro:

Foi um pouco como o tango, eu estava “bloqueada em Paris” e sentia falta de Buenos Aires, onde não voltarei mais. Não voltarei mais, entre outras razões, porque aquela era a minha Buenos Aires inventada, arquetípica, estas invenções são sempre provocadas e mutáveis, como os mitos. O romance se intitulava *Hay que sonreír* [Você deve sorrir], e não se tratava de um conselho, era uma imposição (VALENZUELA, 2015, p. 01, Tradução e colchetes meus).⁹

Em 1967, foi a vez da publicação do livro *Los Heréticos*, a primeira obra de contos. Segundo Kristine Rohrer (2012), a coleção está centrada em temas religiosos e patriarcais. Coletânea que na atualidade foi unida ao romance *Hay que sonreír*, e publicada com o título *13 cuentos y una novela*. O tom místico do primeiro conto da autora e o vínculo com o social e com as questões de gênero são mantidos na obra.

Já em 1969, ganhou a bolsa *Fulbright Fellowship*. Essa lhe concedia o direito de participar do Programa Internacional de Escritores, promovido pela Universidade de Iowa, nos Estados Unidos (EUA), o que a fez deixar novamente a Argentina, à época governada pelo ditador Juan Carlos Onganía. Viveu por oito meses nos EUA, distante do sistema repressor que a muito tempo dominava a Argentina, mas jamais alheia aos acontecimentos. E lá escreveu seu terceiro livro, que nomeou de *El gato eficaz*. Iniciou-se assim os anos 70 para Valenzuela, com a Argentina ainda sob regimes ditatoriais, porém, um período marcante para a sua produção: “1970 foi para

⁹ No original: *È stato un po' come il tango, ero «bloccata a Parigi» e sentivo la mancanza di una Buenos Aires dove non sarei più tornata. Non vi sarei più tornata, tra le altre ragioni, perché era la mia Buenos Aires inventata, archetipica, e queste invenzioni sono sempre generative e mutevoli, come i miti. Il romanzo si intitolava Hay que sonreír, e non si trattava di un consiglio, era un'imposizione* (VALENZUELA, 2015, p. 01).

mim o ano da reviravolta, o ano do reconhecimento da literatura vulcânica e da minha própria erupção interior” (VALENZUELA, 2015, p.01, Tradução minha)¹⁰. Ela atribui esse estado de efervescência literária e interna ao contato com a Nova Iorque do final dos anos sessenta¹¹. Tal experiência gerou, conforme revela a autora, “um texto visceral e, espero, profundamente erótico” (VALENZUELA, 2015, p.01, Tradução minha)¹². Trata-se do romance *El gato eficaz*, publicado em 1972. Sharon Magnarelli (2017), em seus estudos sobre Valenzuela, insere o texto em questão no rol dos textos poéticos, destacando a dificuldade de sintetizá-lo, pois o enredo denso e bastante elaborado não se permitiria encaixar nas normas tradicionais do gênero. Quanto à temática frisa que a obra aborda a complexa relação existente entre as mulheres e a linguagem. Assim:

O romance em si é um trabalho quase perfeitamente realizado. Ainda que na superfície pareça escrito e organizado sem nenhuma coesão, uma leitura atenta e detalhada nos revela a justaposição inteligente e artística dos intrincados e curiosos vínculos existentes entre gatos, mulheres e linguagem. A cada momento, o romance se autoquestiona sobre a estrutura narrativa e sobre o feminino, ambos produtos de múltiplos mitos, os quais examina, desmistifica e desvaloriza (MAGNARELLI, 2017, p 603, Tradução minha).¹³

Em 1971, passou uma temporada na Argentina, apoiada pelo Fundo Nacional de Artes, viajou para Colômbia e Venezuela, onde participou de conferências. A partir de 1972, Luisa Valenzuela alterna sua estada entre a Cidade do México, Paris e Barcelona, vivendo entre esses países por três anos. Em 1973, especialmente, foi

¹⁰ No original: *Il '70 è stato per me l'anno della svolta, l'anno del riconoscimento della letteratura vulcanica e delle mie stesse eruzioni interiori* (VALENZUELA, 2015, p.01).

¹¹ A década de 1970 é marcada por transformações importantes no cenário Internacional. No contexto estadunidense, onde viveu Valenzuela, por um lado, há um país com problemas econômicos e protagonista da Guerra Fria; e por outro, trata-se de uma democracia, com uma população que realizava cada vez mais mobilizações antiguerras, influenciadas pelo fim da Guerra do Vietnã, em 1975, com a derrota dos EUA, como destaca Marinho (2010). Num contexto fora dos Estados Unidos, é importante citar a independência das colônias portuguesas na África, a saber Angola, Moçambique e Guiné Bissau. Trata-se de uma época também em que o estilo *hippie* passa a integrar a cultura e suas ideias influenciaram várias esferas sociais. Desse modo, temas como liberdade sexual, meio ambiente, discriminação, dentre outros compõem a esfera de contestação do movimento *hippie*. Esses acontecimentos certamente influenciaram as vivências de Luisa Valenzuela no exterior, pois enquanto a AL vivia uma realidade de mortes, repressão, cerceamento de liberdades, nos EUA vivia-se a democracia e uma série de mudanças na sociedade.

¹² No original: *un testo viscerale, e spero profondamente erotico* (VALENZUELA, 2015, p.01).

¹³ No original: *La novela en si es un trabajo casi perfectamente realizado. Aunque en la superficie parece escrita y organizada sin cohesión, una lectura atenta y detallada nos revela su inteligente y artística yuxtaposición de los intrincados y curiosos vinculos entre gatos, mujeres y lenguaje. A cada momento, la novela se autocuestiona sobre la forma novelística y el papel femenino, ambos productos de multiples mitos que examina, desmitifica y devalía* (MAGNARELLI, 2017, p 603).

contemplada com uma bolsa do Fundo Nacional de Artes, para pesquisar sobre a literatura marginal norte-americana, o que a leva novamente para os Estados Unidos, se instalando em Nova Iorque.

Enquanto isso, para a Argentina os anos de 1972 a 1975, foram marcados por uma breve esperança de democracia. Em 1972, ocorreram novas eleições, sendo Héctor Cámpora eleito para presidência. Esse ano de 1972 foi marcado ainda pelo regresso formal de Perón a seu país, segundo Kristinsdóttir (2011). No entanto, o clima ainda era de muitos conflitos esses levaram o novo presidente eleito a renunciar. Perón, por sua vez, apresentou-se como candidato e ganhou a eleições, em setembro de 1973. Dessa vez, como salientam Skidmore e Smith (2010), Isabel Perón, sua esposa, pode ser sua vice-presidente. Foi um período de renovação das esperanças, em que foi visto como a figura que teria êxito na pacificação do país. Apesar de sua influência política, Perón considerava a situação da Argentina grave, haja vista que nem o exército conseguiu solucioná-la. Tratava-se de uma realidade totalmente nova: uma nova geração, um peronismo de tendência socialista e absolutamente dividido. Kristinsdóttir (2011) destaca que época, Perón já tinha quase oitenta anos e tinha problemas de saúde, o que o levou a morte em julho de 1974. Isabel Perón o sucedeu na presidência. Ela teve que administrar uma Argentina em conflito e o descontentamento popular.

O regresso de Valenzuela à Argentina deu-se somente em 1975, num país com uma série de problemas e conflitos, mas considerado democrático, o que lhe rendeu o livro *Aquí Pasan Cosas Raras*, escrito e publicado neste ano. Inicia também o seu trabalho para revista *Crisis*¹⁴. Previsivelmente, diante da grave situação em que o país se encontrava e da falta de controle por parte do governo, em março de 1976, os militares prenderam Isabel Perón (prisão domiciliar). Skidmore e Smith (2010) ao se questionarem sobre a demora dos militares em intervir, supuseram: “Por que os militares esperaram tanto tempo? Talvez porque não quisessem assumir a responsabilidade formal pelo governo, até que a situação nacional se tornasse tão violenta e a economia tão caótica que ninguém pudesse duvidar da necessidade de intervenção militar” (SKIDMORE, SMITH, 2010, p. 268,

¹⁴ A revista *Crisis*, de acordo com Bisherú Medel (2006), foi uma das mais importantes do período. Tendo como editor Eduardo Galeano, a revista manteve como foco central a América Latina. Entre os anos de 73 e 76 somou a publicação de 40 números. Representou ainda uma das revistas que compuseram rol de periódicos que representavam a resistência contra a ditadura.

Tradução minha)¹⁵. Foi assim, com as forças armadas agindo estrategicamente, que teve início uma das mais violentas ditaduras da América Latina.

Eis que entre os anos de 1976-78, enquanto a “Guerra Suja” espalhava-se na Argentina matando inúmeros dissidentes do regime ou mesmo aqueles que tentavam apenas salvar vidas, Luisa Valenzuela conseguiu escapar e fazer várias viagens internacionais, seja para lançamentos de livros seus, traduzidos e publicados no exterior, seja para participar de eventos ligados à literatura latino-americana e à literatura feita por mulheres. Segundo Corbatta (2002, p. 163):

Desde 1976 a 1983, aunque desgraciadamente empezó mucho antes y para algunos todavía sigue, la violencia tomó posesión del país y sus habitantes, desalojando toda razón y legalidad, y sembrando el terror. De la euforia de una revolución en marcha, de los años 60 y 70, se pasó al silencio, las desapariciones, tortura, y muertes en masa bajo dictadura. Un nuevo holocausto, esta vez en un remoto país del remoto cono sur, reeditó el exterminio de aquellos que disientían con un gobierno militar auto investido de omnipotencia e infalibilidad¹⁶.

A partir de 1979, a escritora fixa-se em Nova Iorque, onde viveu por 10 anos. Atuou como escritora residente pela *Columbia University*, associada também ao *Center of Inter American Relationship* e à *University of New York (NYU)*. Continuou a realizar conferências nos Estados Unidos e na América Latina. Ao longo desse tempo, construiu uma carreira internacional que lhe rendeu reconhecimento e vários prêmios. Foi no exílio que muitas de suas obras foram escritas e/ou publicadas, a exemplo de *Libro que no muerde* (1980), *Cambio de armas* (1982), *Cola de Lagartija* e *Donde viven las águilas* (1983).

Seu retorno à Argentina ocorreu em 1989, quando a democracia ali fora restaurada. Escreveu *Realidad nacional desde la cama*, obra publicada no ano seguinte. Em seu autorretrato a escritora conta-nos sobre sua decisão de voltar e de

¹⁵ No original: *Why had the military waited so long? Perhaps because they did not want to take over formal responsibility for governing until the national situation had become so violent and the economy so chaotic that no one could doubt the need for military intervention* (SKIDMORE, SMITH, 2010, p. 268).

¹⁶ Desde 1976 a 1983, embora infelizmente tenha começado muito antes e, para alguns ainda continua, a violência tomou conta do país e de seus habitantes, desalojando toda a razão e legalidade e semeando o terror. Da euforia de uma revolução em progresso, dos anos 60 e 70, se passou ao silêncio, os desaparecimentos, a tortura e às mortes em massa sob a ditadura. Um novo holocausto, desta vez em um remoto país do remoto cone sul, reeditou o extermínio daqueles que discordaram de um governo militar investido de onipotência e infalibilidade (Tradução minha).

como sua história, que perpassa a história de seu país, está vinculada à sua produção literária:

Vivi dez anos em Nova Iorque (de 1979 a 1989) e, havendo escrito Romance Negro com Argentinos, que acontece na favela da cidade, mas com referências à política argentina, decidi que havia chegado o momento de voltar ao meu país. O choque do retorno me levou a escrever Realidade Nacional desde a cama. Consequentemente não sei com precisão onde termina a minha vida e inicia a literatura ou vice-versa (VALENZUELA, 2015, p. 02, Tradução minha).¹⁷

Hoje, vive em Buenos Aires e mantém seu grande prestígio internacional, constantemente convidada para realizar conferências, cursos e participar de eventos. Sua obra recebeu vários prêmios importantes, dentre eles, o prêmio espanhol de romance *Plaza y Janés* por *Novela negra con argentinos* em 1990; a Medalha Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, em 1997; o prêmio *Konex de Cuento: Quinquenio 1994 – 1998*, o prêmio *ILCH del Instituto Literario y Cultural Hispánico*, o prêmio *Astralba* pela totalidade de sua obra *Universidad de Puerto Rico* e foi homenageada pela *Unión de Mujeres Americanas de Puerto Rico*, em 2004; dentre tantos outros. Já Doutora Honoris Causa pela *Universidad de Knox*, Illinois, Estados Unidos, desde 1991, recebe um novo título em 2017, uma homenagem feita pela *Universidad Nacional de San Martín*.

A sua produção¹⁸ escrita é bastante ampla e aos títulos já citados se somam os romances *Como en la guerra* (1977), *Novela negra con argentinos* (1990), *La travesía*. (2001), *El Mañana* (2010), *Cuidado con el tigre* (2011), *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón* (2012); os livros de contos *Simetrías* (1993), *Cuentos completos y uno más* (1999), *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004), *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos* (2008), *Conversación con las máscaras* (2016), dentre outros; os ensaios e textos de tom autobiográficos *Peliosas Palabras* (2001), *Escritura y Secreto* (2002), *Los deseos oscuros y los otros (cuadernos de New York)* (2002), *Acerca de Dios (o aleja)* (2007), *Diario de máscaras* (2014), e outros. Vale salientar que fizeram edições de sua obra na

¹⁷ No original: *Ho vissuto dieci anni a New York (dal '79 all'89) e, avendo scritto Noir con argentini, che si svolge nei bassifondi della città ma con degli accenni alla politica argentina, ho deciso che fosse arrivato il momento di tornare nel mio paese. Lo shock del ritorno mi ha portato a scrivere Realtà nazionale vista dal letto, quindi ora non so con precisione dove finisce la mia vita e inizia la letteratura, o viceversa* (VALENZUELA, 2015, p. 02).

¹⁸ A bibliografia completa de Luisa Valenzuela pode ser consultada no site oficial da escritora, através do link: <http://www.luisavalenzuela.com/bibliografia-completa/>.

América (em 17 países), na Europa, Ásia e Oceania. Esse grande alcance fez com que seus textos fossem traduzidos em diversas línguas como francês, inglês, alemão, árabe, japonês, coreano, português. Além disso, “sua abordagem particular de temas e motivos relacionados com o poder, o corpo, o humor e a linguagem a converteram em objeto de estudo em universidades de todo o mundo” (SITE OFICIAL, 2016, p. 02, Tradução minha)¹⁹.

As personagens femininas fortes e protagonistas de suas histórias, a transgressão do corpo feminino e de sua sexualidade, o imbricamento com a denúncia das mazelas dos regimes de repressão corroboraram para que estudos ligados à mulher (e à mulher sul-americana) e à literatura fossem gerados a partir das obras da autora. Ela tinha consciência de sua identidade tensa, indefinida, em movimento, afinal escreve em seu autorretrato:

Convive comigo uma mulher independente até o fim, indisciplinada, desumana, onívora, triturada. Por isso eu e o meu duplo: um só coração, como gêmeos siameses. E também o meu triplo e o meu quadruplo e a minha enésima potência. Por que deverei limitar-me a duas, e somente a duas, como quem dança o tango? (VALENZUELA, 2015, p. 03, Tradução minha).²⁰

A percepção de que existe uma diversidade de mulheres e da condição subalterna em que elas em geral estão inseridas marcou o tom feminista de suas histórias. Mas, Valenzuela não falava de uma submissão a-histórica, ainda quando nada mencionasse, ela falava a partir de suas vivências e sentimentos que abarcava um mundo específico: o da mulher sul-americana num ambiente opressor, comumente, obrigada a deixar sua terra. Tal atitude permite que nos voltemos para a produção de Valenzuela tendo como suporte teorias, conceitos e perspectivas engendrados pela crítica feminista, em suas diversas vertentes. Aliás, numa entrevista dada a Ángela Vitale e Florencia Domínguez (2015), a autora explicita sua atitude diante das lutas femininas/feministas:

¹⁹ No original: *su particular abordaje de temas y motivos relacionados con el poder, el cuerpo, el humor y el lenguaje la han convertido en objeto de estudio en universidades de todo el mundo* (SITE OFICIAL, 2016, p. 02).

²⁰ No original: *Convive con me una donna indipendente a oltranza, indisciplinata, spietata, onnivora, sgretolata. Per questo io e il mio doppio: un solo cuore, come gemelline siamesi. E anche il mio triplo e il mio quadruplo e la mia ennesimapotenza. Perché dovrei limitarmi a due, e solo due, come chi balla il tango?* (VALENZUELA, 2015, p. 03).

A.V.: Qual é a tua relação com o feminismo?

L.V.: Sou uma feminista nata, está no sangue. Importo-me muito com a luta da mulher para alcançar seu lugar verdadeiro e justo num mundo configurado pelos homens desde tempos imemoriais. O papel da mulher nestes tempos é de enorme importância. Porém não quero me aderir a nenhum “ismo”, que obriga a uma espécie de correção política. Seja feminismo, marxismo, catolicismo, peronismo. Nem sequer surrealismo. A respeito, creio somente na Patafísica²¹, essa “ciência das soluções imaginárias” que propõe ver o mundo que complementa este e não apreender o sério como sério. Por decreto a Patafísica não obriga a nada senão desobriga, em todos os sentidos da palavra ‘desobrigar’ e a palavra “sentidos” (VITALE, DOMÍNGUEZ, 2015, p.01, Tradução minha).²²

A experiência de Luisa Valenzuela, talvez, como feminista libertária, é indissociável, portanto, da experiência da ditadura, da repressão, da censura e, portanto, do silenciamento. Situações trágicas, que a autora ousou narrar, entrecruzando as mazelas reais com a ficção, a fim de abrir fissuras na hegemonia. Assim, a preocupação, desde o exílio, com a situação política de seu país (que era vivida por outros países latino-americanos) influenciou sua obra, posição que a escritora deixa bem clara na entrevista mencionada anteriormente:

L.V.: [...] **Minha consciência, digamos política, foi se armando aos golpes, porque me criei num meio apolítico no qual a “literatura de mensagem” era reprovada. De todo modo sempre fui uma espécie de franco atiradora e nunca me filiei – nem sequer me aproximei – a partido algum, mas quase todos os meus amigos eram de esquerda. Minha primeira experiência de levar o tema para a literatura foi em 65/66 com *Cuidado con el tigre, um romance que, por medo de que o interpretassem mal, deixei guardado até 2001, imaginem. Depois sentí esse impulso em 74, ao regressar de uma viagem de dois anos e me encontrar com toda violência e paranoia geradas pela Tríplice Aliança; em um mês escrevi os contos de *Aquí pasan cosas raras*. E já não pude me permitir o inútil luxo de me manter à margem. Em uma época tive uma vida dupla, colaborava com o jornal *La Nación* e***

²¹ Segundo Adolfo Vásquez Rocca (2017), a Patafísica foi criada pelo francês Alfred Jarry, no século XIX. Vinculada à metafísica, “a Patafísica estuda as leis que regem as exceções e explica o universo complementar ou, menos ambiciosamente, descreve o universo que podemos ver e que, talvez, devemos ver no lugar do tradicional” (ROCCA, 2017, p.01). .

²² No original: **A.V.:** ¿Cuál es tú relación con el feminismo?

L.V.: Soy una feminista nata, me corre por la sangre. Me importa mucho la lucha de la mujer para alcanzar su verdadero y justo lugar en un mundo configurado por los hombres desde tiempo inmemorial. El papel de la mujer en estos tiempos es de enorme importancia. Pero no quiero adherirme a ningún “ismo” que obliga a una especie de corrección política. Ya sea feminismo, marxismo, catolicismo, peronismo. Ni siquiera surrealismo. Al respecto sólo creo en la Patafísica, esa “ciencia de las soluciones imaginarias” que propone ver el mundo complementario de éste y no tomar lo serio en serio. Por decreto la Patafísica no obliga a nada sino que desobliga, en todos los sentidos de la palabra “desobrigar” y la palabra “sentidos” (VITALE, DOMÍNGUEZ, 2015, p.01).

trabalhava nos bastidores da revista *Crisis*, e me envolvi seriamente no tempo da ditadura. Fiquei em Buenos Aires até 1979, assim pude abrigar alguns refugiados em minha casa, ajudar os asilados políticos que estavam na Embaixada do México, essa é a história refletida em *Cambio de Armas*. Quase toda minha literatura posterior, direta ou muito indiretamente, tem as marcas desses tempos nefastos (VALENZUELA apud VITALE, DOMÍNGUEZ, 2015, p.03, Tradução minha).²³

Foi no campo ficcional que Luisa Valenzuela logrou romper as barreiras de seu tempo, sejam aquelas impostas pela condição de opressão feminina, sejam as criadas pela condição política. Nas palavras da autora, foi “Graças ao grotesco, ao hiperrealismo literário, ao humor negro, ou aquilo que era, consegui ultrapassar a barreira da censura governamental e dizer naquele momento aquilo que eu tinha para ser dito” (VALENZUELA, 2015, p. 02, Tradução minha)²⁴. É importante salientar o caráter transgressor de sua escrita: “Escrevo contra aqueles que creem ter todas as respostas. Espero que cada livro meu seja uma fonte que gere pergunta sobre pergunta e, por sorte, quase nenhuma resposta” (VALENZUELA, 2015, p. 01, Tradução minha).²⁵

Valenzuela é uma entre centenas de milhares de mulheres vitimadas por sangrentas ditaduras que tomavam o Cone Sul. Alguns fizeram do exílio um ato de resistência e recriação. Foi o caso de Luisa Valenzuela que, ainda, impactada por uma “estrutura de sentimentos” (Williams, 2011) na Argentina que misturava utopia e distopia, experimentava, nos países do Norte, as ondas feministas libertárias que ressignificavam sexualidade para as mulheres. É Raymond Williams quem também

²³ No original: *L.V: [...] Mi conciencia llamémosla política se fue armando a los golpes, porque me crié en un medio apolítico en el cual la “literatura de mensaje” era anatema. De todos modos siempre fui una especie de francotiradora y nunca me afilié –ni siquiera me acerqué-- a partido alguno, pero casi todos mis amigos eran de izquierda. Mi primera experiencia de llevar el tema a la literatura fue en el 65/66 con Cuidado con el tigre, una novela que por miedo a que la malinterpretaran dejé encajonada hasta 2001, imagínense. Después sentí ese impulso en el 74, al regresar de un viaje de dos años para encontrarme con toda la violencia y la paranoia generadas por la Triple A; en un mes escribí los cuentos de Aquí pasan cosas raras. Y ya no me pude permitir el inútil lujo de mantenerme al margen. En una época tuve una doble vida, colaboraba en La Nación y trabajaba en bambalinas en la revista Crisis, y me involucré en serio en tiempo de la dictadura. Permanecí en Buenos Aires hasta el 79, así que pude refugiar gente en mi casa, ayudar con los asilados en la Embajada de México, que es la historia que se refleja en Cambio de Armas. Casi toda mi literatura posterior, de directa o muy indirecta, tiene la marca de esos tiempos nefastos* (VALENZUELA apud VITALE, DOMÍNGUEZ, 2015, p.03).

²⁴ No original: *Grazie al grottesco, all’iperrealismo letterario, all’umorismo nero, o quello che era, sono riuscita a oltrepassare le barriere della censura governativa e a dire in quel momento quello che avevo da dire* (VALENZUELA, 2015, p. 02).

²⁵ No original: *Scrivo contro coloro che credono di avere tutte le risposte. Spero che ogni mio libro sia una fonte che genera domande su domande e, per fortuna, quasi nessuna risposta* (VALENZUELA, 2015, p. 01).

diz que a literatura e as artes, tais como “antenas”, capturam a “consciência emergente” de uma dada geração (MGLIEVICH-RIBEIRO, 2017) da qual fazia parte a autora privilegiada nesta tese: Luisa Valenzuela.

1.1 LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTAS

Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome.
Clarice Lispector

Quando falamos de feminismo, pensamos num movimento político, intelectual, social, filosófico que tem como princípio a luta pelos direitos de equidade e igualdades para as mulheres, buscando assim desconstruir a sociedade patriarcal e machista em que nos inserimos. Como afirma Maria Luiza Heilborn (2010), esse movimento teve o mérito de ser o responsável por grandes transformações sociais a partir do século XIX. De fato, o feminismo é anterior ao nome, no entanto, a luta feminina começa a ser conhecida como tal desde então por conta da luta das sufragistas na Europa em que a reivindicação era a igualdade de direitos jurídico-legais, civis e políticos, incluindo o direito ao voto, entre as mulheres e os homens. Nesse contexto, prevalecia um feminismo de cunho liberal, o qual entendia que seria possível alcançar os direitos das mulheres no interior do próprio sistema capitalista. Em oposição a esse tipo de feminismo, havia o feminismo marxista que, por sua vez, entendia o socialismo como condição para que as mulheres alcançassem seus direitos. Era a “primeira onda” feminista.

O período de transição da primeira para a “segunda onda” foi marcado pela publicação do livro *Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, em 1949. Por meio de sua célebre frase que afirmava que nós nos tornamos mulheres e não nascemos como tais, Beauvoir abria as portas para repensar a teoria feminista e estabelecer as diferenças entre sexo e “gênero”, este último compreendido como ainda é hoje: “[...] um modo contemporâneo de organizar normas passadas e futuras, um modo de nos situarmos através dessas normas, um estilo ativo de viver nosso corpo no mundo” (BUTLER, 1987, p. 142). Desde a “segunda onda”, portanto, por volta do final dos

1960 e nos anos 1970, o debate feminista passou a explicitar a construção social imposta ao corpo sexuado e suas consequências no destino das mulheres. Desse modo:

Militantes feministas participantes do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e "contaminando" o seu fazer intelectual — como estudiosas, docentes, pesquisadoras — com a paixão política. Surgem os *estudos da mulher* (LOURO, 1997, p. 16).

As teóricas feministas estudavam como a sociedade está organizada a partir da “diferença sexual”, um binômio que reservava à mulher sua condição de submissão. Ao demonstrar, contudo, o caráter arbitrário dos papéis de gênero, as lutas feministas puderam avançar para a percepção do gênero como relações de poder. Novas construções teóricas surgiram de modo que a este movimento de crítica, revisão e construção que chamamos de terceira onda, marcando os anos 1980:

As feministas perceberam que trabalhar com a diferença entre o feminino e o masculino não era suficiente, pois as ideias permaneciam numa perspectiva dicotômica e essencializada. Somando-se a todas as reflexões acima, as novas inquietudes recaem sobre a diferença, mas agora voltadas para as diferenças entre as mulheres (TEIXEIRA; MAGNABOSCO, 2010, p. 26).

Desde então, fala-se em feminismos, no plural, compreendendo que existem mulheres diferentes com demandas também diversas. Muito provavelmente, nunca houve um movimento feminista que pudéssemos considerar homogêneo, mas vale ressaltar que os movimentos feministas contemporâneos abriram a possibilidade de interseções tais como a de “raça” de maneira a evidenciar as “desigualdades entrecruzadas” dentro do próprio segmento de mulheres²⁶.

Assim, Sueli Carneiro (2003), dentre outras, pondo em relevância o diálogo existente entre “raça”, classe, região, origem cultural, defende a necessidade de

²⁶ Segundo Heilborn (2010), a interseccionalidade, entendida como encontro de dois pontos cruzados, foi utilizada por Kimberle Crenshaw para discutir as desigualdades de gênero e raça, pois entendeu que essa e outras possíveis desigualdades se entrecruzam e provocam assim uma coexistência de preconceitos e discriminações. Esse cruzamento potencializa a condição e desigualdade e por isso não elas não deveriam ser estudadas isoladamente.

“enegrecer o feminismo”, o que, assim percebido por inúmeras feministas, levou à eclosão de um movimento de mulheres negras. Para a autora:

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta antirracista no Brasil (CARNEIRO, 2003, p. 118, grifos do autor).

O caráter homogêneo do feminismo, em seu viés euro-setentrional, estava definitivamente posto em xeque. Também, nasciam as correntes feministas do Sul, isto é, daqueles países que haviam sido colônias e ainda eram mantidos no subdesenvolvimento. Denominações como “feminismo decolonial”, “feminismos periféricos” e “feminismos outros” entravam na agenda político-epistemológica dos feminismos. Betty Lerma (2010), por exemplo, alerta para as especificidades da realidade e percepções das mulheres latino-americanas, sobretudo, as indígenas e afrodescendentes. Neste viés, tem-se uma disputa pelo “lugar de enunciação” que as mulheres subalternizadas não mais aceitam que seja restrito ao Primeiro Mundo.

Enquanto isso se dá, a filósofa pós-estruturalista norte-americana Judith Butler (1987) expande a categoria gênero. No diálogo com as feministas clássicas, Butler preserva a definição delas do gênero constituído socialmente como relações de poder. Contudo, para além daquelas, o “Corpo sexuado” não é apenas o masculino e o feminino. A partir de Butler (1987), entendemos que a identidade de gênero não tem um caráter definitivo, fixo, estável, unívoco. Não há, aliás, uma identidade, não importa qual, que não vá se constituindo aos poucos, quase que veladamente, mas que compreende a interpretação da realidade em que vivemos, suas normas e tabus. A ideia de processo de produção da identidade de gênero guarda em si uma espécie de liberdade transgressora, que confronta e sofre os padrões da sociedade em que estamos inseridos. Por isso:

[...] As constrações sociais sobre conformidade e desvio de gênero são tão grandes que a maioria das pessoas se sente profundamente ferida se lhes dizem que exercem sua masculinidade ou feminilidade inadequadamente. Na medida em que a existência social exige uma insofismável afinidade de gênero, não é possível existir num sentido socialmente significativo fora das normas de gênero estabelecidas (BUTLER, 1987, p. 143).

Butler (1987) traz para o cenário o feminismo pós-estruturalista, pautado na *teoria queer*, que promove uma radicalização do projeto feminista, afirmando uma diversidade de performances corporais e de subjetividades: gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, *drag queens*, *drag kings*, travestis – curiosamente, uma categoria bastante brasileira – intersexuais, assexuais.

Os feminismos e suas ondas revelam, assim, uma potência revolucionária que é identificada por Stuart Hall (2014), ultrapassando qualquer debate mais estrito. São as teóricas feministas que promovem o “descentramento do sujeito cartesiano” ao repudiar o “universal abstrato”, denunciando-o como “masculino” e expondo a existência concreta das mulheres em suas diferenças. Também, foram as feministas que questionaram a clássica distinção entre o “privado” e “público” e aprofundaram a ideia de que a política se dá, também, no cotidiano mediante o famoso *slogan* “o pessoal é político”. Abriram-se, assim, novos espaços para a contestação: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc. Advém do feminismo ainda a ênfase nos “sujeitos generificados”, de maneira a se ampliar o debate da constituição das subjetividades como relações de poder. Por fim, das duas primeiras ondas feministas, vem a terceira que dá visibilidade às identidades sexuais e de gênero historicamente subestimadas (HALL, 2014, p. 27-28).

1.1.1 Feminismos no contexto sul-americano: a experiência argentina

Lerma (2010), dentre outras feministas decoloniais, realizam, como já foi dito, uma crítica que atinge as condições de assimetria na produção do conhecimento. Atenta, a exemplo de Walter Dignolo (2003) e de Aníbal Quijano (2013) para o fato que a colonialidade se mantém após os episódios independentistas na América

Latina. Assim, são os conhecimentos produzidos nas antigas metrópoles que têm o estatuto de ciência e, no caso, das artes e da literatura, detêm um prestígio e uma projeção privilegiados, ganhando a conotação de “universal”, enquanto aquele que nasce nas ex-colônias é um conhecimento, arte ou literatura “local”, por isso, menor: “[...] nosso conhecimento tem caráter colonial e está assentado sobre pressupostos que implicam em processos sistemáticos de exclusão e subordinação” (LANDER *apud* LERMA, 2010, p. 10, tradução minha)²⁷.

Nesse caso, ao propor uma produção feminista que fale a partir de um lugar, caminha para a elaboração do “feminismo decolonial”, o qual colabora com o questionamento da ideia da existência de uma “mulher universal” e provoca um “desprendimento epistemológico que é muito mais do que a negação das categorias com as quais, desde a Europa, são usadas para interpretar o mundo” (LERMA, 2010, p. 10, tradução minha)²⁸, mas é uma crítica aprofundada dos paradigmas europeus voltados para um modelo de modernidade monolítico que, para o hoje Terceiro Mundo, não trouxe emancipação, ao contrário.

Sem a pretensão de abordar o tema, é importante lembrar as provas contundentes de que as ditaduras do Cone Sul na segunda metade do século XX atenderam aos interesses imperialistas em tempos de polarização entre os EUA e a URSS. Na prática, porém, experiências de autodeterminação que ocorriam na América do Sul foram interrompidas violentamente e centenas de milhares de pessoas foram mortas ou desapareceram (KRISTINSDÓTTIR, 2011; MEDEL, 2006; JARACH, 2016). Para o fim desta tese, pensar Luiza Valenzuela e sua escrita é saber “de onde ela fala” e em quais circunstâncias.

Na Argentina, os marcos do movimento feminista enquanto movimento organizado datam do final do século XIX, porém, sabemos que a organização de mulheres a favor de seus direitos ocorreram antes disso. Segundo Eva Blay e Lúcia Avelar (2017), em 1816, o governo argentino, em Buenos Aires, concedeu o grau de tenente-coronel do Exército a uma mulher. Tratava-se de Juana Azurday de Padilla, uma boliviana que lutou nas guerras de independência hispano-americanas, e por isso recebeu a promoção por reconhecimento de seu “esforço varonil”. Ainda nos anos 1800, tem-se o registro de publicação de jornais femininos, da luta pelo acesso

²⁷ No original: [...] nuestro conocimiento tiene carácter colonial y está asentado sobre supuestos que implican procesos sistemáticos de exclusión y subordinación (LANDER *apud* LERMA, 2010, p. 10).

²⁸ No original: [...] desprendimiento epistémico que es mucho más que la negación de las categorías con las que desde Europa se ha interpretado el mundo (LERMA, 2010, p. 10).

e pela qualidade da educação feminina e, surpreendentemente, do “protesto das domésticas”.

É no ano de 1896, como mostram Blay e Avelar (2017), que ocorre o lançamento do primeiro jornal feminista radical. Esse jornal tinha um caráter anarquista e pregava a igualdade entre homens e mulheres, criticando a opressão vivida pelas mulheres na esfera doméstica. Dora Barrancos e Nélide Archenti (2017) recordam que, no fim do século XIX, o Código Civil da Argentina determinava que a mulher era juridicamente inferior ao homem. Em oposição a este, as feministas da época se empenhavam:

A adesão ao feminismo das mulheres socialistas e das denominadas livres pensadoras – em todo caso, um grupo entre as quais se destacavam como as “letradas” – colocou em andamento pelo menos quatro exigências fundamentais: a remoção da inferioridade civil, a obtenção de mais educação, a assistência às mães carentes e a reivindicação de cidadania por meio do sufrágio que tinha se acentuado especialmente em outras latitudes (BARRANCOS; ARCHENTI, 2017, p. 55-56).

A luta contra a inferioridade civil reverberou na campanha a favor do sufrágio feminista, até então, em consonância com as reivindicações do feminismo europeu de “primeira onda”. Em 1910, ocorreu o *I Congreso Femenino Internacional* e nele, de acordo com Barrancos e Archenti (2017), pôde-se perceber o panorama do debate feminista do país sobre a questão do voto, afinal as feministas de destaque da época tinham posições diversas sobre como deveria ocorrer tal processo. Enquanto María Abella Ramirez e Julieta Lanteri, uma professora uruguaia e outra médica italiana, ambas radicadas na Argentina, defendiam o acesso universal das mulheres ao voto, Alicia Moreau, referência do Partido Socialista, acreditava que a melhor forma de ampliar o direito do sufrágio para as mulheres deveria ocorrer aos poucos, em etapas. Apenas após a Primeira Guerra Mundial é que se chegou ao entendimento consensual de que “o sufrágio deveria ser universal, em igualdade de condições com os homens” (BARRANCOS; ARCHENTI, 2017, p. 56), o que levou as mulheres a submeter vários projetos ao Congresso Nacional. O projeto a favor do voto feminino teve êxito no Congresso em 1932, no entanto, ao ser submetido ao Senado, conhecido pelo seu caráter conservador, as mulheres argentinas viram mais uma vez o seu direito ao sufrágio negado.

Na década seguinte, a preocupação com o autoritarismo na Europa tomou conta do cenário mundial, o que de certo modo relegou as demandas feministas a segundo plano. Contudo, as mulheres se mostravam ativas e passaram a se dedicar à ajuda humanitária, socorrendo as vítimas da Guerra Civil Espanhola, colaborando com o auxílio aos refugiados, assistindo as pessoas que sofriam com a perseguição do nazifascismo, como salientam Barrancos e Archenti (2017).

A década de 1945 é marcada pelo início do peronismo, que representa uma abertura na luta política a favor do sufrágio feminino. Nesse sentido, Barrancos e Archenti (2017, p. 57) destacam:

A chegada do peronismo parecia autorrealizável para essas partidárias. Com o seu advento e o decidido empenho da própria Eva Perón – que estava longe do feminismo, mas que mobilizou mulheres especialmente através dos sindicatos contra o fechamento iminente no Congresso no inverno de 1947 –, conseguiram sancionar o sufrágio. A primeira experiência do voto feminino foi realizada em 1951: o comparecimento foi maciço e, como foi calculado por Eva, as mulheres consagraram o triunfo do peronismo com a grande maioria dos votos.

Com o direito ao voto conquistado em 1947, as mulheres marcaram presença na eleição de 1951, elegendo mulheres que chegaram a ocupar 30% dos postos nas duas câmaras do Congresso, fruto de muitos anos de luta, mas que também contou a oportuna influência de Eva Perón, de maneira que foi um dos principais passos para a consolidação dos direitos femininos no país. Essa realidade, no entanto, começou a se desfazer a partir dos anos 1955 quando “[...] o general Perón foi deposto por um golpe de Estado e, nos raros momentos posteriores – e com o peronismo banido –, quase não havia mulheres nas cadeiras parlamentares” (BARRANCOS; ARCHENTI, 2017, p. 57).

Nos “intervalos democráticos”, havia avanços no feminismo, até que, em 1976, foi instaurada nova ditadura na Argentina. Desse modo, conforme mostra Mabel Bellucci (2017), ao invés de seguir o modelo do feminismo internacional que se expandia cada vez mais, no país:

[...] as/os militares de esquerda, as ativistas dos feminismo, as referências do sindicalismo militante, do movimento operário, como de outros tantos movimentos sociais, passaram para a clandestinidade ou para outros modos de preservação motivados pela repressão sistemática por parte do terrorismo de Estado durante

a ditadura militar (1976-1983). Em muitos casos, para escapar do desaparecimento forçado, um caminho a tomar era o exílio político, o refúgio e o asilo, às vezes em forma de peregrinação pelas grandes cidades da Europa e da América Latina (BELLUCCI, 2017, p. 176 - 177).

Esta é uma das especificidades que exige uma teorização que não parta exclusivamente do Norte para que a realidade latino-americana a ela tenha que se adequar. A partir destes anos, não havia mais regimes ditatoriais na Europa Ocidental e se vivia o *Welfare State*, enquanto na Argentina (e noutras nações latino-americanas) vivia-se o terrorismo de Estado ou a “Guerra Suja” como ficou tragicamente conhecida²⁹.

O caminho do silêncio e da sobrevivência foi adotado por muitos, porém, ao mesmo tempo em que o movimento feminista era emudecido, coube às mulheres um dos enfrentamentos mais veementes contra o regime militar. Destaca-se aqui o início do movimento das *Madres de la Plaza de Mayo*, quando em abril de 1977, 14 (quatorze) mães foram para a frente da Casa Rosada protestar contra o desaparecimento de seus filhos, rompendo o silêncio vigente na sociedade argentina. A primeira atitude do governo para com elas foi de intimidação:

No começo, ao ver aquelas senhoras na Praça, num momento em que a maioria tremia de medo debaixo da cama, os policiais tentavam intimidá-las: ‘Que fazem aqui paradas? No sabem que há um estado de sitio no país? Isto é uma reunião! Vamos, marchem, caminhem!’ Davam ordem, empurravam-nas com a ponta das armas ou com as próprias mãos. E elas começaram a marchar em círculos, ao redor da pirâmide da Praça, talvez sem saber que estavam inaugurando uma das formas mais pulsantes de resistência no mundo (MEDEL, 2006, p. 09, Tradução minha).³⁰

²⁹ A junta militar criada pela ditadura deu início ao que se chamou “Processo de Reorganização Nacional”, dissolvendo o Congresso e proibindo os sindicatos. Sua missão era a “guerra contra a subversão” mediante a eliminação de toda oposição. Estava proibida toda atividade política e se instalou a censura da imprensa. Também, foram organizados os chamados “conselhos de guerra” que tinham do Estado a autoridade para impor a pena de morte por vários crimes. Cf. Kristinsdóttir, 2011.

³⁰ *No original: En un comienzo, al ver a aquellas señoras en la Plaza, en un momento en que la mayoría temblaba de miedo debajo de la cama, los policías intentaban intimidarlas: “¿Qué hacen aquí paradas? ¿No saben que hay estado de sitio en el país? ¡Esto es una reunión! ¡Vamos, marchen, caminen!” les ordenaban, empujándolas con la punta de sus armas o con las propias manos. Y ellas comenzaron a marchar en círculos, alrededor de la pirámide de la Plaza, tal vez sin saber que estaban inaugurando una de las formas más punzantes de resistencia en el mundo (MEDEL, 2006, p. 09).*

É um símbolo do feminismo argentino que o singulariza a marcha silenciosa das mães da Praça de Maio. Não se pode pensar a escrita feminista de Luiza Valenzuela, ainda que não tenha feito parte deste grupo, sem a referência a esta “estrutura de sentimentos” que marcou uma época e persiste na atualidade, com as mães que se tornaram avós e ainda procuram por seus netos (BELLUCCI, 2017). Contrariando, assim, as expectativas do governo da época que acreditavam que as mulheres logo cansariam, o grupo cresceu e os protestos se intensificaram. Essas mulheres conseguiram desafiar o sistema repressivo, o autoritarismo, arriscaram a vida e deram início a um processo que pôs fim ao governo ditatorial.

A partir de 1983, a democracia foi restaurada e vários movimentos sociais, associações civis, e também as feministas, puderam se manifestar e se organizar novamente. Segundo Barrancos e Archenti (2017), o feminismo que reapareceu na Argentina estava renovado e apresentava posições já influenciadas pela “segunda onda”, sobretudo, pelos estudos desenvolvidos nos Estados Unidos e na Europa. Desse modo:

A diferença hierárquica entre os sexos foi vista pelo ressurgido feminismo argentino da pós-ditadura não apenas como um obstáculo patriarcal, mas como uma expressão das formas autoritárias que deviam ser removidas pelo Estado de Direito. Havia duas questões centrais na nova pauta feminista: a violência doméstica e o reconhecimento político (BARRANCOS; ARCHENTI, 2017, p. 58).

Tal movimentação, em torno do reconhecimento político, colocou a Argentina na dianteira, em relação a outros países da América Latina, no que tange ao estabelecimento de cotas para as mulheres participarem dos partidos políticos e concorrerem às eleições, a partir dos anos 1980.

Fato é que várias correntes de feminismo, com perspectivas distintas, atuavam e disputavam espaço no cenário do país. Para Barrancos e Archenti (2017), a concorrência principal se dava entre que a opção pela vertente “relacional” ou pela vertente “individual”.

Entende-se como “feminismo relacional” aquele que, além de garantir prerrogativas iguais para as mulheres, também estende preocupações e solidariedades com outros setores da sociedade, enquanto o “individual” concentra a ação exclusivamente nas próprias mulheres. Apesar de não derivar diretamente do atributo “relacional”, o “feminismo da diferença” – que se relaciona às

singularidades culturais dos coletivos femininos – constitui matriz hegemônica que abunda nas manifestações do largo arco do feminismo argentino (BARRANCOS; ARCHENTI, 2017, p. 62).

Para as autoras, a perspectiva relacional possibilitou que o movimento feminista na Argentina compreendesse a opressão de gênero já numa perspectiva interseccional, levando em consideração os aspectos de classe e etnia, por exemplo. Esse movimento gerou, também, alianças com movimentos como o LGBT que colaboraram com lutas como as de defesa do corpo feminino, do aborto legal, dentre outras.

Esse período é marcado ainda pela realização dos Encontros Nacionais de Mulheres, que tiveram início em 1986, na cidade de Buenos Aires, e conseguiram reunir uma grande quantidade de mulheres, reverberando num evento de magnitude federal e capaz de mobilizar a sociedade argentina, segundo Barrancos e Archenti (2017). As autoras chamam ainda nossa atenção para os efeitos das políticas neoliberais no país, o que fez com que as lutas feministas se interseccionassem com as lutas de classe e adotassem uma postura anticapitalista. Os anos 2000 foram marcados por uma maior participação popular nas lutas tanto política quanto sociais, desse modo:

As assembleias apareceram como uma opção, e mulheres de diferentes setores sociais irromperam esses novos cenários. Assim foram construídas novas ligações entre militantes LGTTB, grupos de piquete, de esquerdas revolucionárias, participantes de assembleia, estudantes, grupos de direitos humanos, feministas, e de mulheres para refletir e continuar produzindo argumentos renovados sobre sua descriminalização (BARRANCOS; ARCHENTI, 2017, p. 179).

Às lutas feministas dos anos 2000 tiveram sua principal “bandeira” na legalização do aborto, mas é falso se deduzir que se adotou a vertente individual, abandonando-se a relacional. A causa do aborto não ficou centrada somente na figura da mulher heterossexual, pois como registram Barrancos e Archenti (2017, p. 180):

Essas novas práticas e debates sobre o aborto também convocam as bissexuais, lésbicas e transgêneros. Ou seja, todo o corpo que possui um útero. O aborto questiona o binarismo sexo/gênero e a heterossexualidade como um regime político, ao considera-lo um ato de desobediência ao mandato das políticas identitárias para conectar às diferentes subalternidades com suas vozes e seus modos de

intervenção. Estes acontecimentos permitem politizar as sexualidades além de reivindicar o corpo como uma construção social e política que exige decidir soberanamente sobre eles. Em suma, como cartografia política que são: os corpos têm de estar em constante discussão.

A possibilidade de associação de várias identidades de gênero e de sexo em prol de uma bandeira comum trouxe a abertura dos movimentos sociais da Argentina para a perspectiva *queer* de denúncia da heteronormatividade como dispositivo capaz de garantir uma série de privilégios para aqueles nela enquadrados. Ao fim, a heteronormatividade também fortalecia o “masculino” em detrimento do “feminino”. Essa foi uma aliança possível entre mulheres e outras identidades de gênero que articulou lutas concretas contra o sistema capitalista, a favor da liberdade de decidir a respeito do próprio corpo e, também, de repensar prática e teoricamente as relações de gênero na sociedade.

Após realizar algumas reflexões sobre o feminismo no contexto argentino, importa focalizar o feminismo em relação com a literatura, mais especificamente com a crítica literária. A isso me dedicarei no próximo tópico.

1.1.2 Produção literária argentina e crítica feminista

A Argentina, assim como outros países da AL, tornou-se independente da Espanha durante o século XIX e se constituiu enquanto república. Segundo Sara Beatriz Guardia (2017), a independência, aliada às revoluções industrial e francesa, provocou uma série de transformações nas instituições de poder dos países, fortemente influenciados pelas mudanças ocorridas na Europa. Segundo a autora, esse clima de mudança se espalhou pela sociedade contagiando o movimento de mulheres que lutavam por seus direitos, sobretudo pelo acesso à educação. Na medida em que mais mulheres eram alfabetizadas, também um maior número pôde se enveredar no universo da literatura, ampliando também sua participação na direção e publicação em/de revistas.

Apesar dos avanços da época, Guardia (2017, p. 04) destaca que “não foi fácil romper o silêncio para as escritoras latino-americanas do século XIX, em um clima de intolerância e hegemonia do discurso masculino”, de modo que não poucas

recorriam a pseudônimos masculinos, mantendo-se na penumbra. No contexto argentino, a exclusão da mulher da cena literária foi rompida por Juana Manuela Gorriti, que viveu entre 1818 e 1892, e que segundo Ana Rosa Domenella (2010) foi “[...] a primeira romancista argentina e também a iniciadora do gênero fantástico” (DOMENELLA, 2010, p. 37, Tradução minha)³¹. Juana Manuela Gorriti, juntamente à cubana Gertrudes Avellaneda, à brasileira Maria Firmina dos Reis, às peruanas Mercedes Carbonera e Clorinda Turner, às bolivianas Lindaura Anzoátegui e Adelia Zamudio, compunha o rol de escritoras latino-americanas que ousaram romper o silêncio das mulheres na escrita. Apesar de “excluídas e marginalizadas do sistema de poder, estas escritoras outorgaram voz aos desvalidos excluídos, questionando as relações interraciais e de classe” (GUARDIA, 2017, p. 04).

No cenário da década de 1920, Guardia (2017), ressalta que as mulheres passaram a adotar cabelos mais curtos, mudaram a forma de se vestir e defenderam o direito de serem artistas. Numa época de grande efervescência e de transição dos padrões sociais, políticos e culturais, Alfonsina Storni (1892-1938), após publicar a antologia *Ocre*, teve a sua produção literária reconhecida. Como escreve Guardia (2017), essa escritora argentina criticou veementemente os limites tanto intelectuais, quanto sociais e políticos impostos ao gênero feminino. Outra escritora de destaque do período, como registra a estudiosa supracitada, foi Victoria Ocampo (1904-1979) a partir de uma produção vinculada com o gênero autobiográfico e o registro de suas memórias.

Guardia (2017) chama a nossa atenção para o fato de que os intelectuais da época defendiam que a mulher não tinha condições de alcançar a genialidade, pois esta seria um atributo masculino, por isso, não seria capaz, também, de criar com qualidade. Foi um longo percurso para que as mulheres pudessem se afirmar no campo da escrita, “[...] em prol de sua própria voz, para escrever vendo-se como mulheres” (GUARDIA, 2017, p. 11). No entanto, as mulheres escritoras, neste período, criaram personagens femininos fortes, que enfrentavam situações limites. Não poucas vezes, assim também se sentiam as criadoras de tais personagens:

[...] Alejandra Pizarnik (Argentina 1936-1972), a poeta emblemática dos sessenta e setenta, cuja voz expressão de dor, oscila entre a morte e a atração ao silêncio. Seu suicídio consolidou o mito da

³¹ No original: [...] *la primera novelista argentina y también la iniciadora del género fantástico* (DOMENELLA, 2010, p. 37).

poeta maldita, e sua morte “o ato fundador de seu trabalho criativo e, em certo sentido, sua escritura provem de um gesto fatal” (GUARDIA, 2017, p. 14).

A década de 1970, como vimos, foi marcada pela instauração de uma série de ditaduras na América Latina. Os efeitos, dramas e mazelas causados pelos regimes autoritários influenciaram na produção das mulheres da época e, paradoxalmente, garantiram àquelas que sofriam as repressões ou estavam no exílio, um espaço permanente como escritoras, sobretudo, em seu enfrentamento do patriarcado, como afirmou Guardia (2017). Assim:

Na década dos 80 a literatura escrita por mulheres já não é o gueto dos anos anteriores, as mulheres figuram nas antologias literárias da América Latina, e se publica uma profusão de livros com trabalhos críticos sobre sua escritura com diversos enfoques em um espaço diferente e alternativo, em que o privado, subverte o público. A incorporação de assuntos até então considerados masculinos e o distanciamento de uma temática romântica e testemunhal abrem caminho a novas formas de expressão (GUARDIA, 2017, p. 16-17).

Na Argentina, são destaques nesse período as escritoras Silvina Bullrich (1915-1990), Beatriz Guido (1922-1985) y Martha Lynch (1925-1988), que criticaram fortemente o regime político do país durante a ditadura, registrando sempre os problemas sociais de sua época. Além das escritoras citadas, temos a importante produção de Luisa Valenzuela, cuja obra é objeto de estudo nesta tese; e Reina Roffé, nascida em 1951. O debate sobre os temas nacionais se deram de forma bastante expressiva na Argentina e contaram com a produção de Martha Mercader. Serafin (2010) corrobora com o panorama apresentado acima e destaca que:

Os exemplos poderiam continuar ao infinito. Em todo caso é evidente que no espaço da escritura feminina argentina, a experiência do exílio se manifestou de maneira prepotente nos anos setenta do século XX, moldando-se em seguida como correlação da identidade nacional (SERAFIN, 2010, p. 192, Tradução minha).³²

É certo que as ideias feministas circularam por diversas áreas do conhecimento, não menos na literatura. Quando pensamos na literatura, tratamos

³² No original: *Los ejemplos podrían continuar al infinito. En todo caso es evidente que en el espacio de la escritura femenina argentina, la experiencia del destierro se manifiesta prepotentemente en los años Setenta del siglo XX, perfilándose enseguida como correlación a la identidad nacional* (SERAFIN, 2010, p. 192).

tanto de obras literárias em que as autoras registram o caráter feminista na produção artística quanto nos estudos que a crítica literária faz das obras, dessas leituras podemos depreender aspectos que permitem uma análise também voltada ao modo de perceber mulheres ficcionalizadas.

Foi na década de 1970 que se institucionalizou a crítica feminista, segundo Dheiky Rocha (2007). O marco da crítica foi a publicação do livro *Sexual Politics*, de Kate Millett, em que a autora discutiu a mulher contida nos romances escritos pelos homens. Com o aumento do número de escritoras, a crítica feminista hoje se dedica a analisar as obras literárias, sejam elas de autores femininos ou masculinos, a fim de pensar o lugar da mulher nelas, reforçando ou desconstruindo os estereótipos vinculados a ela. Com isso, a pretensão é contribuir com a elaboração de novas formas de pensar o “sujeito feminino”. Outro ponto importante de desse tipo de crítica literária vincula-se à identificação das marcas e características presentes na produção artística elaborada por mulheres, em diferentes épocas.

A crítica literária feminista promoveu, em primeiro lugar, o questionamento da prática acadêmica patriarcal. Seus primeiros passos foram dados por estudiosas francesas e estadunidenses, e, de acordo Toril Moi (2006), a partir delas foram geradas duas vertentes da crítica feminista na literatura. A primeira se refere à crítica angloamericana, iniciada na década de 1960, e tinha como objetivo principal a erradicação das práticas machistas. São nomes marcantes da época, para o campo literário, os de Virginia Woolf, Katherine M. Rogers, Mary Ellmann e Kate Millett, que, como registra Moi (2006), conformaram a referência principal sobre o tema. Esta vertente produziu também estudos conhecidos como *Imagens da mulher*, como nos mostra Moi (2006). Através desses estudos, que tiveram maior expressão a partir da década de 1970, intensificou-se a análise dos estereótipos femininos, sobretudo em textos escritos por homens.

Uma ampliação dos estudos realizados pela crítica feminista anglo-americana ocorre com o estabelecimento da crítica francesa, que a partir da linguística, da semiótica e da psicanálise, tencionaram identificar uma linguagem própria da escritora, como mulher. Segundo Moi (2006), destacam-se na vertente francesa Hélène Cixous, estudiosa das relações existentes entre mulher e produção literária, e Julia Kristeva, cujos estudos versam sobre linguística e abordam o sexismo. Ao recorrer à psicanálise, de acordo com Hollanda (1994), as estudiosas da crítica feminista francesa viam nela a possibilidade de identificar uma possível

“subjetividade feminina”, acreditando que assim conseguiriam compreender os “gatilhos” que levavam à opressão da mulher e se pudesse superá-la.

Em geral, a crítica literária feminista leva em consideração aspectos políticos e sociais, entendendo o movimento feminista como referência para realização da crítica cultural. Lembramos aqui Raymond Williams (2011) para quem a cultura é a vida material também, são as práticas hodiernas de homens e de mulheres que tendem a desenvolver formas de consciência que fortaleçam a hegemonia ou que a contestem. Vale ressaltar, portanto, que na análise da cultura, está a crítica literária que se preocupa com as características próprias dessa arte, a saber, as questões estéticas, a estrutura textual, a observação dos gêneros e outros. Pela crítica, também temos uma luta ética e estética.

Nesse sentido, Heloísa Buarque de Hollanda (1994) salienta a importância da crítica literária feminista para a denúncia da forma como as mulheres foram tratadas na literatura, ao longo dos tempos. Além disso, a autora ressalta que tal crítica conseguiu “[...] particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina” (HOLLANDA, 1994, p. 11). Ao repensar a condição feminina na literatura, a crítica feminista incentiva o questionamento das normas e características que regem o cânone literário e a crítica literária tradicional que é masculina. A crítica literária feminista faz, também, o resgate de obras produzidas por mulheres que, em sua época de produção, foram invisibilizadas por conta de uma cultura patriarcal e machista.

Elaine Showalter (1994), a partir da vertente anglo-americana, sistematizou duas correntes da crítica literária: a primeira que ficou conhecida como “a crítica feminista mesmo” que volta-se para a interpretação do texto literário, de modo a perceber a persistência dos estereótipos. A segunda tem como objetivo analisar a mulher enquanto escritora, levando em consideração sua história, os temas abordados, assim como a forma como as obras escritas por mulheres estão estruturadas. Sobre essa corrente, Showalter (1994) afirma:

Como não existe um termo em inglês para este discurso crítico especializado, inventei o termo *gynocritics* (ginocrítica). A ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, o que não acontece com a crítica feminista. Ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual deparamos (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Quando pensamos o texto literário de Luisa Valenzuela numa perspectiva da crítica literária feminista, acabamos por transitar entre as duas correntes apresentadas, pois apesar de nos voltarmos principalmente para análise e estudo da obra, não deixamos de pensar na vida e trajetória da autora, afinal, são as experiências por ela vivenciadas pessoal e coletivamente (como no caso da ditadura) que compuseram sua obra. Não podemos antecipar se um homem poderia ter escrito o que ela escreve e do modo como ela escreve, entretanto, importa-nos conhecer a autora nestes vieses: o que lhe importa escrever e de que modo se faz escritora.

Refletindo ainda se as obras estudadas são uma literatura feminina ou uma literatura feminista, opto não utilizar rótulos. Assim como na entrevista concedida pela autora e apresentada anteriormente, Valenzuela recusa os “ismos”, embora considere que o feminismo lhe é algo nato, e não gostaria que o seu texto fosse expressão de um único movimento, cabe-me atendê-la. O que pretendo, ao verter um olhar feminista para o texto, com base no referencial teórico aqui utilizado, é investigar como personagens, enredo, desfechos aparecem no texto da autora e o quanto destoam, ou não, do modelo de mulher imposto pela sociedade patriarcal.

Política e literatura, em maior ou menor grau, interagem. Nesse sentido, Silvana Serafin (2010) destaca que:

O enredo entre literatura e política é na verdade um meio eficaz para provocar mudanças sociais, para assumir a ordem das coisas, para devolver a mulher a plenitude do corpo social e sua função enquanto sujeito histórico, ignorado por muito tempo. Não se trata de substituir o antigo conceito de mulher como prolongação da natureza, senão de aproximá-lo de um papel institucional dentro da sociedade a que pertence, onde homens e mulheres tenham os mesmo direito e as mesmas possibilidades de futuro (SERAFIN, 2010, p. 197-198, tradução minha).³³

Vimos, portanto, que a produção literária de viés feminista não esconde seu viés político, sabendo estar disputando o lócus da enunciação. Traduz, em boa medida, a

³³ No original: *El enredo entre literatura y política es de verdad un medio eficaz para actuar cambios sociales, para asumir el orden de las cosas, para devolverle a la mujer la plenitud del cuerpo social y su función de sujeto histórico, ignorado por demasiado tiempo. No se trata de reemplazar al antiguo concepto de mujer como prolongación de la naturaleza, sino de acercarlo a un papel institucional dentro de la sociedad de pertenencia, donde hombres y mujeres tengan los mismos derechos y las mismas posibilidades de futuro* (SERAFIN, 2010, p. 197-198).

luta por promover a igualdade de direitos entre homens e mulheres. O reconhecimento de qualidade estética e ética da produção de mulheres e a valorização do seu fazer literário é um passo na conquista da sonhada equidade.

1.2 FORTUNA CRÍTICA DE LUISA VALENZUELA: LEITURAS DIVERSAS DE SUA OBRA

São dois os caminhos que percorreremos aqui. Perguntamos sobre a fortuna crítica da escritora contemporânea. Como sua obra é recebida? Também, realizamos algo como o “estado da arte” dos estudos – dissertações e teses – existentes sobre a autora e seu trabalho. Elegemos, para isso, Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento e Pessoal de Nível Superior (CAPES), por compreendermos que nele estão concentrados os resultados de todas as pesquisas realizadas no país em nível de pós-graduação – mestrado e doutorado.

Nosso intento foi fazer o levantamento de teses e dissertações que por ventura analisem a obra de Luisa Valenzuela. Além do levantamento das teses e das dissertações, pensamos numa classificação em que possamos observar o ângulo pelo qual a obra de Valenzuela tem sido alvo de investigações, as obras mais recorrentes e, por fim, no caso de se confirmar a forte ênfase no erotismo e na sexualidade, observaremos como isto ocorre na escrita de Luisa Valenzuela em contraste às abordagens mais comuns na literatura.

1.2.1 Achados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES

Cientes da diversidade de publicações presentes no catálogo da CAPES, optamos por fazer uma primeira busca a partir da palavra chave Luisa Valenzuela. Luisa é um nome bastante comum no Brasil, o que repercutiu numa diversidade de

resultados, foram 3737 dissertações de Mestrado e 1676 teses de doutorado. Esse pareceu um resultado que geraria uma quantidade considerável de material para ser analisado, no entanto, não havia, nessa primeira busca, a organização por área do conhecimento.

Para direcionar as buscas, procuramos utilizar os filtros disponíveis no site e direcionar a pesquisa para área de Letras e Literatura. A nova organização nos levou a uma nova problemática, as opções presentes no site da CAPES permitiam, dentro da área de concentração, a escolha das Ciências Humanas, que certamente contempla o campo das Letras, porém no campo área de concentração não há a possibilidade de optar pela Literatura. Nesse campo, há a menção somente aos estudos de Linguística Aplicada.

Diante dos impasses impostos pelo catálogo, como alternativa para afinar ainda mais a pesquisa optamos por utilizar como palavra chave para busca somente o sobrenome da autora em estudo, Valenzuela. Essa nova busca reduziu o número de dissertações para 156 e o total de teses para 131. Desse número, a maioria dos trabalhos surgiu por ter autores cujo sobrenome era Valenzuela. Dos trabalhos encontrados, somente uma dissertação de mestrado tratou especificamente da autora e sua obra e uma tese de doutorado tinha a autora como um dos objetos de estudo que compunham a tese. Ou seja, da diversidade de trabalhos registrados no catálogo CAPES, somente dois deles traziam a autora em estudo nesta tese.

A dissertação tratou-se do trabalho de Vitor Bourguignon Vogas, defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vogas (2016) traz como objeto de estudo o conto *Cambio de Armas*, trata-se do quinto conto presente no livro que propomos como objeto de estudo nessa pesquisa. Sua abordagem de análise se volta também para o período da ditadura militar argentina, destacado a atuação de Luisa Valenzuela no período de 70 a 90 e seu compromisso como escritora diante das atrocidades por que passava o país. Defende o conto em análise como uma obra de resistência e de memória, que promove a reflexão política e social sem perder a qualidade estética.

De acordo com o estudioso em questão, fazem parte das características da obra de Valenzuela o uso do humor, do sexo, do erótico como estratégias para tratar das violências e silenciamentos do período. Vogas (2016) considera, ainda, que a obra de Valenzuela trata-se de um testemunho literário a respeito dos tempos bárbaros vividos pelos argentinos durante o terrorismo de Estado. As conclusões a

que chegaram o pesquisador ressaltam uma Luisa Valenzuela comprometida ética e esteticamente com uma produção literária inovadora e questionadora dos contextos sociais e políticos de sua época, ainda que não tivesse feito uma obra de testemunho, como preconizada pela literatura de testemunho, sua escrita por meio da ficcionalização do real, conformou um testemunho coletivo, seja através das memórias da ditadura, seja por meio do questionamento do status quo da mulher na sociedade retratada, quem Vogas (2016) denomina “mulheres dominadas pelos homens”.

São muitas as aproximações dessa pesquisa com o trabalho realizado por Vogas (2016), é sem dúvida um diálogo que poderemos estabelecer. Vale destacar que a semelhança temática não reduz a importância dessa pesquisa, visto que ela se estende para os demais contos da coletânea estudada pelo pesquisador e apresenta um viés de análise que tem como centro a personagem feminina, situando esta pesquisa no campo dos estudos de gênero e mais do que isso relacionando gênero e ditadura, ressaltando assim a participação ativa das mulheres nesse período. A existência ou o fato de termos encontrado somente um trabalho de mestrado sobre a obra da autora é também outro indício de que ela é pouco estudada no país, o que colabora ainda mais com a relevância desse poucos estudos.

A única tese encontrada no catálogo da capes, que fazia referências a Valenzuela no título do trabalho, intitula-se *Trans/Versões do Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*, de autoria de Eliane Terezinha do Amaral Campello, defendida no ano 2000, do Doutorado em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Como se trata de um trabalho anterior a existência da Plataforma Sucupira, não há virtualmente o arquivo disponível para consulta. Realizamos ainda uma busca no repositório digital da UFRGS e não encontramos referências sobre o trabalho.

Como a autora da tese foi citada em outros trabalhos cuja temática envolvia o *Künstlerroman*, identificamos que em 2003 foi publicada uma versão da tese em livro. Não encontramos um exemplar físico ou digital da obra para análise, mas duas resenhas publicadas sobre o trabalho nos permitiram ter uma dimensão da abordagem feita por Campello (2000) sobre Luisa Valenzuela. Cristina Ferreira-Pinto Bailey (2005), nos mostra que Campello (2000) se dedica a fazer um estudo de literatura comparada a respeito da produção de Atwood, Tyler, Piñon, Valenzuela e

outras autoras, classificando as obras analisadas como um *Künstlerroman*. Segundo essa resenhista:

O *Künstlerroman*, ou “romance do/a artista”, é um importante gênero romanesco que surge na literatura ocidental no século XVIII. Sua origem remonta ao famoso livro de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ou *O aprendizado de Wilhelm Meister* (1795–1796), obra que originou também o gênero do *Bildungsroman*, o qual significa “romance de aprendizado” ou “romance de desenvolvimento” (BAILEY, 2005, p. 444).

Ainda que tenham uma origem em comum, o *Künstlerroman* se difere do *Bildungsroman*, pois “[...] retrata a formação de uma personagem que desempenha atividades artísticas – como escritor, ator, músico, etc.” (BAILEY, 2005, p. 444). Nesse contexto, de acordo com Hilda Orquídea Hartmann Lontra (2004), Campello (2000) lança mão da Crítica Literária Feminista (CLF) para questionar o fato do *Künstlerroman* ser tradicionalmente aplicado aos escritores masculinos e seus modos de produção escrita, excluindo a mulher e suas obras do gênero. Destaca ainda que o *Künstlerroman* de autoria feminina não é um mero reflexo daquele de autoria masculina, pelo contrário:

[...] o romance de artista de autoria feminina não se constrói, redutivamente, como um espelhamento da poética do masculino; a arte da mulher carrega valores genuínos. Quando o gênero literário *Künstlerroman* é determinado pela autoria feminina com enfoque na heroína-artista, há recorrência a categorias narrativas as quais iluminadas pelas contribuições teóricas da CLF, apontam para situações diferenciadas, com relação àquelas da produção, da historiografia e da crítica literária ortodoxa, que acolhem um conceito essencialista de herói e de artista, não dando conta das peculiaridades da mulher-artista (nem da escritora, nem da heroína).

Em meio a esse debate é que Campello (2000) analisa a obra *Novela negra con argentinos* (1991), da argentina Luiza Valenzuela. Nessa obra a personagem central é uma escritora, chamada Roberta, que vive em Nova Iorque. Tal personagem artista, à medida que relembra as atrocidades do período ditatorial na Argentina, faz a denúncia da intervenção estadunidense em seu país. Nesse sentido, o *Künstlerroman* defendido por Campello (2000) apresenta um texto literário onde elementos próprios da arte, da estética aparecem nas obras e não estão dissociados dos contextos sociais e políticos em que se inserem suas autoras. Ao

pensar o romance de artista através do viés da CLF e de certo modo trazer a tona elementos sociais nas obras das escritoras analisadas, o trabalho de Campello (2000) dialoga com o tema desta tese pelas convergências temáticas e teóricas.

As pesquisas de Vogas (2016) e Campello (2000) nos mostrou como, nos níveis de graduação e mestrado, não temos uma pesquisa expressiva, no Brasil, em torno da obra de Luisa Valenzuela, demonstrando inclusive o desconhecimento em relação a produção desta autora. Para dar continuidade e ampliar o estado da arte que nos dispusemos a construir, no tópico a seguir apresentamos outros estudiosos que verteram seus olhares para produção da escritora argentina aqui estudada e publicaram artigos e livros cujo foco foi a análise de suas obras. Não se trata exclusivamente de pesquisadores e pesquisadoras do Brasil, mas de nomes expressivos e sempre indicados como referência para o estudo da literatura produzida por Valenzuela.

1.2.2 Outras vozes, outros recortes: publicações sobre a obra de Valenzuela

É importante destacarmos desde as primeiras linhas que não pretendemos dar cabo nesse breve capítulo de toda a bibliografia publicada sobre Luisa Valenzuela, esse seria um trabalho que demandaria muitas páginas e não é em si o foco desta tese. Nossa ideia é construir um breve panorama a respeito das publicações em torno da obra da autora com a finalidade de observar as análises e leituras já realizadas, identificando neste trabalho as permanências e rupturas ou as novas possibilidades de leitura que podemos realizar a partir da obra *Cambio de armas*.

Uma das publicações em livro recente sobre a escritora em estudo surgiu a partir do evento chamado “Jornadas Luisa Valenzuela, el vértigo de la escritura”, realizado em 2015, e contou com o apoio da Biblioteca Nacional Argentina, o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, a Revista *Anfibia*, a Univesidad Nacional de San Martín, a St. Mary’s University e uma série de amigos, críticos literários, leitores da obra de Valenzuela, etc, como destaca Irene Chikiar Bauer (2017), organizadora do livro, e uma das idealizadoras do evento junto com Esther Cross y Gwendolyn Díaz Ridgeway.

O livro, que recebeu o mesmo nome do evento, apresenta ao leitor uma série de textos sobre Luisa Valenzuela. São textos de crítica literária, textos literários, cujo intertexto com a vida e a obra da escritora homenageada é o fio condutor de toda a produção. Sobre a obra valenzuelana, em “Palabras peligrosas”, um dos textos iniciais do livro, Irene Chikiar Bauer, Esther Cross e Gwendolyn Díaz Ridgeway (2017), destacam:

Su obra refleja el mundo que le tocó vivir; también los impulsos profundos que motivan al individuo y a su cultura a movilizarse, sean estos sus deseos más oscuros o sus ilusiones más brillantes. Así, los textos de Luisa Valenzuela van tejiendo un tapiz complejo e imaginativo donde las constantes son el poder, el lenguaje, el erotismo y el humor. Ese tapiz no registra un mundo inmóvil ni lo describe con mecanismos ya probados³⁴ (BAUER; CROSS; RIDGEWAY, 2017, p. 15).

As estudiosas destacaram, portanto o vínculo existente entre a escrita ficcional de Valenzuela e o contexto social e político em que esta estava inserida, destaque que também fazemos em nossa leitura da obra analisada nesta tese. É possível percebermos que o debate sobre o poder associado ao erotismo também é um dos elementos constantemente destacados pela crítica da autora.

Ridgeway (2017), em “Luisa Valenzuela, la maravilla de escribir”, destaca que, seguindo as palavras da própria autora, como a escritura de Valenzuela é uma escrita que se dá com o corpo, trata-se de uma produção literária do experimento, da vivência daquilo que se pretende ficcionalizar, promovendo um estilo próprio de escrita literária, divergente das regras e estilos que vigoravam à época em iniciou seu percurso no campo das letras. Nesse sentido, chama nossa atenção para o fato dos aspectos linguísticos e eróticos que envolviam a obra de Valenzuela, desde seu primeiro romance, ter chamado bastante atenção da crítica literária. Segundo Ridgeway (2017), era já início de um longo caminho trilhado de distanciar de suas obras as restrições patriarcais e censuras.

³⁴ Sua obra reflete o mundo que lhe tocou viver; também os impulsos profundos que motivam o indivíduo e a sua cultura a mobilizar-se, sejam estes seus desejos mais escuros ou suas ilusões mais brilhantes. Assim, os textos de Luisa Valenzuela vão tecendo um tapete complexo e imaginativo onde aparecem de modo constante o poder, a linguagem, o erotismo e o humor. Esse tapete não registra um mundo imóvel, nem o descreve com mecanismos já comprovados (BAUER; CROSS; RIDGEWAY, 2017, p. 15, tradução minha).

Nesse texto, Ridgeway (2017), em que vai construindo uma linha do tempo sobre a autora e suas obras, toca ainda na temática da ditadura, destacando a importância existente entre a linguagem, os indivíduos e o poder dentro da obra de Valenzuela:

A partir de *Aquí pasan cosas raras* (1975), una colección de cuentos de tono político y *Como en la guerra* (1977), novela que fue censurada, la escritura de Valenzuela adquiere una dimensión política en cuanto inscribe la conflictiva realidad de la represión en textos transgresores que intentan desentrañar los mecanismos del poder estatal. Cuando la dictadura militar se instala en el país, la autora se traslada a Nueva York [...]. En esta época escribe las obras que más han ocupado a la crítica, obras que ponen en tela de juicio la represión y los abusos de poder, por ejemplo, *Cambio de armas* (1982), cuentos erótico-políticos, *Cola de lagartija* (1983), sobre López Rega, y las que publica a su regreso: *Novela negra con argentinos* (1990), *Realidad nacional desde la cama* (1992), *Simetrías* (1993) y *La travesía* (2001)³⁵ (RIDGEWAY, 2017, p. 26-27).

Ainda que não aprofunde a análise das obras citadas a partir da temática da ditadura, o que não era também a pretensão do capítulo, Ridgeway (2017) indica ao leitor o conjunto de obras de Valenzuela em que o tema da repressão aparece. Podemos perceber a partir da visão da pesquisadora que “el tema del poder en la obra valenzueliana adquiere una dimensión tanto ética como estética, que se refleja en la voluntad de narrar ‘aquello que se resiste a ser verbalizado’”³⁶ (RIDGEWAY, 2017, p. 27). A persistência em narrar fatos silenciados pela censura é sim um compromisso ético de Luisa Valenzuela com a história argentina e com as vítimas da ditadura, feito esse que ultrapassa o simples relato histórico, pois, a partir da propaganda escrita com o corpo, a autora produz um texto de grande qualidade estética, literária. Ridgeway (2017), citando Valenzuela, destaca a necessidade de

³⁵ A partir de *Aquí pasan cosas raras* (1975), uma coleção de contos com tom político e *Como en la guerra* (1977), romance que foi censurado, a escritura de Valenzuela adquiere uma dimensão política enquanto inscreve a realidade conflitiva da repressão em textos transgressores que tentam desvendar os mecanismos do poder estatal. Quando a ditadura militar se instalou no país, a autora se mudou para Nova Iorque [...]. Nesta época escreveu as obras sobre as quais mais se tem ocupado a crítica, obras que questionam a repressão e os abusos de poder, por exemplo, *Cambio de armas* (1982), contos erótico-políticos, *Cola de lagartija* (1983), sobre López Rega, e as obras que publicou em seu regresso: *Novela negra con argentinos* (1990), *Realidad nacional desde la cama* (1992), *Simetrías* (1993) e *La travesía* (2001) (RIDGEWAY, 2017, p. 26-27, tradução nossa).

³⁶ O tema do poder na obra valenzuelana adquiere uma dimensão tanto ética como estética, que está refletida na vontade de narrar ‘aquilo que resiste a ser verbalizado’ (RIDGEWAY, 2017, p. 27, tradução nossa).

se contar as histórias, pois elas se revertem num espaço de memória que auxilia o país a não repetir os erros da ditadura. Desse modo, é possível afirmar que:

El contexto histórico, social y político de su producción literaria amplía su visión más allá de los asuntos de género y de la estética del lenguaje. Los textos de Luisa Valenzuela se prestan a variadas e ingeniosas interpretaciones sobre la memoria, el desplazamiento, el exilio, la consciencia social, el discurso político, el erotismo y el humor³⁷ (RIDGEWAY, 2017, p. 27).

O conteúdo da obra de Valenzuela, como demonstrado acima, revela uma escritora bastante crítica e comprometida artisticamente com a sociedade em que vivia. Valenzuela saiu a estudo várias vezes da Argentina, calhou que no período da ditadura teve a oportunidade de estudar e trabalhar nos Estados Unidos. Algumas críticas não reconhecem tal período como uma experiência legítima de exílio, no entanto, concordo com Ridgeway (2017) quando nomeia essa estada em Nova Iorque como um autoexílio, afinal, o país vivia um tempo de perseguição e repressão dos artistas, estudantes, militantes; e se nos voltarmos para o conteúdo das obras publicadas por Valenzuela, ela seria, se estivesse em solo argentino, alvo do regime militar. Por isso, penso que não importam tanto as condições pelas quais se utilizou para sair do país, mas sim o impedimento de voltar, o por a vida em risco e o não se calar diante das atrocidades cometidas contra seus conterrâneos.

O volume *Jornadas Luisa Valenzuela, el vértigo de la escritura*, no tópico MALBA, segue com uma entrevista de Luisa Valenzuela e com uma série de textos organizados sobre o título de “Luisa Valenzuela intervenida”, em que escritores diversos reescrevem alguns de seus textos literários, mudam o gênero em que originalmente foram escritos, de fato intervêm em sua obra. Já outras análises, no tópico Biblioteca Nacional, embarcam no universo da linguagem e do erotismo presente em seus textos de diversas épocas.

Ainda no livro, na parte dedicada aos pesquisadores estrangeiros (não argentinos), Ksenija Bilbija (2017) faz um estudo comparativo entre *Cambio de armas* e *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York*. Esse último reunia uma série de anotações sobre a situação política da Argentina a respeito da

³⁷ O contexto histórico, social e político de sua produção literária amplia sua visão para além dos assuntos de gênero e de estética da linguagem. Os textos de Luisa Valenzuela se prestam a variadas e engenhosas interpretações sobre a memória, o deslocamento, o exílio, a consciência social, o discurso político, o erotismo e o humor (RIDGEWAY, 2017, p. 27, tradução nossa).

época em que o primeiro livro de contos foi escrito, feitas por Valenzuela desde Nova Iorque. Bilbija (2017) defende que é possível encontrar nos cadernos, a voz da mesma autora do conto “Cuarta versión”, permitindo uma análise comparada. É sem dúvida a abertura de mais uma possibilidade interessantes de pesquisa e estudo sobre a obra valenzuelana.

Outro ponto de vista importante a respeito de Valenzuela está no trabalho de Thérèse Courau (2017), cujo título é “La dictadura y la República de las Letras: autoritarismo masculinista y subversión feminista en *El Mañana*, de Luisa Valenzuela”. A análise não perpassa exatamente pela obra estudada nesta tese, mas revela o interesse dos pesquisadores. O diálogo conosco está presente no uso da perspectiva feminista para pensar a literatura e a repressão política. No estudo, há o destaque ainda para o fato de *El Mañana*, publicada em 2010, fazer uma importante reflexão sobre as relações de gênero no campo da produção, publicação e valorização da literatura e ressalta a subversão feminina em resistir a “ditadura das letras”, que só valoriza a produção masculina.

Annick Mangin (2017) retoma a temática da repressão política em “Literatura y dictadura: Cola de lagartija de Luisa Valenzuela”. Para Mangin (2017, p. 196):

Contra la violencia simbólica de la doxa estatal que imperó durante la dictadura militar, “gran máquina paranoica y ficcional” según la expresión de Ricardo Piglia, el libro de Valenzuela se ofrece, mediante la literatura, como un acto de resistencia, la cual no puede operar sino de manera oblicua, citando el discurso dominante, triturándolo y parodiándolo para socavar desde dentro las bases de su eficacia manipuladora. Se notará a todo lo largo del libro el barroquismo de la escritura que desbarata la racionalidad aparente de los discursos del poder así como la importancia del papel del cuerpo y de la sexualidad como sede y metáfora de la relación de poder de los dominantes sobre los dominados³⁸.

O pesquisador supracitado encontra em *Cola de Lagartija* os elementos ficcionais produzidos por Valenzuela que permitem a problematização do período ditatorial, a desconstrução da ideia de reorganização nacional e a permanência da

³⁸ Contra a violência simbólica da doxa estatal que imperou durante a ditadura militar, “grande máquina paranoica e ficcional”, segundo a expressão de Ricardo Piglia; o livro de Valenzuela se oferece, mediante a literatura, como um ato de resistência, a qual não pode operar senão de maneira oblíqua, citando o discurso dominante, tirando-o e parodiando-o para miná-lo a partir das bases de sua eficácia manipuladora. É possível perceber ao longo do livro o barroquismo da escritura que perturba a racionalidade aparente dos discursos do poder, assim como a importância do papel do corpo e da sexualidade como sede e metáfora da relação de poder dos dominantes sobre os dominados (Tradução nossa).

memória. O texto caminha no sentido de perceber como a autora, por meio do texto literário, vai desmontando a violência simbólica presente no discurso veiculado hegemonicamente durante a ditadura militar, além de destacar os efeitos que essa escrita é capaz de produzir.

Teresa Orecchia Havas (2017), por sua vez, faz o recorte intitulado “Género y discurso del erotismo en algunos textos de Luisa Valenzuela”. É importante notar que das várias obras escolhidas pela estudiosa para análise, estão presentes textos valenzuelanos em que o erótico e a memória da repressão política caminham lado a lado. Como é possível notar no trecho a seguir:

La puesta en escena de la sexualidad y de la diferencia de género podría ser analizada desde su primera novela, *Hay que sonreír* (1966), y luego observada a lo largo de la obra, en la cual los temas ligados a las fantasías sexuales y al deseo se estructuran ininterrumpidamente en un sistema de variaciones dentro del cual el sujeto femenino oscila entre la afirmación de sí, la des-identificación (que en esta autora no llega nunca a ser despersonalización) y el regreso a una posición genérica consolidada. Al tiempo y desde la ficción misma se va constituyendo poco a poco una lectura crítica de la escritura erótica. Me referiré brevemente al volumen de cuentos *Cambio de armas* (1982) y a dos novelas, *Novela negra con argentinos* (1990, fechada al pie en 1987) y *La travesía* (2001)³⁹ (HAVAS, 2017, p. 247).

As reflexões acima expostas foram algumas das abordagens, sobretudo aquelas vinculadas a temática desta tese, presentes no livro *Jornadas Luisa Valenzuela, el vértigo de la escritura*. Dão um panorama recente dos estudos a respeito da obra de Luisa Valenzuela e do interesse perene sobre as temáticas do feminino, da ditadura, da sexualidade que permeiam o universo literário da autora.

No Brasil, uma das estudiosas da obra literária de Luisa Valenzuela é a professora Maria Mirtis Caser. Em 2015, a pesquisadora publicou o texto “‘La mujer em punto muerto’ em ‘Tango’, de Luisa Valenzuela: ¿Delicadeza o sumisión?”, nos anais do Anais do 16o congresso brasileiro de professores de espanhol e do 1o

³⁹ O fato de ter colocado em evidência a sexualidade e a diferença de gênero pode ser analisado desde seu primeiro, *Hay que sonreír* (1966), e depois observado ao longo de sua obra, na qual os temas ligados às fantasias sexuais e ao desejo se estruturam ininterruptamente num sistema de variações dentro do qual o sujeito feminino oscila entre a afirmação de si, a desidentificação (que nesta autora não chega nunca a ser despersonalização) e o regresso a uma posição genérica consolidada. Ao mesmo tempo e desde a própria ficção, se vai construindo pouco a pouco uma leitura crítica da escritura erótica. Farei uma breve referência ao volume de *Cambio de armas* (1982) e a dois romances, *Novela negra con argentinos* (1990, datada ao final em 1987) e *La travesía* (2001) (HAVAS, 2017, p. 247, tradução nossa).

simpósio nacional de professores de espanhol em formação. No texto analisa o conto “Tango” de 1938, a partir de sua protagonista Sandra, que segundo Caser (2015) vive, na narrativa, em dois mundos antagônicos. Assim, através da narrativa/dança “Tango”, o olhar da pesquisadora nos leva a pensar nos questionamentos da sociedade patriarcal e genderificada expostos no texto. Nesse sentido, Caser (2015) nos mostra que o conto apresenta um enredo imerso na temática da violência presente nas relações de gênero, inclusive a violência simbólica, que atua silenciosamente cerceando comportamentos e condicionando a personagem ao mundo patriarcal.

Outro aspecto observado pela estudiosa é a relação corpo feminino – pátria, ou mátria em termos de ressignificação de lugares, pois ambos são alvos dos discursos machistas e da ditadura que assolava o país à época. Para Caser (2015, 724-725):

Podemos pensar, sin embargo, de acuerdo con Ricardo Piglia en su “Tesis sobre el cuento” (2015), que “Un cuento siempre cuenta dos historias” y que “El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1”, teniendo en cuenta la frecuencia del tema de la violencia política esparcida en la producción de Valenzuela, que todo está relacionado al cuadro nacional/latino. Ese ser masculino “indiferente y grosero”, que impide o rechaza la comunicación, se puede ver como la dictadura militar, y la mujer, dedicada y delicada, se puede leer, tal vez, como la cultura/sociedad porteña o latino-americana, debatiéndose, interminablemente, con el poder y la tradición patriarcal, siempre subrepticio y dispuesto a mostrarse y a establecerse a la más pequeña muestra de fragilidad o desatención.⁴⁰

Ainda imersa no contexto brasileiro, foi publicado na Revista Contexto, por Paulo Dutra e Vitor Bourguignon Vogas (2018), o texto “A palavra literária como arma em Luisa Valenzuela”. Nele, os autores encaram a narrativa produzida por Luisa Valenzuela como um modo de resistência frente às diversas formas de dominação e opressão, destacando as questões de gênero e a ditadura militar,

⁴⁰ Podemos pensar, no entanto, de acordo com Ricardo Piglia em seu texto “Tesis sobre el cuento” (2015), que “Uma história sempre conta duas histórias” e que “A arte do contador de histórias consiste em saber como criptografar a história 2 nos interstícios da história 1”, levando em conta a frequência do tema da violência política espalhada na produção de Valenzuela, que tudo está relacionado com a imagem nacional/latina. Esse ser masculino “indiferente e grosseiro”, que impede ou rejeita a comunicação, pode ser visto como a ditadura militar, e a mulher, dedicada e delicada, pode ser lida, talvez, como a cultura/sociedade portenha ou latino-americana, lutando, interminavelmente, com o poder e a tradição patriarcal, sempre sorrateiros e dispostos a se mostrar e a se estabelecer com a menor mostra de fragilidade ou desatenção (Tradução nossa).

portanto, a dominação política e social. Ressaltam o caráter polifônico das narrativas publicadas pela autora e o potencial que sua linguagem literária tem de ser “arma”.

Assim:

Para resistir ao monopólio do discurso, a autora incorpora a suas narrativas uma pluralidade de vozes excluídas pelo Estado repressor, sobretudo as vozes femininas, historicamente reprimidas também pela sociedade patriarcal, entrelaçando, assim, a dominação política em um contexto específico com a dominação de gênero em um contexto mais amplo (DUTRA; VOGAS, 2018, p. 440).

Os textos escolhidos pelos críticos, para refletir sobre os aspectos citados na obra valenzuelana, foram os contos “La densidad de las palabras”, “La llave” e “Tango”, que compõem o livro *Simetrías*. Destacam também o período em que Valenzuela viveu fora da Argentina, e o entendem como um tempo de exílio, em que pese a condição mais ou menos confortável de bolsista em que a autora tenha deixado o país. Para eles, “em Luisa Valenzuela encontramos uma escritora a la vez comprometida ética, política e esteticamente” (DUTRA; VOGAS, 2018, p. 440).

Os estudiosos supracitados, no texto “Tradição cervantina em Luisa Valenzuela: sonho, relativização da realidade e exposição da linguagem literária contra a “verdade” dos discursos oficiais”, analisam os contos “El zurcidor invisible” e “De noche soy tu caballo”, também inseridos no contexto ditatorial. Na análise, os críticos ressaltam as estratégias de dominação utilizadas pelo regime ditador para manter a ordem e o controle sobre a população, realizando assim uma monopolização dos discursos, visando a instituição de uma verdade única, absoluta. No entanto, essa ordem imaginária criada por aqueles que desejam a manutenção do poder, pode ser quebrada pelo discurso literário. Para eles:

A essa forma de dominação, Valenzuela opõe, como estratégias de resistência literária, a valorização da dimensão onírica, que emerge de suas narrativas, a relativização da realidade empírica e a exposição do discurso literário (logo, de qualquer discurso) como construção subjetiva. Ao proceder assim, a autora argentina resgata a tradição cervantina, à qual se perfila, exercitando a resistência ética e estética por meio de uma literatura que se sabe e se declara orgulhosamente ficcional. É o que nos propomos demonstrar neste artigo, a partir da análise dos contos “El zurcidor invisible” e “De noche soy tu caballo” (DUTRA; VOGAS, 2018, p. 208-209).

Os estudos de Dutra e Vogas (2018) nos mostram o potencial que a obra de Luisa Valenzuela tem como sinônimo de resistência, que segundo eles, tem tanto um caráter ético quanto poético. Desse modo, observam como o discurso literário da autora faz frente às estratégias de dominação praticadas pelo regime autoritário que vigorou na Argentina no período da ditadura.

Outro trabalho recente sobre a obra de Valenzuela é a dissertação de mestrado de María de la Luz Gómez Álvarez (2018), intitulada *Una mirada desde el miedo y el dolor en los cuentos de Luisa Valenzuela*. Nesse estudo, Gómez Álvarez (2018) analisa a obra *Cambio de armas*, destacando já na introdução a perspectiva teórica feminista que permeou a sua pesquisa. Ao analisar tal obra, é impossível passar alheio dos elementos políticos ali ficcionalizados, por isso, a ditadura é também elemento central no trabalho. Sobre a experiência de Valenzuela fora da Argentina nesse período histórico opressor, a autora destaca: “[...] Luisa Valenzuela se exilia en Estados Unidos durante diez años. El motivo es de suponerse: la falta de libertad provocada por la dictadura argentina que no le permite realizar ni su trabajo periodístico ni literario”⁴¹ (GÓMEZ ÁLVAREZ, 2018, p. 10-11).

Tem como base teórico também os estudos de Ricoeur, Foucault e outros autores, debate as relações entre contexto histórico, realidade e literatura; sobre poder, discurso, dor e dominação, para analisar os contos “Cuarta Versión” e “Cambio de armas”. Para a autora:

[...] si bien la literatura de Luisa Valenzuela nunca se aparta de la feminidad de su autora, no lo catalogaría como literatura feminista, sino como representante de la corriente de literatura de mujeres. Es, sin duda, una historia de vida contada por una mujer con esa visión femenina tan particular que nosotras le ponemos al mundo, pero ahí no radica la importancia y la valentía de sus letras. La parte realmente destacable de estos cuentos es la denuncia, la presencia del dolor, el miedo y la frustración que produce a hombres y mujeres la opresión, la persecución y la infamia de todas las dictaduras⁴² (GÓMEZ ÁLVAREZ, 2018, p. 61).

⁴¹ Luisa Valenzuela se exilia nos Estados Unidos durante dez anos. O motivo é possível supor: a falta de liberdade provocada pela ditadura argentina que não lhe permitia realizar nem seu trabalho jornalístico nem o literário (Tradução nossa).

⁴² [...] ainda que a literatura de Luisa Valenzuela nunca se afaste da feminilidade de sua autora, não a classificaria como literatura feminista, mas como representante da corrente da literatura de mulheres. É, sem dúvida, uma história de vida contada por uma mulher com aquela visão feminina particular que nós colocamos no mundo, mas aí não está a importância e a coragem de suas letras. A parte realmente notável dessas histórias é a denúncia, a presença da dor, o medo e a frustração que produz em homens e mulheres a opressão, a perseguição e a infâmia de todas as ditaduras (Tradução nossa).

A análise realizada por Gómez Álvarez (2018) apresenta resultados importantes a respeito dos contos analisados. Discordo, no entanto, quando considera que a literatura de Valenzuela não é feminista, afinal, como já defendi anteriormente, a decisão de colocar as mulheres como protagonistas e questionadoras do *status quo*, narradoras de suas histórias e da história, já faz da produção da autora estudada uma produção diferenciada, trata-se de uma literatura de mulheres sim, mas com uma forte demarcação do espaço político dessa literatura e da voz feminina, comum a luta feminista. Vale ressaltar então, que não se trata somente da ficcionalização da ditadura argentina, é sim a história da ditadura argentina contada através das vozes e das mãos femininas.

Outra pesquisadora que se debruçou sobre a obra da autora foi Kristine L. Rohrer (2012), em sua dissertação de Mestrado intitulada *Los temas de poder en la obra de Luisa Valenzuela*. A pesquisa de Rohrer (2012) é bem interessante, pois analisa a produção de Valenzuela desde a ótica das relações de poder, classificando sua ocorrência em: o poder machista, o poder autoritário e o poder da linguagem.

Na categoria poder machista, a pesquisadora reflete sobre a opressão provocada pela sociedade patriarcal, denunciada de certo modo pela literatura de Luisa Valenzuela. Aqui apresenta ainda um breve histórico do movimento feminista na Argentina, destacando a atuação das mães da praça de maio. A reflexão em torno do poder machista na literatura da escritora em estudo se dá, na dissertação, através das narrativas a seguir: *Hay que sonreír*, “Tango”, “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, “La llave” e “Una familia para Clotilde”. As narrativas citadas tratam-se de histórias em que as relações de dominação masculina, de submissão e subalternização das personagens femininas são abordadas, além disso, alguns desses textos releituras dos contos de fadas, a exemplo da história sobre chapeuzinho vermelho, tão presente nos discursos de nossa infância, e que de certo modo reforçam as opressões de gênero.

Sobre o poder autoritário, Rohrer (2012) trata do período ditatorial argentino, com destaque para o período da “guerra suja”. Para a estudiosa:

Este representa la Argentina de que escribe Luisa Valenzuela. En cuanto al poder machista, ella trata de los asuntos tradicionales vedados para las mujeres, como lo erótico. Nuevamente, en cuanto al poder autoritario y en pleno ambiente de mucha censura, ella

atreve contar de asuntos ocultos. Ella aprovecha del poder de ficción para contar las atrocidades y la injusticia insoportables. La meta de Valenzuela es poder “rescatar una realidad negada”⁴³ (ROHRER, 2012, p.31).

É justamente a narração daquilo que o discurso oficial omitiu e reprimiu que aparece nos textos de Valenzuela, analisados pela estudiosa supracitada, a saber: *Aquí pasan cosas raras*, “Cuarta versión”, “De noche soy tu caballo” e “Cambio de armas”.

Por fim, a dissertação envereda pelos caminhos do poder da linguagem. Enquanto nas outras esferas de poder, Rohrer (2012) explora dimensão ética dos textos de Valenzuela, é possível dizer que na categoria de poder voltada para linguagem a estudiosa se volta para a dimensão estética das narrativas anteriormente analisadas. Desse modo, observa que a escritura valenzuelana joga com os limites impostos pela linguagem, a partir do uso de recursos literários diversos, com destaque para alguns elementos recorrentes na obra da escritora, são: “Algunos cuentan con narradores múltiples, espejos y máscaras. Además, Valenzuela examina la estructura de las palabras y la gramática, hasta la eficacia del silencio”⁴⁴ (ROHRER, 2012, p.31).

Não poderia faltar nesse percurso crítico as contribuições para crítica da obra de Valenzuela da professora Susanna Regazzoni (2010), referência dos estudos sobre a literatura hispano-americana e a literatura de autoria feminina hispano-americana, da Università Ca’Foscari di Venezia, também a responsável por apresentar Luisa Valenzuela a mim e a outros colegas da UFES. Juntamente com Silvia Serafin, Emilia Perassi e Lusa Campuzano, Regazzoni (2010) organizou o livro *Más allá del umbral: Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. Como não poderia deixar de ser, Luisa Valenzuela é uma das escritoras trabalhadas. Sobre a autora o livro traz o texto de Regazzoni (2010) intitulado “Cuando la curiosidad te salva. El *Barbazul* de Luisa Valenzuela.

Regazzoni (2010) inicia a sua análise refletindo sobre a passagem da modernidade e conseqüentemente das literatura do *boom* na América latina para a

⁴³ Este representa a Argentina sobre a qual escreve Luisa Valenzuela. Enquanto no poder machista, ela lida com assuntos tradicionais proibidos para as mulheres, como o erótico. Novamente, sobre o poder autoritário e em meio a muita censura, ela se atreve a contar sobre assuntos ocultos. Ela aproveita o poder da ficção para contar as atrocidades e as injustiças insuportáveis. O objetivo de Valenzuela é ser capaz de “resgatar uma realidade negada” (Tradução nossa).

⁴⁴ Alguns contam com narradores múltiplos, espelhos e máscaras. Ademais, Valenzuela examina a estrutura das palavras e a gramática, até a eficácia do silêncio (Tradução nossa).

pós modernidade e as literaturas que passaram a compor o *pósboom*. Destaca um fator interessante do período:

En esta situación, el *postboom* há optado por renovar géneros en los que la realidad juega un papel fundamental – como en la nueva novela histórica y neopolicial -, reclamando los formatos de la memoria – crónicas, autobiografías y diarios – y facilitando la aparición de voces hasta ahora excluidas de la narrativa – exilados, mujeres, homosexuales, minorías étnicas – ⁴⁵(REGAZZONI, 2010, p. 214).

Trata-se de um período de fato em que os grupos minorizados reivindicam seus lugares de fala e de escuta. Valenzuela faz parte desse grupo, como ela mesmo afirmou na entrevista já citada, que conseguiu construir uma literatura plena em qualidade estética e comprometida com a ética. Segundo Susanna Regazzoni (2010) é a partir da paródia, da reescrita e da reflexão sobre a linguagem que escritores como a que estudamos nessa tese dão conta de reinventar as narrativas e encontrar meios de “[...] palabras para relatar el horror”⁴⁶ (REGAZZONI, 2010, p. 216). Condição, como afirma a estudiosa em questão, comum a toda América Latina tomada por uma série de golpes de estado, é o que nós defendemos como uma “partilha do sensível”, expressa por Jacques Rancière (2005).

Regazzoni (2010) faz ainda um breve resumo do período histórico denominado entre outros nomes como Processo de Reorganização Nacional e dá visibilidade à resistência das mães da Praça de Maio, que fizeram frente a ditadura e no espaço público exigiram respostas para os desaparecimentos de seus filhos. Ao focar seu estudo numa reescritura de conto de fadas feita por Valenzuela, a professora salienta:

Con esta elección se pone de manifiesto una práctica frecuente en la más reciente literatura escrita por mujeres, las cuales realizan una lectura reivindicativa del papel de la mujer en los cuentos de hadas y proponen desvelar su contenido sexista y patriarcal, adivinando sus trampas, invirtiendo los papeles y yendo más allá del final feliz a través de una revisión humorística e irónica que indica las nefastas

⁴⁵ Nesta situação, o *pósboom* optou por renovar os géneros em que a realidade tem um papel fundamental – com na nova novela histórica e neopolicial -, reclamando os formatos da memória – crónicas, autobiografias e diários – e facilitando a emergência de vozes até então excluídas da narrativa – exilados, mulheres, homossexuais, minorias étnicas- (Tradução nossa).

⁴⁶ [...] palabras para relatar o horror (Tradução nossa).

consecuencias que el arquetipo convencional ha provocado en la mujer e también en el hombre⁴⁷ (REGAZZONI, 2010, p. 222).

A pesquisadora observa que Luisa Valenzuela ao reescrever o conto *Barbazul* questiona as relações de gênero presentes de modo implícito e explícito no texto infantil, pois inscreve na história uma personagem que consegue romper com os estereótipos que lhe foram impostos pela sociedade patriarcal, salvando-se inclusive da violência (assassinato) praticada pelo marido contra suas esposas anteriores. No entanto, a crítica ao conto não perpassa somente pelas questões que envolve a relação homem e mulher, para Regazzoni (2010, p.230):

El abuso doméstico, que caracteriza la relación entre Barbazul y sus esposas, es trágicamente verosímil y encuentra su ampliación en la violencia que los militares argentinos ejercieron especialmente en el cuerpo de las mujeres. Valenzuela desenmascara la relación entre la violencia doméstica y la estatal, reconociendo el enlace de lo doméstico con lo más ampliamente político, uniendo lo personal con la realidad social⁴⁸.

É o corpo da mulher – pátria, de que nos falou também a professora Caser (2018). Para demarcar uma postura feminista de descolonização e problematização da própria linguagem, podemos dizer corpo mulher – mátria, ambos violentados, diante dos diversos tipos de poder – o machista e o autoritário de que nos fala Rohrer (2012), que insistem na manutenção das violências simbólicas, sexuais, físicas, etc. Assim, percebemos que Valenzuela denuncia, em diversos textos, as práticas sexistas, machistas, o estupro como arma de guerra e dá voz à resistência feminina, destacando o seu papel na preservação da memória.

“La escritura de la rabia: Luisa Valenzuela y la mirada de la ditadura” é o título do artigo de Claudia Cavallín Calanche (2008) que analisa a participação de Valenzuela no grupo de autores latino-americanos que, por meio da literatura, denunciam os tempos de horror. Podemos retomar a ideia de inserção desses

⁴⁷ Com essa eleição, revela-se uma prática frequente na literatura mais recente escrita por mulheres, as quais fazem uma leitura reivindicativa sobre papel da mulher nos contos de fadas e propõe revelar seu conteúdo sexista e patriarcal, adivinhando suas armadilhas, invertendo os papéis e indo além do final feliz através de uma revisão humorística e irônica que indica as nefastas consequências que o arquetipo convencional provocou nas mulheres e também nos homens (Tradução nossa).

⁴⁸ O abuso doméstico, que caracteriza a relação entre *Barbazul* e suas esposas, é tragicamente verossímil e encontra sua ampliação na violência que os militares argentinos exerceram especialmente no corpo das mulheres. Valenzuela desmascara a relação entre a violência doméstica e a violência estatal, reconhecendo o vínculo existente entre o doméstico e o mais amplamente político, unindo o pessoal à realidade social (Tradução nossa).

autores numa estrutura de sentimento que faz com que partilhem o sentimento comum e assunção da responsabilidade de questionar as instituições, os detentores do poder, o próprio Estado que excluem e subalternizam os sujeitos que fogem aos padrões estabelecidos. Segundo a estudiosa em questão:

En este estilo, se destaca la escritora argentina Luisa Valenzuela, quien propone una narrativa hiperconsciente de las situaciones de la mujer, los torturados, los disidentes y otros sujetos localizados al margen del poder, para formular una denuncia que parte dela rabia y la impotencia de saberse, al mismo tiempo, narradora y protagonista, víctima y juez de la realidad/ficción presente en sus textos⁴⁹ (CALANCHE, 2008, p. 109-110).

Tal análise é feita por Calanche (2008) tendo como base teórica o pensamento foucaultiano, o qual nos questiona sobre a importância daquele que fala. Nesse contexto, a pesquisa chama atenção para ampliação dos espaços de fala de Valenzuela, que vão para além da linguagem e escrita literária, se convertendo também numa manifestação exterior não permitindo jamais que a figura do escritor desapareça, afinal há em sua produção a reivindicação de um espaço de memória, que é coletiva, mas perpassa a subjetividade individual.

As obra escolhidas para pensar a escritura da raiva em Luisa Valenzuela foram *Cola de lagartija* y *Cambio de armas*, narrativas publicadas desde o exílio como afirma Calanche (2008), a partir da crítica direcionada às obras, a estudiosa em questão vai percebendo como Valenzuela consegue tecer um texto que abre mão de uma linguagem capaz de burlar inclusive a censura imposta, pois sob as histórias acerca dos corpos femininos em suas relações sociais com o patriarcado, está também a escrita de um período trágico para a vida dos argentinos. Nesse sentido, Calanche (2008, p. 115), define a escritora em estudo: “Es una autora productora, no ya de novelas y cuentos, sino de capital simbólico cultural, que da cuenta de la narrativa del horror de la dictadura argentina y que refleja, de manera descarnada, las condiciones sociales de su producción”⁵⁰.

⁴⁹ Nesse estilo, destaca-se a escritora argentina Luisa Valenzuela, que propõe uma narrativa “hiperconsciente” das situações da mulher, dos torturados, dos dissidentes e de outros sujeitos localizados fora do poder, para formular uma denúncia que parte da raiva e da impotência de saber-se, ao mesmo tempo, narradora e protagonista, vítima e juiz da realidade/ ficção presente em seus textos (Tradução nossa).

⁵⁰ É uma autora produtora, não já de novelas e contos, senão de um capital simbólico e cultural, que dá conta da narrativa do horror da ditadura argentina e que reflete, de forma crua, sem adornos, sobre as condições sociais de sua produção (Tradução nossa).

Não poderia faltar nesse percurso crítico as contribuições de Jogerlina Corbatta (1999) sobre a obra de Valenzuela. No livro *Narrativas de la Guerra Sucia em Argentina* fala-nos de Ricardo Piglia, Juan José Saer, Valenzuela e Manuel Puig. Essa pesquisadora nos faz pensar sobre os artistas e intelectuais que tiveram que recorrer ao exílio durante a ditadura. Assim:

Estos escritores en el exilio buscan expresar y explicar/se las condiciones sociales en que dejaron al país cuando partieron: en parte porque necesitan entenderlo como una forma de sanar; y, también, porque se sienten responsables y quieren denunciar lo acontecido y hacer conocer la verdad⁵¹ (CORBATTA, 1999, 28).

No capítulo dedicado exclusivamente a obra de Valenzuela, Corbatta (1999) inicia fazendo uma reflexão sobre o erotismo marcante presente nos textos da escritora em estudo. Tal erotismo serve como elemento subversivo capaz de romper com o silêncio imposto pela ditadura, nas entrelinhas dessa escrita corpórea, “[...] la mujer escritora descubre, conquista, coloniza, marca. Y, sobre todo, nombra”⁵² (CORBATTA, 1999, p. 101-102).

Corbatta (1999) destaca que Luisa Valenzuela, desde a publicação de seu primeiro romance *Hay que sonreír* de 1966, explora a relação entre a “[...] sexualidad y política; represión y exilio; escritura/censura y autocensura”⁵³ (CORBATTA, 1999, p. 102). As várias obras em que Valenzuela traz as questões políticas são citadas pela crítica, que tece uma análise mais aprofundada sobre: o conto “Cuarta versión” (1982), o romance *Como em la guerra* (1977) e o romance *Novela Negra com argentinos* (1991), valendo-se tanto de reflexões sobre o erotismo, a violência, quanto de aportes teóricos da psicanálise, como Lacan. Ao final, nos mostra como o feminino e suas lutas estão fortemente interligados, no texto valenzuelano, com o estado e sua condição política.

Outra obra de Corbatta (2002) que é importante citar é o livro *Feminismo y Escritura Femenina em Latinoamérica*. Nele um capítulo é dedicado à escritora foco deste trabalho, ainda que não trate somente dela, a saber, “Metáforas del exilio e

⁵¹ Estes escritores no exílio buscam expressar-se e explicar-se as condições sociais em que deixaram o país quando partiram: em parte porque necessitam entende-lo como uma forma de sanar; e, também, porque se sentem responsáveis, querem denunciar o acontecido e fazer conhecer a verdade (Tradução nossa).

⁵² [...] a mulher escritora descobre, conquista, coloniza, marca. E, sobretudo, nomeia (Tradução nossa).

⁵³ [...] sexualidade e política; repressão e exílio; escritura/censura e autocensura (Tradução nossa).

intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela”. Importante notar que a temática do exílio é central na análise feita por Corbatta (2002), com destaque para o compromisso que os intelectuais em condição de exílio com a condição de seu país de origem. Nesse contexto, cita ainda as crises pelas quais passam tais intelectuais, submetidos às muitas perdas sociais e simbólicas provocadas pelos regimes autoritários.

Sobre a condição de exilada de Valenzuela, Corbatta (2002) destaca:

Luisa Valenzuela, nacida en Argentina en 1938, deja el país en 1979 durante el gobierno militar. Testigo de la desaparición de escritores como Rodolfo Walsh, Paco Urondo o Haroldo Conti; consciente de las amenazas más o menos explícitas ejercidas por fuerzas paramilitares contra artistas, pensadores y editores así como también de la represión y el creciente ejercicio de la censura (convertida rápidamente en autocensura) se radica en New York⁵⁴ (CORBATTA, 2002, p. 104).

É nesse espaço distante de sua terra natal e, de certo modo, livre da repressão política que Valenzuela busca a compreensão dos acontecimentos que acometiam a Argentina, melhor, toda a América Latina no período. É no exílio, como afirma Corbatta (2002), que se torna possível a publicação de seus livros. A obra escolhida para análise no capítulo supracitado traz justamente para o texto literário a perspectiva do exílio, ficcionalizada e vivenciada pelos personagens em Nova Iorque.

Não foi nossa pretensão aqui dar cabo de toda crítica produzida acerca da obra de Luisa Valenzuela, mas sim, dentro da temática dessa tese, apresentar algumas análises que de certo modo dialogassem conosco. Pela pesquisa no banco da CAPES, foi possível perceber que no contexto brasileiro ainda são muito poucos os trabalhos de investigação sobre esta autora. Nas demais publicações resenhadas aqui, vimos que há uma continuidade de publicações de Vitor Vogas, agora em parceria com o professor Paulo Dutra, que são provavelmente uma continuidade do trabalho de mestrado daquele. A professora Mirtis Caser, nesse contexto, também

⁵⁴ Luisa Valenzuela, nascida na Argentina em 1938, deixa o país em 1979 durante o governo militar. Testemunha do desaparecimento de escritores como Rodolfo Walsh, Paco Urondo ou Haroldo Conti; consciente das ameaças mais ou menos explícitas exercidas pelas forças paramilitares contra os artistas, pensadores e editores assim como também da repressão e o crescimento exercido pela censura (convertida rapidamente em autocensura) se radica em Nova Iorque (Tradução nossa).

se constitui uma das referências de pesquisadores brasileiros que se debruçam ou se debruçaram sobre a obra da escritora argentina.

2. REFLEXÕES TEÓRICAS: ESTRUTURA DE SENTIMENTO, TESTEMUNHO, MEMÓRIA E BIOPODER

Es importante evitar el silenciamiento a toda costa. Siempre habrá dominadores y dominados. La batalla es interminable y desde este campo tenemos al lenguaje como arma o herramienta para librarla.
Luisa Valenzuela

Este capítulo é dedicado à realização de algumas reflexões teóricas sobre as categorias de análise importantes para a leitura da obra de Luisa Valenzuela. Num primeiro momento, apresento a relação existente entre literatura e sociedade, pensando já no contexto da estrutura de sentimentos. Em seguida, traço algumas reflexões sobre as noções de testemunho e de testemunho, ainda que não situe a obra de Valenzuela nesse lugar. Sigo com o tema da memória e do esquecimento, abordando alguns pontos de vista a respeito. Por fim, apresento o conceito de biopolítica e biopoder, expressos através de Foucault e da leitura que outros pesquisadores fizeram a partir da obra dele. Sei que nenhum tópico desses consegue exaurir os aspectos teóricos em sua completude, também não foi essa a minha intenção, e sim trazer os aspectos que serviram de suporte para a análise dos textos literários.

2.1 LITERATURA E SOCIEDADE: UMA “ESTRUTURA DE SENTIMENTOS”

Sigamos siendo locos, Madres y Abuelitas de Plaza de Mayo, gentes de pluma y de palabra, exiliados de dentro y de fuera, sigamos siendo locos argentinos.

Julio Cortazar

As relações existentes entre literatura e sociedade são fundamentais para desenvolvimento desta tese. Aqui, conforme Antonio Candido (2000), o elemento social não é considerado como algo exterior ao texto literário, pois:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2000, p. 8).

Desse modo, para o crítico citado, o que ocorre é uma interpretação estética que compreende a dimensão social como parte integrante da arte. E “quando isto se dá, ocorre o paradoxo [...]: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica” (CANDIDO, 2000, p. 8). Nessa transformação de elementos externos em internos, podemos perceber que assim como elementos psicológicos, religiosos, linguísticos, dentre outros, o elemento social também interfere “na economia do livro” e é material importante para o estudo crítico.

Em consonância com o pensamento apresentado acima, Maingueneau (1995) destacar que a época em que um autor viveu pode ser identificada a partir do seu espírito. Chamo, desde já, o crítico literário Raymond Williams (1921-1988) que, para escapar ao idealismo, prefere denominar tal “espírito” ou “clima” – *mood*, em inglês e *Stimmung*, em alemão), como “estruturas de sentimentos”, em referência a uma certa “atmosfera” que é tanto interna como externa ao indivíduo, sobretudo, diz respeito a uma coletividade, ou a uma geração, se se preferir.

A relação entre obra e sociedade não consiste, para Raymond Williams, na perda da consciência do autor, porém a ultrapassa e pode tocá-la, antes, por

experiências cotidianas que não são, necessariamente, conscientes. Aqui, Maingueneau (1995) destaca que toda obra é um universo fechado se comparado a outros, e nesse universo ocorre “[...] uma dupla reconciliação: entre a consciência do autor e o mundo, mas também entre a extrema subjetividade do autor e a universalidade de sua época” (MAINGUENEAU, 1995, p. 5). Williams (2011), em seu materialismo cultural, vê tal acomodação mútua como altamente conflituosa. Para ele, nos termos gramscianos, a sociedade está saturada e a esta saturação chamamos “hegemonia”. Contudo, há “nichos de oxigenação”, como chamariam os estudiosos críticos que insistem em provocar “fissuras” na hegemonia. Para Williams, a hegemonia sempre tentará cooptar o “novo”, mas sempre haverá o “novo”. Quanto menos institucionalizado mais resistente se presta à hegemonia, por isso, é como sentimentos articulados produtos de experiências compartilhadas, sequer como pensamento acabado, que o “novo” se apresenta ao mundo. A este fenômeno, acontecimento, momento que as artes e a literatura têm uma peculiar capacidade de expressar, o crítico galês chama de “estruturas de sentimentos” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2017b). Maingueneau (1995), sem citar Raymond Williams, parece concordar com os argumentos:

As obras falam efetivamente do mundo, mas sua *enunciação é parte integrante do mundo que pretensamente representam*. Não há, por um lado, um universo de coisas e de atividades mudas, do outro representações literárias destacadas dele que seriam uma imagem sua. A literatura também consiste numa atividade; *não apenas ela mantém um discurso sobre o mundo, mas gere sua própria presença nesse mundo*. As condições de enunciação do texto literário não são uma estrutura contingente da qual este poderia se libertar, mas estão indefectivelmente vinculadas a seu sentido (MAINGUENEAU, 1995, p. 19).

Podemos dizer então que, ao mesmo tempo em que a obra de arte se constitui com base nos elementos que integram o mundo e a vida em sociedade, ela é também parte do mundo, mantendo uma relação de influências sempre recíprocas, afinal a literatura pode inclusive mudar a nossa visão em relação ao mundo e nos fazer agir de maneira a modificar suas estruturas. E enquanto estruturas já estabelecidas participam como elemento da escrita, a dinâmica social e as constantes transformações da sociedade, por vezes despercebidas pela velocidade

em que ocorrem, podem ser captadas pelo escritor e compor o universo do texto literário.

2.1.1 “Estruturas de Sentimentos” e Literatura

A noção de estruturas de sentimentos é proposta por Raymond Williams (1979). O crítico galês, um dos pais dos Estudos Culturais de Birmingham, dedicou-se, ao longo de sua trajetória intelectual, ao pensamento marxista, revisando-o a partir de sua tese acerca do materialismo cultural, atentando, especialmente, à produção de literatura e à democratização da educação. Sua crítica ao marxismo clássico se inicia formalmente com o nascimento da revista *New Left Review*, repensando, criando e recriando conceitos na interlocução com Edward Thompson, Richard Hoggart, Eric Hobsbawm, Perry Anderson, dentre outros, agora com o foco na cultura, em sua dissociabilidade da vida material. De acordo com Soares (2014, p. 60):

O plano de trabalho de Raymond Williams se apresenta como contestação da noção então dominante (e estreita) de cultura como alta cultura, ou cultura do espírito, separada da esfera da vida cotidiana, ao alcance exclusivamente de alguns poucos iluminados, que detêm por isso o poder de traduzi-la e transmiti-la aos menos favorecidos. Ao desarticular essa noção, outro conceito é apresentado, a ideia de cultura como ordinária, aquilo que é resultado da produção humana, do cotidiano e do vivido, cultura é experiência ordinária. A cultura como processo se dá em diversos níveis e pertence a todos. A oposição aqui é clara: cultura não é algo extraordinário, nem propriedade de um dado grupo ou classe social.

Ao reelaborar a ideia de cultura, Williams a retira do “pedestal” e a vincula à experiência humana. Para ele, a vida é exercida em coletividade e a arte, conseqüentemente, a cultura, está inserida nesse universo dos cotidianos e, por isso, perderia o sentido se fosse extraída desse meio. Como destaca Miglievich-Ribeiro (2017b, p. 68): “Sua concepção de cultura é ativa. Não se trata de reflexo, cabe reiterar, mas de *resposta* coletiva e criativa a um novo momento histórico”.

À época em que Williams formulava seus questionamentos sobre a cultura, o mundo à sua volta passava por diversas transformações. Além das mudanças provocadas pela Segunda Guerra, diversas lutas políticas se davam no cenário

internacional, sobretudo a partir dos anos 1960. O mundo também assistiu ao crescimento dos meios de comunicação de massa e ao nascimento de uma cultura marcada pelo capital – metamorfoseada em mercadoria - por meio do que se conheceu a indústria cultural. Nesse furacão de transformações é que a ideia de alta cultura, cultura de massa e cultura popular eram problematizadas.

Esses são os elementos que permeiam o materialismo cultural desenvolvido por Williams. Nele, os bens culturais são, também, de meios de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação), caracterizando relações sociais complexas, envolvendo instituições, convenções e formas (SOARES, 2014, p. 61). Não há como separar o individual do coletivo ou a infraestrutura da superestrutura. Existimos porque coexistimos, construímos nossas subjetividades na práxis, somos nossas vivências, experiências e sentimentos. Somos o espaço e o tempo em que vivemos e neste se dá a luta cultural, pela apropriação dos significados do mundo. Nada há de fixo ou imutável na vida humana.

[...] temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser, o inalienavelmente físico, dentro do que podemos realmente discernir e reconhecer instituições, formações, posições, mas nem sempre como produtos fixos, definidores. E então, se o social é fixo e explícito – as relações, instituições, formações, posições conhecidas – tudo o que está presente e se move, tudo o que escapa ou parece escapar ao fixo, explícito e conhecido, e compreendido e definido como o pessoal: este, aqui, agora, vivo, ativo, “subjetivo” (WILLIAMS, 1979, p. 130),

Nesse sentido, como afirma Miglievich-Ribeiro (2017b), entender a cultura, a partir do materialismo histórico postulado por Williams, em sua dimensão de luta política, é relacioná-la aos processos de transformação da vida real, do tempo presente. É trazer Gramsci (1982) ao debate e demonstrar como a hegemonia é perspicaz na garantia de uma dada dominação, porém, também como são possíveis as “fissuras”, as resistências, os combates no seio da hegemonia e em oposição a esta, porque os enfrentamentos nunca cessam, sequer em ditaduras. Haverá sempre um “[...] um tipo de consciência prática, uma experiência que escapa às formas fixas existentes” (SOARES, 2014, p. 62).

Esta “consciência prática” ou “experiência que escapa às formas fixas existentes” estão embutidos na categoria “estruturas de sentimentos” que, segundo Williams (1979, p. 135), é uma “[...] uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência”. Em outras palavras, as “estruturas de sentimentos” estão organizadas a partir das experiências intersubjetivas e das relações sociais, que estão em pleno “acontecimento” e que orientam a vida coletiva em determinado período.

A noção é composta por termos aparentemente antagônicos (sentimento e estrutura) que precisam ser explicitados. “Sentimento” é escolhido pelo autor para distinguir dos conceitos já formalizados de visão de mundo e ideologia [...]. E por que são estruturas? Porque os elementos se constituem como uma série, com relações internas específicas e em tensão, tais estruturas apresentam-se como processo em formação, com suas “características emergentes” e suas “hierarquias específicas” são, como remarca Williams, reconhecíveis quando formalizadas [...]. De tal modo que a ideia de estrutura não se dissocia da noção de processo (SOARES, 2014, p. 63).

Como podemos perceber a partir da citação acima, as “estruturas de sentimentos” estão em movimento, existem em tensão nas vivências de homens e de mulheres. Em verdade, a cultura realiza-se em processos constantes de interações, de conflitos, de resistências, de revisões. São pelas relações de troca e intercâmbios presentes nas “estruturas de sentimentos”, que presente e passado têm suas experiências vinculadas. A ideia de sentimento é associada ao pensamento, como algo que ainda não se tornou plenamente consciente, mas caminha para isto, o pensamento em gérmen. Além disso, que é vivido em nível pessoal relaciona-se com o que está ou é construído na esfera social, de forma que as “estruturas de sentimentos” referem-se, normalmente, a uma geração, a um grupo, a um tempo-espaco. A literatura é, por excelência, a expressão de “estruturas de sentimentos” específicas.

[...] o materialismo cultural de Raymond Williams propõe a noção de estrutura de sentimento como um artifício propício à interpretação da relação indissolúvel entre literatura e sociedade, sentimento e estrutura. Sua aplicação à pesquisa requer o mergulho nas estruturas sociais, ao mesmo tempo em que, para se chegar até

elas, faz-se necessário percorrer as trilhas e pistas deixadas pela própria literatura (SOARES, 2014, p. 65).

Williams discute em *Marxismo e literatura* (1979) as noções de literatura. Para ele, “é relativamente difícil ver “literatura” como um conceito” (WILLIAMS, 1979, p. 50), afinal a ideia do que se considerava literatura se transformou ao longo do tempo. O estudioso destaca que comumente a literatura é encarada como uma “[...] experiência humana plena, central, imediata” (WILLIAMS, 1979, p. 50) e tal definição a distancia do que se aceita como sociedade, sociologia ou até mesmo ideologia, que estariam em patamares distintos. Contrário a esta perspectiva, Williams (2005, p. 221) observa:

Agora, se voltarmos à questão cultural em sua forma mais usual – quais são as relações entre arte e sociedade, literatura e sociedade? – à luz da questão precedente, temos de dizer, em primeiro lugar, que não existem relações entre arte e sociedade num nível abstrato. A literatura como prática está presente desde a origem da sociedade. De fato, até que ela e todas as outras práticas estejam presentes, uma sociedade não pode ser considerada completamente formada.

Com esse argumento, o autor defende ainda que a arte e a literatura não podem ser separadas das outras práticas que compõem a realidade social, embora devam manter suas especificidades. Williams (1979) salienta que os estudos literários marxistas falharam ao aceitar uma perspectiva de literatura como ligada apenas ao passado. Destaca, porém, as inovações trazidas por Lukács e pela Escola de Frankfurt que colaboraram com novas análises da produção artística, entendendo-as como, antes de tudo, mediações e traduções. Cita ainda Goldman e suas considerações sobre o “sujeito criativo”. A literatura merece ser estudada como expressão de uma época e de suas lutas por hegemonia.

Mas a novidade teórica crucial é o reconhecimento da “literatura” como uma categoria social e histórica especializada. Deve ser claro que isso não lhe reduz a importância. Exatamente por ser histórica, um conceito-chave de uma importante fase de uma cultura, constitui evidência decisiva de uma forma particular do desenvolvimento social da linguagem. Dentro de seus termos, realizou-se um trabalho de importância destacada e permanente, nas relações sociais e culturais específicas (WILLIAMS, 1979, p. 58).

Desse ponto de vista, podemos compreender que, na arte e na literatura, como expresso por Williams (1979), embora estejamos lidando com formas em “[...] certo sentido, formas explícitas e acabadas – objetos reais nas artes visuais, convenções objetificadas e notações (figuras semânticas) na literatura”, é possível perceber nelas “[...] termos mais ativos, mais flexíveis, menos singulares – consciência, experiência, sentimento” (WILLIAMS, 1979, p. 131). Essas obras, vale lembrar, foram produzidas no tempo presente dos artistas que as conceberam e são portanto ativas naquele momento, e continuam num processo ativo, pois mantêm-se presentes a partir das leituras.

E é também o fato de que a feitura da arte nunca está, em si, no tempo passado. É sempre um processo formativo, com um presente específico. Em diferentes momentos na história, e de modos significativamente diferentes, a realidade e mesmo o primado dessas presenças e processos, tais atualidades tão diversas e, no entanto específicas, foram vigorosamente afirmadas e reclamadas, como na prática são vividas todo o tempo (WILLIAMS, 1979, p. 131).

Assim, em que pese obterem materialização numa forma fixa, as produções artísticas são também experiência social. participam do tempo presente e são capazes de modificá-lo assim como, quando partem de culturas emergentes ou pré-emergentes – as anti-hegemônicas, por excelências: “estruturas de sentimentos” - produzem pressões no contexto social em que se inserem assim como abalam os elementos culturais tidos como dominantes. Nesse último caso:

[...] uma nova estrutura de sentimento já terá começado a se formar, no verdadeiro presente social. Metodologicamente, portanto, uma “estrutura de sentimento” é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidencia. É inicialmente menos simples do que as hipóteses mais formalmente estruturadas do social, mas é mais adequada a gama prática da evidência cultural: historicamente certa, mas ainda mais (e é o que tem maior importância) em nosso atual processo cultural (WILLIAMS, 1979, p. 135).

Ao compreender a literatura como produto social, Williams não descarta os elementos que lhe são específicos e importantes como seus efeitos, ritmos, formas, dentre outros elementos, mas entende que é preciso compreendê-la como repleta de experiência social e participando das “estruturas de sentimentos” apresentando

os indícios de mudança na sociedade. Assim, diante dos modelos sociais e convenções existentes, a arte, neste caso a literatura, surge como a materialização do que se experimenta fora das articulações sociais tidas como modelo, haja vista que surgem de sujeitos históricos, que tem suas vidas em pleno processo de acontecimento e que por isso registram as reações, incertezas e resistências no âmbito das relações sociais.

Não há ingenuidade no pensamento de Williams ao vislumbrar o potencial que a literatura e as artes em geral têm de transformar e influenciar o meio social de que é produto e que produz. Afinal reconhece:

As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais em solução, distintas de outras formações semânticas sociais que foram precipitadas e existem de forma mais evidente e imediata. Nem toda a arte, porém, se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos. As formações efetivas da maior parte da arte presente se relacionam com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes (embora com frequência na forma de modificações e perturbações nas velhas formas) que a estrutura de sentimento, como solução, se relaciona. Mas essa solução específica não é nunca um mero fluxo (WILLIAMS, 1979, p. 136).

O aspecto social está presente na construção artística, mas tanto pode ser o *status quo*, o passado consagrado como legítimo, o pensamento hegemônico como pode ser relações sociais em convulsão ontem e hoje. Uma obra literária fala a partir de algum lugar e traz algumas vozes e não outras. Exemplarmente, a narrativa de Luisa Valenzuela expressava o mundo que, ao seu redor, era construído e transformado. Particularmente, a obra de Valenzuela seria, nos termos de Williams (1979), um ato de contestação. Ainda hoje é para os leitores e as leitoras que interagem com aquelas “estruturas de sentimentos” no presente.

Raymond Williams (1979) chama atenção para a existência, no campo da arte, de um compromisso, que chamou de alinhamento consciente com o tempo presente, o que nós temos chamado de “engajamento”. Assim, “[...] na prática social material da literatura, como em qualquer outra prática, o que se pode fazer é tentar estar necessariamente sujeito as relações reais existentes ou identificáveis” (WILLIAMS, 1979, p. 203), o que faz com que “em qualquer sociedade específica, numa frase específica, os escritores podem descobrir em sua literatura as realidades

de suas relações sociais e nesse sentido, de seu alinhamento” (WILLIAMS, 1979, p. 203):

Como já vimos, as relações sociais reais estão profundamente mergulhadas na prática da própria literatura, bem como nas relações dentro das quais a literatura é lida. Escrever de maneiras diferentes é viver de maneiras diferentes. É também ser lido de maneiras diferentes, em relações diferentes, e com frequência por pessoas diferentes. Essa área de possibilidade, e, portanto de escolhas, é específica, não abstrata, e o compromisso, em seu único sentido importante, é específico exatamente nesses termos. É específico exatamente dentro das relações sociais reais e possíveis do escritor, como um tipo de produtor. É específica também nas formas mais concretas dessas mesmas relações possíveis e reais, nas notações reais e possíveis, nas convenções, formas e linguagens (WILLIAMS, 1979, p. 204).

Num sistema de comprometimento entre literatura e vida, é impossível que haja um alheamento do escritor em face de sua existência social. A mais reacionária literatura condiz com experiências sociais palpáveis. Entretanto, como Williams insiste: a vida é dinâmica e ativa. Hegemonia e contra-hegemonia confrontam-se todo o tempo. Esta concepção guiará a presente interpretação da escrita feminista e militante de Luisa Valenzuela porque profundamente envolvida com a situação política de seu tempo, com as “estruturas de sentimentos” de sua geração. Valenzuela escreveu e denunciou, pelo mundo, as atrocidades ocorridas na Argentina, sem precisar citar nomes ou lugares, misturando cenas cotidianas com acontecimentos ficcionalizados. Sua literatura era, também, sua prática.

2.2. O TESTEMUNHO NA LITERATURA

Após a reflexão sobre a literatura como “estruturas de sentimentos” (WILLIAMS, 2011), faz-se pertinente pensar o lugar do “passado significativo” quem vem à tona mediante o “testemunho”. De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2003c), a literatura identificada pelo adjetivo “testemunho” costuma emergir em tempos em que a catástrofe está instaurada, o que a vincula fortemente à ideia de

“trauma”. Para o estudioso, deve chamar nossa atenção o fato de a literatura ser habitada por uma tensão que, imersa nas relações com o “real”, se desloca entre afirmação e negação ou, nos termos de Williams, hegemonia e anti-hegemonia. Assim, é possível afirmar que:

Literatura e testemunho só existem no espaço entre as palavras e as “coisas”: “o testemunho tem sempre parte com a *possibilidade*, ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira, afirma Derrida. Eliminada essa possibilidade, nenhum testemunho será possível e, de todo modo, não terá o sentido do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 374).

Foi a partir dos estudos a respeito do Holocausto, também denominado como *Shoah*, que o termo “testemunho” ganhou novas acepções e intensificou-se o campo de estudo. Diante dos contextos distintos e das diferentes experiências traumáticas por que passou a humanidade, para o autor citado:

[...] o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico – ao qual o *testimonio* tradicionalmente se remete nos estudos literários – como também no sentido de “sobreviver”, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um “atravessar” a “morte”, que problematiza a relação entre a linguagem e o “real”. Do modo mais sutil – e talvez difícil de compreender – falamos também de *teor testemunhal* da literatura de modo geral: que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que têm por tema eventos-limite (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 08).

Para pensar a literatura produzida por Luisa Valenzuela, que fala das vivências numa ditadura, mas que não trata especificamente de um testemunho em primeira pessoa, cabe a ideia de teor testemunhal. Antes de avançar nesse debate a respeito da obra da autora especificamente, é importante discutir ainda outros aspectos que compõem o campo teórico do “testemunho”.

Até os 1980, quando falamos de literatura na América Latina, o testemunho era empregado em sua concepção jurídica, de modo que não se problematizavam as possibilidades e os limites de sua fidelidade ao real. As relações entre o “real” e a literatura não se dão, contudo, de forma imediata de maneira que, neste caso, a concepção jurídica não responde nossas inquietações. O “real”, a princípio, resiste à simbolização, a noção de estilo, aos aspectos materiais e semânticos da escrita

literária. Para pensar a literatura de testemunho, havemos de questionar, antes de mais nada, seu compromisso com o ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 373).

Ao tratar de *testimonio* e testemunho (pensado a partir da *Shoah*), em que pesem se tratar de expressões que partem de realidades e contextos distintos, requerendo abordagens analíticas específicas, há semelhanças a se destacar. Conforme já apontado, a ideia de “teor testemunhal”, conforme Seligmann-Silva (2003a), dá conta de uma e de outra expressão. Além disso, tanto o testemunho quanto o *testimonio* foram teorizados a partir de um “vácuo literário e teórico” e, por isso, eram ambos negligenciados nos estudos.

Na América Latina, doravante AL, os países de língua espanhola, na década de 1960, desenvolveram a ideia de *testimonio*. Seligmann-Silva (2003, p. 30-31) chama atenção para a existência, neste momento, de um “‘esgotamento’ das perspectivas de leitura da literatura produzida no contexto latino-americano criadas na ocasião do *boom* (de literatura latino-americana) na teoria literária europeia (sobretudo francesa e alemã) e norte-americana (com destaque para Yale)”, o que representou a abertura de novas possibilidades no campo de articulação entre história e literatura. Desse modo:

Diferentemente do que ocorre na reflexão sobre o testemunho da *Shoah* na Alemanha, na França ou nos EUA, na Hispano-América passa-se da reflexão sobre a *função testemunhal da literatura* para uma conceitualização de um novo gênero literário, a saber, a *literatura de “testimonio”*. A “política da memória”, que também marca as discussões em torno da *Shoah*, possui na América Latina um peso muito mais de política “partidária” do que “cultural”: aqui ocorre uma convergência entre política e literatura. Dentro de uma perspectiva de luta de classes, assume-se esse gênero como o mais apto para “representar os esforços revolucionários” dos oprimidos, como afirmou Alfredo Alzugarat (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 32).

Os primeiros registros vinculam o teor testemunhal ao comprometimento documental, algo que se aproximava bastante da reportagem e do universo jornalístico. Inclusive, “[...] teria sido apenas a partir do século XIX que o gênero *testimonio* pôde estabelecer-se: com o cubano José Martí (1853-1895) que teria escrito “o primeiro *testimonio* em sentido escrito e atual” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 34). Cuba, aliás, ocupou um singular papel na institucionalização do *testimonio*, ao empreender uma revisão histórica “[...] do ponto de vista dos excluídos do poder e explorados economicamente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.

32). O crítico literário observa a importância, nesse sentido, da revista *Casa de las Américas* que, em 1970, criou o Prêmio *Testimonio Casa de las Américas*.

Como podemos observar, a consolidação desse gênero no campo literário foi se dando aos poucos, Seligmann-Silva (2003a) destaca que, a partir da década de 1970, nasce o “romance testemunhal”, que, a partir da teoria do *testimonio*, institucionaliza-se na literatura da AL. Para tal consolidação, houve outros elementos importantes, durante os anos 1970, que são as produções literárias que versavam sobre o governo de Allende e sobre o período de ditadura no Chile, em 1973. Assim:

[...] após 1973, não se pode mais distinguir claramente entre o político e o literário; mas, mesmo pensando assim, [...] não se deve confundir o testemunho, enquanto atividade que pode ser encontrada em vários gêneros, e a literatura de *testimonio* propriamente dita. Esta, no entanto, existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça. A *verdade* e a *utilidade* são, portanto, fundamentais na concepção de *testimonio* e isso também vale de modo geral para a *Casa de las Américas* (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 34-35).

Dessa forma, o testemunho afirma a literatura como resistência, no sentido da produção artística e compõe a estrutura de sentimento que perpassa as vivências das épocas de repressão. Tal situação faz com que este tipo de literatura deixe de ser exclusivamente autorreferenciada e, no cruzamento com a política, possa servir, também, como testemunho dos dramas e tragédias dos humanos, cabendo ao leitor o papel fundamental de identifica-lo. Contudo, apesar da abertura de possibilidades gerada pelo conceito de *teor testemunhal* no campo dos estudos literários:

O estudo desse elemento da obra literária não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita. Um estudo que leva em conta o teor testemunhal deve, no entanto, conduzir a uma nova interpretação desses componentes. Toda obra de arte, em suma, pode e deve lidar como um testemunho da barbárie (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12).

Em consonância com a ideia exposta na citação acima, Jaime Ginzburg (2011), ao teorizar a respeito do testemunho, nos mostra que neste há sempre uma articulação entre estética e ética, campos tornados indissociáveis. Para o historiador, questões referentes ao valor do texto se deslocam para o âmbito dos direitos humanos, deixando de se inserir somente no campo da arte. Através desse

deslocamento, “a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão” (GINZBURG, 2011, p. 20). Por esse motivo, o testemunho comporta ainda uma transgressão dos modelos estabelecidos pelo cânone, pois propõe que a qualidade estética seja compreendida a partir de outro viés.

Ainda sobre o testemunho, Seligmann-Silva (2003b) chama a nossa atenção para existência de um paradoxo intrínseco a este que tem ao mesmo tempo a necessidade de ser exposto e a impossibilidade de fazê-lo. Haja vista que “testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real”) com o verbal” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 46). Assim, a testemunha, ao dar o seu relato, acaba por “deslocar” o real deste não se pode exigir um rigor que se demandaria de um jornalismo sério, por exemplo. O testemunho parte daquele que viveu um trauma, um martírio, e por isso a figura do *mártir*, que sobreviveu ao caos e venceu a morte. Sua memória e seu esquecimento são inevitáveis para que possa “reviver” a dor de um tempo passado.

Há ainda de se dizer que, em que pese a importância do sobrevivente e conseqüentemente de seu testemunho, não devemos fechar a possibilidade do testemunho somente para aquele que viveu em si mesmo a história. Se a arte e a literatura comportam um teor testemunhal, são válidas as formas de expressão daqueles que são capazes de se tornar sensíveis ao trauma do Outro Nesse sentido:

[...] na medida em que tratamos da literatura de testemunho escrita a partir de Auschwitz, a questão do trauma assume uma dimensão e uma intensidade inauditas. Ao pensar nessa literatura, redimensionamos a relação entre a linguagem e o real: não podemos mais aceitar o vale-tudo dito pós-moderno que acreditou ter resolvido essa questão ao afirmar simplesmente que “tudo é literatura/ficção”. Ao pensarmos Auschwitz, fica claro que mais do que nunca a questão não está na existência ou não da “realidade”, mas na nossa capacidade de percebê-la e de simbolizá-la (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 49-50).

Seligmann-Silva (2003b) defende ainda que, ao produzirmos e estudarmos a literatura de testemunho, ou qualquer outra arte de mesmo teor, estamos colaborando com uma revisão do fato histórico. Ao fazer isso, não permitimos que o passado desapareça, pois mantemos a memória viva e o passado sempre ativo.

Além disso, as vozes dos excluídos, torturados, subalternizados, calados pela história oficial se reverberam e dão forma ao imaginário daqueles que não passaram pela experiência efetiva do trauma, mas que são capazes de compreender os horrores dos eventos sobre os quais fizeram os testemunhos e de não querer que a experiência se repita.

Sem que a obra de Luisa Valenzuela se enquadre no padrão de documento testemunhal, pensando no contexto de Auschwitz, por exemplo, compreendo que ao trazer para o centro de sua literatura o período da ditadura na Argentina, ainda que ficcionalizada, basta para pensarmos no teor testemunhal de sua obra, mais próxima da ideia de *testimonio*, veiculada na produção literária e artística na AL a partir da ressignificação feita pelos autores cubanos. Também, podemos refletir como no assim chamado Terceiro Mundo, a literatura de testemunho tende a ocupar o lugar dos livros de história e de sociologia que, sob a forte vigilância do Estado, muitas vezes não são proibidos de expressar leituras da realidade que não as sancionadas pelas autoridades. Isto não significa que, historicamente, a literatura não tenha sofrido fortes censuras. Ainda assim, esta atinge a “estruturas de sentimentos” com menos dificuldades do que os tratados científicos (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2017b).

Feitas algumas considerações sobre o testemunho e a literatura de testemunho, me dedicarei, no próximo capítulo a discutir o feminismo e, sobretudo, a literatura feminista no contexto da Argentina. Uma pergunta que pode nos acompanhar é se aquela também não guardou, a seu modo, um teor testemunhal?

2.3 REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação
e não para a servidão dos homens.
Jacques Le Goff

A memória é uma das categorias de análise recorrentes nesse trabalho, afinal, identificamos na obra literária de Luisa Valenzuela um processo de ficcionalização do passado histórico, o recontar a partir de outra ótica os elementos que envolveram a ditadura e os processos de tortura verso o corpo feminino. Nesse ínterim, o esquecimento aparece também como categoria importante, pois está inserido nas dinâmicas de seleção associadas ao que se quer ou o que se deve contar, a partir de que ótica e atendendo a que interesses. Por isso, proceder com uma revisão teórica desses se faz necessário.

Alberto Rosa (2007), ao tratar sobre a memória coletiva e a história, inicia sua reflexão destacado o fato da memória poder ser analisada a partir de diversas óticas. Uma delas, corresponde à característica da memória enquanto faculdade individual, ligada às condições cognitivas do ser humano, de organizar, selecionar, guardar ou descartar informações. Nesse sentido, a memória:

[...] é uma entidade suposta (fictícia) responsável pelas recordações e pelos esquecimentos; portanto, capaz de imaginar o desaparecido ou desistir de fazê-lo. Estritamente, só o que existe é a recordação, enquanto o esquecimento é a ausência de lembrança, seja porque no passado alguns acontecimentos não foram codificados (não foram considerados significativos), seja porque foram inibidos, seja porque não combinam com os propósitos ou com o argumento a partir dos quais se trata das lembranças citadas (ROSA, 2007, p. 54).

A citação acima nos mostra o quanto memória e esquecimento estão interrelacionadas. Afinal, o esquecimento está condicionado ao processo seletivo da memória, guarda-se aquilo que é importante para o sujeito. Afinal, “os atos da lembrança são também, ao mesmo tempo, atos emocionais, de afeto, de pensamento, e estão a serviço das necessidades de ação imediata” (ROSA, 2007, p. 55). Aqui o autor destaca que não há no ato de recordar ou esquecer neutralidade, pois estes estão vinculados ao momento e aos interesses das pessoas e perpassa pelos processos de identificação de quem são, do que querem e de que comunidade pertencem. Nas palavras de Rosa (2007, p. 55):

[...] Minhas recordações são sempre interessadas: o que é discordante para a imagem de mim mesmo desaparece, se esquece, se inibe. Meus atos de recordação são, ao mesmo tempo, atos de identificação. [...] Minha identidade pessoal é, ao mesmo tempo, identidade social, e ambas baseiam-se na recordação, mas também no esquecimento.

A memória ultrapassa essa dimensão pessoal e subjetiva, e ganha novas dimensões quando se torna expressão coletiva. É interessante notar, segundo Aleida Assmann (2011, p. 20), que a “[...] variedade de abordagens da questão revela que a memória é um fenômeno que nenhuma disciplina pode monopolizar”, haja vista a multiplicidade de espaços e formas que ela pode tomar, por isso passível de ser estudada a partir de várias óticas.

A memória é uma faculdade individual, mas os coletivos também recordam. Fazem-no por meio de práticas de recordação. Para tanto, atribuem um valor simbólico a elementos da paisagem, criam artefatos para recordação (monumentos, memoriais), estabelecem rituais para recordação ou criam rituais sobre acontecimentos significativos do passado (ROSA, 2007, p. 56).

É possível incluir na lista apresentada por Rosa (2007), a criação de literatura como um dos meios utilizados pelos sujeitos para manutenção da memória coletiva. Esses meios são criados justamente para sintonizar as recordações e sentimentos das pessoas que compõem uma comunidade. Elas são as repensáveis por transformarem o conjunto de indivíduos num grupo coeso, capas de compartilhar as mesmas experiências, configurando-se num nós. Vale ressaltar, que quando penso nessa transformação das recordações e seleções individuais em memória coletiva, não a vinculo imediatamente à memória oficial, ou poderia dizer ainda a história oficial, que conformou as identidades nacionais e selecionou que aspectos dos acontecimentos deveriam ser contados, criando uma lembrança hegemônica e validada para manutenção das estruturas de poder e dominação vigentes. Ao contrário, ela está a meu ver na base da estrutura de sentimentos que já explicitiei neste trabalho, mas que não custa retomar.

Como vimos, o conceito de apresentado por Raymond Williams (1979) que a estrutura de sentimento não se vincula ao que o autor chamaria de consciência oficial e suas formas de manter o controle hegemônico da sociedade. Sendo assim, para Maria Elisa Cevalco (2001) tal estrutura permeia “[...] a articulação do emergente, do que se escapa à força acachapante da hegemonia que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação” (CEVASCO, 2001, p. 158). Das experiências vivenciadas e da

consciência delas advindas, em determinado período histórico, há sempre um sentimento partilhado, que não é passível de ser totalmente capturado e condicionado, no entanto, seus elementos mais subversivos podem estar sedimentados nos registros estéticos, isto é, nas artes, influenciando e sendo influenciados pela cultura.

Assim, como destacam Maria Araújo e Myrian dos Santos (2007), as memórias das pessoas surgem através da interação social. Ao passo que os sujeitos interagem uns com os outros em diferentes grupos, as lembranças vão sendo construídas reiteradas no meio familiar, no ambiente de trabalho, dentre outros. Por isso, vale notar que:

Como os indivíduos não pertencem apenas a um grupo e se inserem em múltiplas relações sociais, as diferenças individuais de cada memória expressam o resultado da trajetória de cada um ao longo de sua vida. A memória individual revela apenas a complexidade das interações sociais vivenciadas por cada um (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 95).

Para fazer tal afirmação, a de que há uma relação intrínseca entre a memória individual e a coletiva, as autoras supracitadas recorreram à tese levantada por Maurice Halbwachs (1990) sobre memória coletiva. Tal autor, ao tecer considerações sobre o tipo de memória em questão, observa que a somente a reconstituição dos fatos do passado não chegam a ser suficientes para a conformação de uma lembrança, visto que:

É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade (Halbwachs, 1990, p. 34).

A lembrança se forma, portanto, a partir de um sentimento comum, que embora atravesse a subjetividade e individualidade de cada um, é fortemente influenciada pela interação, valores e experiências sociais. Nesse contexto, é que Halbwachs (1990, p. 37) sublinha o fato de que é possível encontrar em toda lembrança “[...] um estado de consciência puramente individual”, considerada por ele também como uma “*intuição sensível*”. É por meio da partilha de sensibilidades e sentimentos que vamos trançando o nosso caminho no mundo.

Araújo e Santos (2007), refletindo sobre possíveis críticas à perspectiva apresentada, argumentam que diante da ideia de que alguns sujeitos possam considerar suas memórias como algo exclusivamente pessoal, ainda assim, estamos todos inseridos num sistema linguístico e cultural comum, e este de certo modo, condiciona a nossa forma de ver e registrar o mundo. Sendo assim, indivíduos de realidades culturais e sociais distintas, que passem por uma mesma experiência, certamente terão formas distintas de retratá-las.

Para Michael Pollak (1989, p. 03), essa memória coletiva resguarda uma série de funções positivas, afinal, é através dela que se reforça a coesão social, que se dá “[...] não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo”, formando assim uma “comunidade afetiva”. Segundo suas palavras:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra. Como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis (POLLAK, 1989, p. 09).

Desse modo, a memória coletiva é também seletiva, do mesmo modo em que a memória histórica⁵⁵, ou registro da história oficial, seleciona o que deve ser registrado e passado para a posteridade, cada grupo organiza a lembrança de acordo com a suas crenças e valores, passando de geração em geração aquilo que considera ser pertinente. É por esse motivo que Araújo e Santos (2007) destacam o caráter de vulnerabilidade da memória, pois diante dos limites existentes no que tange a compreensão do passado, não há nos sujeitos a compreensão plena de que cada grupo também interfere e transforma o passado a partir de suas percepções. Então, tanto a memória coletiva quanto a individual, segundo as autoras, estão sujeitas “[...] a usos e manipulações”. Vale notar, que os limites que as autoras

⁵⁵ Segundo Aleida Assmann (2011, p. 144), trata-se de uma memória que “constrói uma moldura integradora para muitas narrativas e existe no singular”, não precisa ser um elemento de referência identitária e vai se especializando com as mudanças ao longo do tempo, se contrapondo assim às memórias coletivas que são reconhecidas pela pluralidade, pela marca da identificação de um grupo e por obscurecer as mudanças.

destacam aqui, também são válidos para a própria história, ou melhor, memória histórica.

Nesse ponto, cabe recorrermos ao pensamento de Fernando Catroga (2001), sobre a relação da memória com a construção das identidades⁵⁶ dos sujeitos. Para ele, o esquecimento tem um papel importante para a formação da identidade, tanto a pessoal quanto a social, haja vista que o conhecimento do passado gera uma série de elementos para compreensão o tempo presente e para transformação do que se espera do futuro. Este autor, também recorre e corrobora com o pensamento de Halbwachs (1990), ao afirmar que:

A formação do eu de cada indivíduo está, assim, inseparável da maneira como ele se relaciona com os valores da(s) sociedade(s) e grupo(s) em que se situa e do modo com, à luz do seu passado, organiza o seu percurso como projeto. [...] Na linguagem de Halbwachs, esta tese quer significar que a personalidade se forma sempre dentro de “quadros sociais de memória”, pano de fundo que, porém, consente tanto a apropriação da *herança* com as suas reinterpretações (CATROGA, 2001, p. 20).

Faz parte desse processo de identificação a imposição de que a memória tenha uma postura sempre seletiva. Isso se dá, pela incapacidade da memória guardar todos os fatos ocorridos, mas também porque ela “[...] é retenção afectiva e ‘quente’ do passado feita dentro da tensão tridimensional do tempo. E seus elos com o esquecimento obrigam a que somente se possa recordar partes do que já passou” (CATROGA, 2001, p. 20-21). Uma seleção nunca e definitiva, aquilo que foi excluído, esquecido num tempo, a depender das interações e mudanças de perspectivas pessoais e coletivas podem emergir, assim lembranças que foram esquecidas, podem ser reescritas num futuro. Por esse motivo é que Catroga (2001) considera impossível dissociar a memória de sua relação com os tempos passado, presente e futuro.

Enquanto por um lado, podemos considerar o esquecimento também um ponto positivo da memória, sobretudo da coletiva, que como grupo decide que fatos os formam enquanto comunidade, por outro Jacques Le Goff (2003) destaca que há também na amnésia pontos negativos. Segundo ele:

⁵⁶ Embora o percurso teórico desta tese nos permite refutar a ideia de identidade fixa, entendo-a como uma expressão plural e transitória dos sujeitos – por isso identificações, na construção de uma revisão teórica sobre memória, escolhemos respeitar a temporalidade e termos utilizados pelo autor citado.

[...] a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença de personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva (LE GOFF, 2003, p. 421).

A perturbação exposta pelo autor supracitado nos leva a pensar que memória e esquecimento são elementos de disputa numa sociedade, afinal, os grupos dominantes, que querem manter um status ou mudar a ordem social, mobilizam-se de modo a deter o controle sobre o que deve ser lembrado e o que deve ser silenciado. Desse modo, “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 2003, p. 422). São também elementos de manutenção das estruturas de poder, pois, como afirma Le Goff (2003, p. 471), “a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro”. Assim, para além de representar uma conquista dos grupos dominantes, a memória acumula o status tanto de instrumento como de objeto de poder, orientando a forma de organização e seleção das narrativas que servem de identificação individual e social.

Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*, também nos faz refletir sobre a manipulação em que lembrança e esquecimento estão sujeitos. Para ele, as memórias são manipuladas por conta da ideologia que “se intercala entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas de memória” (RICOEUR, 2007, p. 95). Nesse sentido, a manipulação existe como meio para garantir que a identidade individual seja mantida, assim como a coletiva, configurada através dos viés ideológico. Ressalta que é essa identidade coletiva, através de seus elementos simbólicos, que forma a identidade de cada comunidade e grupo. No entanto, vale ressaltar, a temática da ideologia não é algo simples, pois para o autor, por ela permeia uma certa opacidade. Haja vista que trata-se de um elemento que está estrategicamente dissimulado, mascarado e não deve ser confessado abertamente, afinal, numa sociedade, as ideologias estão em disputa por reconhecimento e poder. Tal situação leva a complexidade da questão ideológica no campo da memória. Sobre isso, Ricoeur (2007, p. 95) explicita:

Por outro lado, esse processo é extremamente complexo. Propus distinguir três níveis operatórios do fenômeno ideológico, em função dos efeitos que exerce sobre a compreensão do mundo humano da ação. Percorridos de alto a baixo, da superfície à profundidade, esses efeitos são sucessivamente de distorção da realidade, de legitimação dos sistema de poder, de integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação.

É refletindo sobre a influência da ideologia a partir dos elementos operatórios apresentados, que o autor chega à conclusão de que é preciso pensar a questão da memória e ideologia a partir do fenômeno da cultura, aquilo que denominou de “semiótica da cultura”. Nesse sentido, observa que a ideologia cumpre duas funções, uma de guardiã da identidade, já que “oferece uma réplica simbólica às causas de fragilidade dessa identidade” (RICOEUR, 2007, p. 95 - 96) e, nesse nível, considera que não há formas expostas de manipulação. A outra função exercida pela ideologia é a de servir de justificativa para manutenção do sistema de poder vigente, de modo a legitimar a autoridade e as hierarquias que constituem as sociedades. Diante disso, Ricoeur (2007, p. 96) conclui que “definitivamente, a ideologia gira em torno do poder”.

Nesse contexto, Aleida Assmann (2011) chama a nossa atenção para a criação de espaços responsáveis pela memória, que têm o papel de fazer prevalecer determinados elementos culturais e de coesão do grupo social dominante. Segundo a autora:

Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos. Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismo psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processo são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento (ASSMANN, 2011, p. 19).

A citação acima nos mostra como o processo de lembrança e esquecimento não depende somente da subjetividade de cada sujeito e da sua interação dentro do grupo ao qual pertence. Como tal processo implica em condicionantes mais amplos, inclusive aqueles que conformam o sentimento de pertencimento a uma nação, a um estado, há no âmbito das estruturas sociais e administrativas de cada povo uma organização política e estratégica dos elementos e espaços que devem comportar

as recordações e que decide que elementos do passado e seus acontecimentos devem ser relegados ao esquecimento coletivo.

Para Ricoeur (2007) essa elaboração da memória, que se vincula ao aspecto ideológico, por isso político, está associada à construção de identidades através do que ele chamou de função narrativa. Nesse contexto, afirma:

A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação (RICOEUR, 2007, p. 96).

Ao abordar a temática da narrativa, o autor supracitado evidencia a sua função seletiva, entendendo tal função como a responsável pela manipulação, ou seja, ela “oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração” (RICOEUR, 2007, p. 96). É justamente nessa possibilidade de escolher o que se quer narrar e manter vivo no espaço da memória que as esferas de poder atuam com a finalidade de garantir uma manutenção ideológica. Nesse sentido, através o discurso que visa a justificação do status de poder, é há uma mobilização dos recurso disponíveis pela narrativa para exercer a dominação. Contudo, Ricoeur (2007) destaca que a dominação não ocorre somente no corpo físico que sofre coerções e violências, elas também se dão no campo do simbólico, do discurso e da afetividade.

Todos os elementos relacionados acima sobre a memória, como demonstram Araújo e Santos (2007), chamam atenção para o fato de que não há naturalidade no processo de reconstrução do passado, pelo contrário, aquilo que deve ser lembrado ou esquecido está fortemente vinculado aos detentores do poder, afinal de contas são eles que selecionam as narrativas que devem vigorar na sociedade. No entanto, apesar de todo controle que as estruturas de poder tentam submeter a lembrança, as autoras notam, que: “A memória, portanto, não pode ser reduzida a instrumento político; ela excede as tentativas de controle” (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 101).

O entendimento de que a memória é também subversiva surge da análise que as autoras citadas fazem dos momentos traumáticos por que os vários países e povos passaram. Para elas, o discurso oficial tentou mascarar a violência ocorrida

em tempos de ditadura, de guerras, etc., com a finalidade de apagar do imaginário das pessoas “a violência injustificada”. Porém, como pela memória também perpassam questões de viés ético e moral, sempre existem numa comunidade sujeitos que reivindicam para si a responsabilidade de recontar a história, seja através de elementos do mundo real seja através da arte. Nesse sentido, observamos que “arquivos, testemunhos, depoimentos, registros são trazidos à tona com o objetivo de transmitir para futuras gerações o absurdo da violência desnecessária” (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 101).

Em consonância com a ideia apresentada acima e voltando-se especificamente para o campo artístico, no qual a literatura se enquadra, Assmann (2011), ao voltar-se para o período posterior a Segunda Guerra Mundial, em que ele percebe existir uma crise da memória, destaca:

Chama a atenção o fato de que a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória se perca ou seja apagada. Nesse contexto, a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar os processos de lembrar e esquecer. Pois para os artistas não se trata de usar armazenadores tecnológicos; eles buscam, sim um “glossário de sentimentos”, em que reconhecem uma fonte de elementos artísticos [...]. Hoje é sobretudo a arte que tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais (ASSMANN, 2011, p. 26).

Entendemos, assim, que a arte se configura num campo potente, não para trazer elementos do passado tal como ocorreram, aproximando-se do caráter informativo, mas tencionando esse passado no presente e dando pistas para um futuro, através de técnicas e elementos vários, inclusive da ficcionalização dos períodos a serem recordados, aliando ética e estética. Assmann (2011) sublinha ainda que o elemento que a ação artística se vale para promover e armazenar a memória está no campo do sensível, da partilha de subjetividades, o que nos leva a situar artista, arte e memória numa estrutura de sentimentos.

As reflexões teóricas realizadas até aqui sobre a memória nos leva também aos estudos de Beatriz Sarlo (2007), sobretudo no que se refere ao contexto argentino. A autora problematiza a relação história, memória e passado. Segundo ela:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade) (SARLO, 2007, p. 9).

Como mostra a reflexão feita por Sarlo (2007), memória e história tem uma íntima relação com o passado, porém com perspectivas e possibilidades distintas. Na memória há algo de subjetivo que a seleção feita pela história não consegue nem alcançar durante o processo de retorno ao passado. Trata-se da subversão da lembrança, que por mais que se tente reprimi-la, “[...] irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se pode lembrar” (SARLO, 2007, p. 9).

Nesse sentido, quando nos voltamos mais especificamente para o período ditatorial argentino, a autora destaca que, tanto na Argentina quanto em toda América Latina, à época palco de muitos regimes autoritários, o ato de lembrar foi um ato político, responsável por restaurar os “[...] laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado” (SARLO, 2007, p. 45). A recordação era o ponto de vivência comum a todos aqueles que viveram no país durante aquele período, neles estavam registradas as violências físicas, simbólicas e psicológicas de que se valeram os responsáveis pelo regime político. A reivindicação da lembrança de tais fatos significavam também uma postura de resistência e luta da comunidade argentina, que passaram a trabalhar contra o esquecimento, contando a versão dos silenciados e exigido o retorno dos desaparecidos.

Ainda, quando pensamos no poder de controle das ditaduras, sobretudo no que tange ao que pode ou não ser dito e, neste caso na seleção das memórias que deveriam ser preservadas, podemos imaginar a possibilidade e tentativa de apagamento das memórias que desmascarassem e deslegitimassem as relações de poder impostas, como nos mostra Assmann (2011), porém, o que ocorre no contexto argentino foi a tomada de uma direção oposta, pautada na ideia de Ditadura Nunca mais. Sobre isso, Sarlo (2007, p. 47) destaca:

O choque da violência de Estado jamais pareceu um obstáculo para construir e escutar a narração da experiência sofrida. A novidade dessa experiência, tão forte como a novidade dos fatos da Primeira Guerra Mundial [...], não impediram a proliferação de discursos. As ditaduras representaram, no sentido mais forte, uma ruptura de épocas (como a Grande Guerra); mas as transições democráticas

não emudeceram por causa da enormidade desse rompimento. Pelo contrário, quando despontaram as condições da transição, os discursos começaram a circular e demonstraram ser indispensáveis para a restauração de uma esfera pública de direitos.

O direito a memória perpassa, nesse contexto, como expressa a autora citada, pelo acesso ao bem comum e pela garantia “jurídica, moral e política” (SARLO, 2007, p. 47). O espaço da memória vai para além da construção histórica oficial, além dos testemunhos das vítimas dos sistemas opressores. O ato de lutar contra o esquecimento ganha expressão em todas as esferas da vida, no campo da arte e da literatura. Sobre a literatura, Sarlo (2007, p. 117) revela: “Se tivesse de falar por mim, diria que encontrei na literatura (tão hostil a que se estabeleçam sobre ela limites de verdade) as imagens mais exatas do horror do passado recente e de sua textura de ideias e experiências”. Ao reconhecer o potencial da literatura em refletir tais acontecimentos, a autora entende ainda que “a literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa *de fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (SARLO, 2007, p. 119).

Esse comprometimento ético e estético do escritor com o seu tempo e com as memórias desse tempo, faz-nos lembrar da categoria engajamento. De acordo com o dicionário online Priberam (2018, s/p), o termo engajamento significa: “1. Ato ou efeito de engajar ou de se engajar. 2. Envolvimento ao serviço de uma ideia ou de uma causa (ex.: engajamento político)”. O envolvimento do sujeito a uma determinada causa pode estar expresso em diversos âmbitos de sua atuação social, um deles é na literatura.

Nesse contexto, a literatura engajada é entendida, segundo Alexandro Medeiro (2017), como uma interação entre literatura e a sociedade em geral, assim os escritores desse tipo de literatura:

[...] percebem que a sensibilidade estética pode se tornar um instrumento que convida o leitor a se entregar em um mundo de reflexões e pensamentos sobre os principais problemas da sociedade: o mundo das guerras, da luta das minorias, das desigualdades sociais etc. Há, por assim dizer, um compromisso do escritor com a sociedade (MEDEIRO, 2017, p. 02).

Em consonância com o pensamento de Medeiro (2017), Frederico Guimarães (2010) discute e define a literatura engajada com base no pensamento sartreano.

Para ele ser engajada consiste num dever da expressão artística haja vista que, ao produzir literatura, o escritor não pode desvincular-se de suas experiências sociais e ser indiferente a sua época. Nesse contexto, Guimarães (2010, p. 99) adverte que esse tipo de literatura não deve “[...] nunca ser confundida com uma literatura panfletária ou a serviço de ideologias ou partidos”, pois o que ela faz é apresentar traços e vestígios de vivências sociais e históricas de determinada época, destacando-se “[...] como uma ação do escritor comprometido com a liberdade e com o seu tempo” (GUIMARÃES, 2010, p. 5).

Nesse sentido, Luiz Moitinho (2011), baseando-se também no pensamento sartreano, reforça que o escritor é um ser finito e inserido num tempo e espaço social e histórico, esse é seu contexto de produção. Ao assumir essa condição, o escritor percebe-se inserido, engajado. Por isso, “engajamento envolve, portanto, uma decisão, uma vontade, uma consciência refletida diante da situação: ‘já que, apenas por nossa existência, agimos sobre nosso tempo, decidimos que essa ação será voluntária’” (MOITINHO, 2011, p. 316).

Moitinho (2011) ressalta que o vínculo entre literatura e engajamento não fazem com que a literatura dependa do engajamento para obtenção dos temas sobre os quais se valerá, ou condiciona a forma como o escritor deverá ou não escrever. Pelo contrário, o simples envolvimento do escritor em seu tempo, faz com elementos, valores e costumes da sociedade em que vive apareçam em seus textos, esses elementos podem ser mais ou menos explorados. No entanto, o escritor engajado se valerá deles com mais profundidade e fará de modo crítico a vinculação entre ética e estética.

Mayara Moreira (2012) observa que o ato de engajar-se perpassa tanto pelo escritor quanto pelo leitor, o primeiro está comprometido com o social por meio do processo de criação, e o segundo, ao ler o livro, partilha histórias, reconhece épocas, histórias e lutas, que podem ser ou se tornar também suas. A ideia de compromisso aqui expressa, em que pese as distâncias teóricas, me remetem à estrutura de sentimentos trabalhada por Raymond Williams (1979), ao abordar o tema do compromisso assumido pelo autor com a experiência social durante o processo de criação da obra de arte, a partir de uma consciência que é coletiva e não necessariamente intencional. Sobre isso falarei mais especificamente mais adiante. Moreira (2012), em contraponto a definição baseada no pensamento de Sartre, apresenta a concepção de literatura engajada advinda de Adorno, a de que

toda obra é sempre engajada, tal engajamento se revela pela forma e não pelos motivos do escritor. Assim:

O real engajamento na literatura para Adorno é quando a linguagem e o seu sentido se rebelam pelo movimento de atuação dos personagens, não precisa fazer sentido, ela é engajada por natureza por ser livre e autônoma, sem precisar significar e tocando o espectador pela experiência e não pelos significados (MOREIRA, 2012, p. 59).

Outro contraponto à perspectiva sartreana é feito através do pensamento de Lukács que vincula a literatura à sociedade em que ela se insere devendo buscar “[...] a conexão real de suas vivências com a vida objetiva da sociedade” (MOREIRA, 2012, p. 59), a partir de uma vertente marxista da literatura e de viés realista.

Não foi a nossa pretensão neste tópico exaurir com todas as possibilidades de abordar o tema da memória e do esquecimento, como vimos trata-se de um tema bastante completo, que permite ser estudado através de perspectivas diversas. No entanto, o recorte aqui realizado visa nos auxiliar na compreensão do corpus literário em análise. A seguir, trataremos um pouco da temática da biopolítica, também categoria importante para esse estudo.

2.4 PODER-CORPO: NOÇÕES DE BIOPODER E BIOPOLÍTICA EM MICHEL FOUCAULT

Como vimos no tópico anterior sobre a memória, os corpos dos sujeitos também se configuram em espaços de recordação e são alvo de controle e de múltiplas violências. É no corpo que a nossa sociedade tenta materializar as identificações, ou de modo mais tradicional, as identidades dos sujeitos através dos enquadramentos nos moldes aceitos como característicos de uma determinada comunidade.

Nesse contexto, é fundamental pensarmos sobre como o poder interfere nos corpos das pessoas e orientam a ação do estado sobre elas. Para isso, recorreremos aos estudos de Michel Foucault (1979) a respeito da biopolítica. Para o autor citado, o final do século XIX, está marcado por uma mudança nas relações e estruturas do

poder, a disciplina antes voltada para o indivíduo passa a ter como foco a população. A esse novo modelo “disciplinar” o estudioso em questão dá o nome de biopolítica.

A biopolítica tem como base o biopoder, pois é ele que atua em nível local. Segundo Daniel Fernandes e Gabriela Resmini (2018), cabe notar que no campo do biopoder, a população cumpre uma dupla função que é a de ao mesmo tempo ser alvo e instrumento das relações de poder. Nesse sentido:

Biopoder é uma tecnologia de poder, um modo de exercer várias técnicas em uma única tecnologia. Ele permite o controle de populações inteiras. Em uma era onde o poder deve ser justificado racionalmente, o biopoder é utilizado pela ênfase na proteção de vida, na regulação do corpo, na proteção de outras tecnologias. Os biopoderes se ocuparão então da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade, dos costumes, etc, na medida em que essas se tornaram preocupações políticas (FERNANDES; RESMINI, 2018, p. 01).

O trecho acima nos mostra a nova estratégia utilizada pelas esferas de poder para controlar o conjunto populacional, tal controle ganha novo foco, pois a disciplina não se rege mais pela ameaça a vida e sim pelo seu controle e proteção, para isso, o corpo e suas peculiaridades ganham um viés político. Desse modo, quando “tomado com objeto de sofisticadas tecnologias políticas, o corpo trona-se público, e o público ‘somatocrático’ [...]. Isto significa que ‘vivemos num regime em que uma das finalidades da intervenção estatal é o cuidado do corpo, a saúde corporal” (FURTADO; CAMILO, 2016, p. 36).

Cabe lembrar ainda, como destacam Fernandes e Resmini (2018), que o biopoder surge quando o Estado já está organizado em torno da governabilidade, estrutura central do exercício de poder na época moderna, pois envolve o aparato técnico e burocrático conformado pelas instituições, controle econômico e segurança. De acordo com Foucault (1979, p. 292):

[...] a governamentalização do Estado foi o fenômeno que permitiu ao Estado sobreviver, ao mesmo tempo interior e exterior ao Estado. São as táticas de governo que permitem definir a cada instante o que deve ou não competir ao Estado, o que é público ou privado, o que é ou não estatal, etc.; portanto o Estado, em sua sobrevivência e em seus limites, deve ser compreendido a partir das táticas gerais da governamentalidade.

Vimos que o estado ganha uma disposição dinâmica, capaz de se transformar em torno das próprias questões da população, deixando, como ocorria em momentos e tipos de governo anteriores, de ter como centro o soberano, figura que centralizava o poder. Assim, como nos mostra Foucault (1979), aqui além da população estar no centro dos interesses do governo, há uma instrumentalização do Estado gerada pelo saber econômico e um controle que se dá a partir dos dispositivos de segurança implantados.

Fernandes e Resmini (2018), ao discutir as questões da biopolítica, nos mostram ainda que ela se difere dos modelos tradicionais justamente por se contrapor à ameaça de morte pela qual se controlava os indivíduos. O que ocorre nesse novo modelo, segundo eles, é a conformação da medicina social com a finalidade de controlar a vida, pois ela se configura num novo campo do poder. Tal controle se dá por meio da medicina social, através dela, afirma Foucault (1979), vemos reverberado a necessidade de controle do corpo, pela necessidade de mantê-lo sadio e apto para produção, afinal, o corpo representa força de trabalho. Assim:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política (FOUCAULT, 1979, p. 80).

Desse modo, o controle do corpo pelo campo da saúde é de fundamental importância para a sociedade moderna, afinal ela garante as boas condições da população para o trabalho e conseqüentemente para a gestão econômica estatal. Como afirma Judith Revel (2006, p. 56), “a vida vale porque é útil; mas ela só é útil porque é, ao mesmo tempo, sã e dócil, ou seja medicalizada e disciplinarizada”. Além disso, a medicina social controla, no interior da sociedade, o que deve ser considerado patológico ou não, tanto em nível social quanto em nível biológico, impondo “[...] um sistema de normalização dos comportamentos e das existências, dos trabalhos e dos afetos” (FERNANDES; RESMINI, 2018, p. 01).

Fernando Danner (2010) chama a atenção para uma das preocupações metodológicas de Foucault (1979) ao se dedicar ao estudo sobre o poder. Não interessava ao teórico pensar no poder partido de seu exercício em nível mais alto

na hierarquia social, pelo contrário, buscou identificar como ele atua em termos de micro-poderes no interior das estruturas sociais para daí se relacionar com o Estado. Nas palavras de Foucault (1979, p. 182):

[...] Não se trata de analisar as formas regulamentares e legítimas de poder em seu centro, no que possam ser seus mecanismo gerais e seus efeitos constantes. Trata-se, ao contrário, de captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações, lá onde ele se torna capilar; captar o poder em suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que, ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam, ele se prolonga, penetra em instituições, corporifica-se em técnicas e se mune de instrumentos de intervenção material, eventualmente violento.

Foucault (1979) procurou, portanto, identificar como o poder ocorre dentro das microestruturas que conformam os estados, em seus processos de exercício do poder e seus meios de punições, através das instituições criadas com essa finalidade. Nesse sentido, Danner (2010, p. 145) observa que o poder, a partir da perspectiva apresentada por Foucault (1979), tem como base de seu funcionamento “[...] uma rede de dispositivos ou mecanismos que atravessam toda a sociedade e do qual nada nem ninguém escapa”. Assim, o pesquisador citado, chega a conclusão de que não há um espaço específico para funcionamento do poder, pois ele está disseminado em todas as esferas da sociedade, tanto no corpo dos sujeitos quanto nas instituições que compõem o estado, a exemplo da escola, da família, da igreja, dentre tantas outras.

Nesse contexto, Márcio Fonseca (2008), ao refletir sobre a questão do espaço, da normalização e do corpo, discutida por Foucault, observa:

Na biopolítica, o agenciamento do espaço corresponderá ao problema da organização de um “meio” que permita a circulação das coisas e das pessoas. A normalização, por sua vez, irá se referir aos mecanismos de regulação que atuam sobre os processos gerais da vida. E o corpo a ser singularizado com objeto e sujeito dos mecanismo de poder é o corpo coletivo das populações (FONSECA, 2008, p. 242).

Ainda a respeito dos espaços do poder, Foucault (1976), ao tratar da história da sexualidade, afirma que não existe possibilidade de fugir do poder pois ele surge de todos os lugares, é presença constante em todas as partes, já que toda sociedade se organiza em torno de relações de poder. Sendo assim, também as

lutas que se voltam contra os modos de organização e controle da sociedade são dão no cerne dessas relações de poder, haja vista que ninguém está fora dela. Vale ressaltar, segundo o autor em estudo, que embora não seja possível fugir das relações de poder, elas dão espaço para processos de resistências. Para ele, as resistências “[...] são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível” (FOUCAULT, 1976, p. 92).

Sobre a ideia de resistências, Judith Revel (2006) chama a atenção para o duplo valor inserido na ideia de biopolítica. Por um lado, temos a noção já expressa acima, aquela voltada para o “conjunto de biopoderes locais” e por outro lado:

[...] uma biopolítica entendida como expressão da potência da vida face aos poderes, isto é, como uma política da resistência, da diferença; uma biopolítica, portanto, como produção da subjetividade que seja, simultaneamente, crítica daquilo que é invenção e daquilo que será, busca de uma ruptura com o presente e problematização de um devir-outro da atualidade (REVEL, 2006, p. 53).

A autora destaca na ideia da biopolítica, também como elemento de resistência, sua potência no que tange ao surgimento de novas subjetividades, num mundo contemporâneo e em constante transformação. Com base nessa ideia, a biopolítica, para ela, pode ser compreendida ainda como uma “política das multidões”.

Sobre a possibilidade de resistência dentro das relações de poder, Rafael Furtado e Juliana Aparecida Camilo (2016) notam que ela só é possível pelo fato de Foucault ter realizado uma análise a respeito do poder não centrada na figura de um soberano. Ao entender que o poder ocorre de “modo microfísico”, o teórico em estudo, nos mostra que há uma transitoriedade inerente às relações de força, o que abre a possibilidade delas se modificarem e se transfigurarem constantemente. Sendo assim, “será tal mobilidade que permitirá Foucault (1995) contemplar a possibilidade de resistência face ao controle, reconhecendo-a enquanto elemento indissociável de seu exercício” (FURTADO; CAMILO, 2016, p. 35).

Em *Vigiar e Punir*, Foucault (1975) trata da disciplina e sua relação com as técnicas de controle do corpo. Em suas palavras as disciplinas são os “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante das suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 1975, p. 129). Com base no exposto, a disciplina molda o corpo dos

sujeitos num processo que poderíamos chamar de adestramento, fazendo-o se enquadrar nos parâmetros das estruturas sociais em vigor. A respeito disso, Danner (2010, p. 151) destaca que os corpos submissos, moldados pelas disciplinas, são estratégicos pois “por um lado, elas aumentam as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminuem essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Nesse sentido, o que vemos é que durante o processo de disciplinamento se acentuam nos sujeitos tanto a percepção de aptidão para o trabalho, quanto a situação de dominação a qual está submetido.

Com base no contexto exposto, Danner (2010) analisa o panóptico, que segundo ele surgiu a partir dos estudos de Jeremy Bentham, e foi utilizado por Foucault para pensar na sociedade disciplinar. A categoria panóptico é definida como uma máquina de vigilância estruturada de modo tal que possibilita que poucas pessoas sejam capazes de vigiar um grande número de sujeitos. Assim, “uma das mais importantes características desse dispositivo [...] é que ele instaura um princípio de visibilidade permanente” (DANNER, 2010, 151). No entanto, como afirma Foucault (1975), tal visibilidade não é possível para todos os envolvidos, afinal, aquele que está na cela “[...] é visto, mas não vê, objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação” (FOUCAULT, 1975, p. 165). É nessa organização em um espaço circular, em celas e com uma torre central, a qual permite que se veja o centro – o vigilante, mas não os sujeitos de outras celas, que reside a garantia da ordem.

Desse modo, quando nos voltamos para a ideia de biopoder e seu papel que é a garantia da vida, Danner (2010) chama a atenção ainda, para necessidade das relações de poder serem guiada através de normas:

Isto é, dito de outro modo, um poder como esse, que tem como tarefa principal a garantia da vida, terá sempre a necessidade de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos. E esse mecanismo é a norma. [...] Foi a norma que conseguiu estabelecer um elo entre o elemento disciplinar do corpo individual (disciplinas) e o elemento regulamentador de uma multiplicidade biológica (biopoder). A norma é tanto aquilo que se pode aplicar a um corpo que se deseja disciplinar como a uma população que se deseja regulamentar (DANNER, 2010, p. 155).

É justamente o elemento normatizador, como nos mostra a citação acima, o responsável por, na sociedade moderna e complexa, realizar o controle de modo amplo e generalizado.

Embora o debate sobre a biopolítica perpassa a preservação da vida, Furtado e Camilo (2010) salientam que a necessidade de vida não exclui a possibilidade de morte, visto que, nessa nova realidade, “[...] os mecanismos de poder visam produzir a vida, articulados à possibilidade de se deixar morrer” (FURTADO; CAMILO, 2016, p. 36). A mudança de objeto central do poder poderia levar à ilusão de que a valorização da vida acabaria poria um fim nos conflitos e guerras entre os estados. No entanto, os autores em questão mostram, com base em Foucault, que prevaleceu o contrário:

[...] os confrontos travados ao longo dos dois últimos séculos testemunham a favor de crueldade sem precedentes. Massacres e extermínios são complementares a um poder que busca aperfeiçoar processos de crueldade sem precedentes. Massacres e extermínios são complementares a um poder que busca aperfeiçoar processos vitais. Se antes guerras eram iniciadas a fim de proteger o soberano, na era do biopoder a morte de uns assegura a existência de todos (FOUCAULT, 1999). Essa forma de equivaler vida e morte, encontrada na base do biopoder, explica a emergência de fenômenos como o racismo de Estado (FURTADO; CAMILO, 2016, p. 36).

Morte e vida, na sociedade do biopoder, tem função equivalente, pois ambas mantêm as estruturas da sociedade. Nesse sentido, aquele que morre é o outro, aquele que fere com a saúde da coletividade, sobretudo se pensarmos dentro do contexto do racismo de estado e a ideia de construção de uma raça pura.

Por fim, se pensarmos nos contextos de ditadura, o qual nos interessa neste trabalho, a eliminação daqueles que incomodam e que se voltam contra os modelos de organização da sociedade é fator fundamental para manutenção do poder e suas estruturas. Por isso, todo o regime se estrutura em estratégias de controle e disciplinamento dos corpos dos sujeitos que compõem a sociedade, todos aqueles que fogem à regra e ao silenciamento são alvo de tortura e morte.

3. CAMBIO DE ARMAS: TRANÇANDO LEITURAS

Quero, a qualquer preço, reconstruir a história – de quem? De seres que não são mais eles mesmos, que passaram a outras instâncias de suas vidas.

Luisa Valenzuela

Pudemos ver no primeiro capítulo que a obra de Luisa Valenzuela é significativamente estudada, principalmente no que tange à reflexão acerca do feminismo e de sua crítica à sociedade patriarcal. Também, como uma obra de ficção de teor testemunhal sobre os regimes ditatoriais implantados na América do Sul e a repressão e violência que estes desencadearam. Valenzuela pode ser considerada uma escritora a expressar as “estruturas de sentimentos” de sua geração que foi simultaneamente confrontada com o “terrorismo de Estado”.

Diante desse quadro, recorrer ao exílio foi a saída encontrada para muitos escritores latino-americanos, como é o caso de Luisa Valenzuela. Nos países tomados pela ditadura, os intelectuais estavam submetidos a um sistema de medo, terror e silenciamento, impossibilitando a livre circulação de ideias, opiniões e modos de vida. Por conta da censura, obras literárias, políticas, filosóficas foram condenadas ao desaparecimento. A solução encontrada por aqueles que resistentemente negavam o silêncio foi justamente o exílio, onde o exercício intelectual e crítico poderia ainda ocorrer. Sobre a realidade argentina, Corbatta (1999) relata que aproximadamente dois milhões de pessoas deixaram o país depois do golpe de 1976.

Artistas, cineastas, intelectuais e escritores se dirigem para países de língua espanhola (México e Espanha são os primeiros a receber os exilados), França, Itália, Canadá e Suécia. É assim que inúmeros escritores saem do país: Antonio Di Benedetto, Manuel Puig, Juan José Saer, Daniel Moyano, Humberto Constantini, David Viñas, Mempo Giardinelli, Noé Jitrik, Luisa Valenzuela, Osvaldo Soriano - entre outros (CORBATA, 1999, p 28, Tradução minha).⁵⁷

Esses escritores que encontraram no exílio uma saída para os dramas provocados pela ditadura, não se tornam alheios a ela e nem aos acontecimentos em seu país de origem. Pelo contrário, como salienta Miglievich-Ribeiro (2017, p. 105), “os artistas no exílio tornam-se decididamente ainda mais teimosos, enunciando isso em suas obras mais elevadas”. Esses artistas participam de uma “estrutura de sentimentos”, uma consciência coletiva que vincula os exilados aos que continuaram no país, e por isso adotam um compromisso de:

Esses escritores no exílio procuram expressar e explicar as condições sociais em que deixaram o país quando partiram: em parte porque eles precisam compreender a situação como uma forma de curar; e também, porque se sentem responsáveis e querem denunciar o que aconteceu e tornar a verdade conhecida (CORBATA, 1999, p.28, Tradução minha).⁵⁸

É no contexto do exílio que Luisa Valenzuela escreve algumas de suas obras, já citadas anteriormente, ao fazê-lo usa a escritura como resistências para contar, analisar e expurgar os tempos de horror, como destaca Corbatta (1999). Segundo Valenzuela (2001):

Durante a ditadura militar na Argentina, a crítica literária oficial tentou fazer-nos acreditar que os escritores que deixaram o país seriam arrancados para sempre de sua cultura, perdendo suas raízes. Mas todos sabemos que as raízes do escritor ou da escritora são aéreas como as do cravo do ar (VALENZUELA, 2001, 148, tradução minha).⁵⁹

⁵⁷ No original: *Artistas, cineastas, intelectuales, escritores se vuelcan em países de habla hispana (México Y España son los primeros en dar acogida a los exilados), Francia, Italia, Canadá, Suecia. Es así como infinidad de escritores dejan el país: Antonio Di Benedetto, Manuel Puig, Juan José Saer, Daniel Moyano, Humberto Constantini, David Viñas, Mempo Giardinelli, Noé Jitrik, Luisa Valenzuela, Osvaldo Soriano – entre otros* (CORBATA, 1999, p. 28).

⁵⁸ No original: *Estos escritores en el exilio buscan expresar y explicar/se las condiciones sociales en que dejaron al país cuando partieron: en parte porque necesitan entenderlo como una forma de sanar; y. también, porque se sienten responsables y quieren denunciar lo acontecido y hacer conocer la verdad* (CORBATA, 1999, p. 28).

⁵⁹ No original: *Durante la dictadura militar en Argentina la crítica literaria oficialista trató de hacernos creer que los escritores que dejaban el país serían arrancados para siempre de su cultura, perdiendo*

Em sua inquietude de intelectual no exílio colaborou, à época, com a emergência de uma partilha de sentimento que combatia de pela palavra a ditadura, hoje corrobora com a criação de uma estrutura de sentimentos em torno do desejo de fazer-nos conhecer o passado, para evitar tragédias como a de 1976-1983 na Argentina.

3.1 CAMBIO DE ARMAS: O LIVRO

*Troca D'Armas*⁶⁰ é marcado fala da própria experiência da autora no período ditatorial, o que garante à obra um tom de testemunho e de manutenção da memória dos tempos de silenciamento, opressão e violência contra o povo argentino, como revela Laura Sesana (2015). Este período da história argentina ficou conhecido como “*Guerra Sucia*”. Sobre este, Vera Jarach (2016), numa conferência realizada na *Università Ca’Foscari di Venezia*, no dia 14 de outubro de 2016, evento pelo Dia da Memória, explica a sua decisão de enfrentar a dor e narrar a experiência dela e de tantas outras mães, pertencentes ao grupo *Madres de la Plaza de Mayo*. Ressalta que continua a falar sobre esse passado porque ao romper o silêncio e tornar públicas as atrocidades cometidas naquele período é uma forma de lutar para que o que aconteceu uma vez não ocorra novamente. Sobretudo, porque a passagem da ditadura ainda é muito recente e estamos inseridos numa ainda numa frágil democracia em construção.

Jarach (2016) se referia ao “terrorismo de Estado” imposto no ano de 1976 por Jorge Rafael Videla e pela junta militar ao assumirem o poder depois da derrocada de Isabel Martínez de Perón. Conforme já sinalizado nesta tese, ao assumir o poder, Videla e a junta de militares fecharam o Congresso, restringiram a liberdade de imprensa e de expressão, perseguiram, prenderam, torturando e assassinaram “legalmente” dezenas de milhares de cidadãos argentinos em nome

así su raíces. Pero todos sabemos que las raíces del escritor o la escritora son aéreas como las del clavel del aire (VALENZUELA, 2001, 148).

⁶⁰ Até o momento trabalhei com a versão traduzida do livro para o português, no entanto, pretendo substituí-la na versão final da tese pelo original em espanhol.

do “Processo de Reorganização Nacional”⁶¹. A democracia na Argentina só foi restaurada no final do ano 1983, quando Raúl Alfonsín se tornou presidente. Naqueles anos, a literatura argentina ocupou um relevante papel social de denúncia.

O livro que analiso é composto por cinco contos, a saber: “Quarta Versão”, “A palavra Assassino”, “Cerimônias de Repulsão”, “À Noite Eu Sou Teu Cavallo” e “Troca d’Armas”. Apesar da organização em contos, é possível perceber que a obra possui uma unidade temática, trazendo a figura da mulher para o epicentro da narrativa. Desse modo, as “mulheres” de Luisa Valenzuela expressam os sentimentos de uma geração com medo do Estado bem como traduzem as então reivindicações feministas que vinham como uma “consciência emergente” fissurar o pensamento hegemônico machista. Assim:

Como escritora durante a Guerra Suja Argentina, Valenzuela consegue romper com a censura e a repressão e consegue dar voz aos que foram silenciados. Valenzuela destrói tabus através da linguagem e da escrita e apresenta a mulher de forma direta e franca. Ao romper com as convenções sexuais impostas às mulheres e à sua sexualidade, Valenzuela consegue romper com o silêncio causado pela repressão política (SESANA, 2015, p.100, Tradução minha).⁶²

Troca D’Armas foi publicado, a primeira vez, em 1982, nos Estados Unidos, onde Valenzuela morava desde 1979, em *New Hampshire*, pela *Ediciones del Norte*. Os contos deixam transparecer uma unidade temática, fazendo crer que foram

⁶¹ Tratou-se de uma das ditaduras mais sangrentas da América Latina, em que foi se construindo o cenário de horror que tomou conta da Argentina nos anos seguintes. A violência estatal se caracterizava, segundo a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (1984), por uma série de sequestros, de homicídios e também de torturas. Todo mundo era suspeito para os ditadores, por isso, é importante salientar que o sistema repressivo, criado para controlar as guerrilhas revolucionárias, foi aplicado também contra a população comum, tendo como critérios para tal as concepções da junta militar sobre subversão. Foram enquadrados como subversivos, segundo Kristinsdóttir (2011), membros de partidos políticos que faziam oposição ao regime instaurado; dirigentes de sindicatos que ousaram lutar por melhores condições de trabalho e por isso contrariaram o governo; professores e jornalistas que não se mostraram a favor da ditadura; escritores que deixavam transparecer qualquer opinião contrária ao governo. Nem os estudantes, nem amigos de supostos culpados foram poupados, pelo contrário, foram presos, submetidos à tortura e assassinados. Prendiam, torturavam e matavam inocentes, sem qualquer julgamento em Centros Clandestinos de Detenção (CCD), locais que eram principalmente destinados à tortura e estavam estruturados de modo tal que garantiam, de forma planejada, a violência física e psicológica contra as vítimas da ditadura. Para tanto, havia uma série de pessoas especializadas e espaços organizados especialmente para cada tipo de prática e técnica de tortura.

⁶² No original: *Como escritora durante la Guerra Sucia argentina, Valenzuela logra romper con la censura y la represión y logra dar voz a aquellos que fueron silenciados. Valenzuela destruye tabúes por medio del lenguaje y la escritura y presenta a la mujer de una forma directa y franca. Al romper con las convenciones sexuales impuestas sobre la mujer y su sexualidad, Valenzuela logra romper con el silencio causado por la represión política* (SESANA, 2015, p. 01).

escritos todos juntos para compor esse livro. Segundo o site oficial da autora, Troca D'Armas ou *Cambio de Armas*, para usar o título em espanhol, foi reeditado, entre 1982 e 2007, nos Estados Unidos (sete vezes), na Inglaterra (três vezes) e na Argentina (uma vez). Além disso, foi traduzido para sete línguas: português, inglês, holandês, alemão, francês, servo-croata e japonês; e publicado em dez países além da Argentina, a saber, México, Colômbia, Brasil, Estados Unidos, Espanha, França, Holanda, Áustria, Sérvia e Japão. Compõe também *publicações mistas da autora, nos títulos como: Simetrías e Cuentos Completos y uno más*. A obra ganhou também uma adaptação para o teatro do conto *Cuarta Versión* por Sharon Peel e Samantha Bond, representado em 1989, no Teatro La Mama de *Australia em Sidney*. Os dados citados mostram o quanto foi grande a repercussão da obra.

Valenzuela, desde o exílio, faz com que os elementos da vida real argentina, que a censura buscou ocultar, ganhem voz a partir do texto literário. Ressalto aqui o potencial presente na literatura e na arte, destacados por Williams (1979), no que se refere a compreensão e percepção das estruturas de sentimento. Nessa contexto, vale lembrar que:

[...] estas escritas diaspóricas não só atravessam a fronteira da "literatura", mas também a da "ficção" e permanecem tanto dentro quanto fora das duas fronteiras. E isso acontece porque eles reformulam a categoria da realidade: não podem ser lidos como mero "realismo", em relacionamentos referenciais ou verossimilantes. Elas assumem a forma de testemunho, de autobiografia, de textos jornalísticos, de crônica, de diário íntimo e até mesmo de etnografia (muitas vezes com algum "gênero literário" presente em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Eles saem da literatura e entram na "realidade" e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e a mídia, os blogs, o e-mail, a internet, etc.). Eles fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas (LUDMER, 2007, p. 01, Tradução minha).⁶³

Escritora e escrita são diaspóricas, inscritas no entre-lugar que o exílio, na morada que não se reconhece como casa, mas que consiste no lugar onde é

⁶³ No original: [...] estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de 'la literatura' sino también la de 'la ficción' y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero 'realismo', en relaciones referenciales o verosimilantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún "género literario" injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a 'la realidad' y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc). Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas (LUDMER, 2007, p. 01).

possível se sentir seguro. Ao se afastar da Argentina, Luisa Valenzuela não se furtou de seu papel enquanto intelectual crítica e manteve o compromisso de discutir, ainda que pelo viés da ficção, sobre o regime político da ditadura, como observo nas análises dos tópicos a seguir. Além disso, Sesana (2015) chama a atenção para o fato de *Cambio de Armas* apresentar uma diversidade narrativa e consequentemente uma pluralidade de vozes femininas, salientando que essa é “[...] la forma de Valenzuela de exponer diversas explicaciones y variados puntos de vista para llegar a un testimonio de los problemas actuales en Latinoamérica” (SESANA, 2015, p.02). Essas vozes, segundo a pesquisadora, são as responsáveis por apresentar aspectos sociais e políticos da região através do ponto de vista da mulher “[...] y de otras clases marginadas por una sociedad regida por el hombre blanco” (SESANA, 2015, p.02).

3.1.1 Nas entrelinhas de uma história de amor: A Ditadura Argentina no conto “Quarta Versão” de Luisa Valenzuela

Acontece uma história íntima e particular de amor aparentemente alheia à realidade social e política da Argentina em tempos de ditadura. O leitor é capturado por uma teia de histórias entrelaçadas a partir de uma narrativa anônima acerca do romance entre Bella, uma jovem e talentosa atriz argentina, e Pedro, embaixador de um país que no conto não é identificado. Apesar de casado, o embaixador enamora-se de Bella. A história do casal não é contada pela primeira vez, ou seja, a narradora, anônima deixa claro ter lido um diário de Bella a que teve acesso. Nesse caso, intercalam-se os momentos em que a própria Bella conta a sua história, a primeira versão. Outro em que uma narradora, também anônima, presente no diário, teria iniciado uma crônica sobre a história, a segunda versão. Esta versão, presente no livro, seria, portanto, uma terceira versão da história, mesclando as duas narrações anteriores:

E esta que sou em terceira instância se (me) sobrepõe à crônica com uma protagonista que tem por nome Bella (pronunciar Bel/la) e possui, além disso, uma narradora anônima que, por momentos, se

identifica com a protagonista e com quem eu, por minha vez, me identifico (VALENZUELA, 1986, p. 06).

No conto, encontra-se uma narradora que além de contar sobre a vida dos personagens e buscar indícios daquilo que está presente na história, mas que não pode ser dito, questiona-se quanto ao processo de criação e construção de um texto literário, ou seja, faz uma reflexão sobre o processo de escrita.

Os trechos em itálico em primeira, presentes no texto, representam, nalgumas vezes, as reflexões da narradora-autora a respeito da história que conta e a investigação acerca da realidade social e política da Argentina à época; noutras, trata-se de trechos narrados pela protagonista Bella, demarcando o espaço do diário. Estes se mesclam com textos, em terceira pessoa, em que a possível segunda narradora conta os fatos ocorridos com os personagens. São nas reflexões da narradora-autora, demarcadas na palavra escrita pelo uso do itálico, que a análise da proximidade entre ficção e realidade se dá:

O que mais me preocupa nesta história é aquilo que está sendo escamoteado, o que não consegue ser narrado. Uma forma de pudor, da promessa? O escamoteado não é o sexo, não é o desejo, como costuma acontecer em outros casos. Trata-se, aqui, de algo que ferve com vida própria, formigando pelos andares altos e os subsolos da residência. Os asilados políticos. Deles se trata, embora estas páginas que agora percorro e às vezes reproduzo só os mencionem de passagem, como por descuido (VALENZUELA, 1986, p. 24).

Desde as primeiras páginas do livro, há a possibilidade de pensar na história real e recente da Argentina, a *Guerra Sucia*. Sobre o tema realidade e ficção, Josefina Ludmer (2007) observa que ao ser narrada a realidade já pode ser compreendida no universo do ficcional. Como os pós-estruturalistas propõem, a oposição entre “real” e “ficcional” é ela mesma um equívoco. Jacques Rancière (2005) reflete:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa” [...]. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social.

Escrever a história e escrever histórias pertence a um mesmo regime de verdade (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Retomando o conto, a relação de Bella com Pedro, a princípio clandestina, ganha publicidade a partir da visita de um Mensageiro, com “M” maiúsculo, que vai até casa da atriz e entrega-lhe um convite para a “recepção de boas-vindas ao novo embaixador em sua embaixada favorita” (VALENZUELA, 1986, p. 8). Bella já havia pensado, antes, nos mistérios em torno da embaixada e conhecia os boatos de que a embaixada acolhia exilados políticos, desejando que fossem verdadeiros.

Destaca-se, na literatura de teor testemunhal, a possibilidade de reflexão e sensibilização do leitor diante do que é narrado, dando-lhe elementos para construção e reconstrução de sua própria vida. Na obra da escritora argentina, vemos, portanto, o testemunho de um período da história argentina, contado desde outra ótica, que não a da história oficial, pois é uma mulher que toma a dianteira dos fatos, que não se cala e reivindica o não esquecimento dos períodos de opressão. Valenzuela (1986) produz aqui o que podemos chamar de um conhecimento situado e reivindica o direito à memória.

Há uma porção de páginas escritas, uma história que nunca pode ser narrada de tão real, asfixiante. Opressiva. Leio e releio estas páginas soltas e, às vezes, o azar reconstrói a ordem. Deparo com múltiplos inícios. Estudo-os, descarto e recupero, trato de situá-los no lugar adequado num furioso intento de rearmar o quebra-cabeça. De gravar em alguma parte a memória congelada dos fatos, para que esta cadeia de acontecimentos não seja esquecida, nem repetida (VALENZUELA, 1986, p. 6).

Bella não era ingênua. Atriz de profissão, a personagem realiza uma série de performances. Conhecia, porém, sua condição de mulher subalternizada. Como revela Bella: “- Meu papel é estar viva” (VALENZUELA, 1986, p. 9). Ela iria à festa para a qual fora convidada, mas tinha medo.

Pronta para encaminhar-se a outros mundos, na hora crepuscular da sexta-feira. Preparada para ir à festa, já dona de seus atos – o primeiro e o segundo atos, pelo menos. Atriz, afinal de contas, não?, só uma atriz, nada mais, apenas alguém que simula um pouco de sofrimento e sofre. Alguém que pode esquecer o sofrimento quando se dispõe a ir a uma festa (VALENZUELA, 1986, p. 9).

Ao se pensar na delicadeza política instaurada no conto, não havia, para os sujeitos inseridos naquela condição, alternativa para se manterem vivos se não o disfarce. Aliás, lembrando da pós-estruturalista feminista Judith Butler (1998) quando postula a teoria da performatividade aplicada à conceituação do gênero, sabemos que o gênero já é a primeira ou uma das primeiras performances: a formatação do nosso corpo, a reiteração constante do gênero e do corpo que lhe condiz, que acaba por desencadear atos performativos que, por sua vez, reiteram um conjunto de normas (PRAZERES, 2015).

Fazer, dramatizar, reproduzir, parecem ser algumas das estruturas elementares de corporização. Este ir fazendo o gênero não é meramente, para agentes corporizados, uma maneira de ser exterior, a flor da pele, aberto à percepção dos outros. A corporização manifesta claramente um conjunto de estratégias, ou o que Sartre poderia ter chamado talvez de estilo de ser, ou Foucault "uma estilística de existência" (BUTLER, 1998, p.300, Tradução minha).⁶⁴

Bella chega à festa e conhece o embaixador, que para surpresa dela é bem jovem, e sua embaixatriz. Naquele espaço, onde o “salvo-conduto” imperava, pôde reencontrar uma série de amigos: “Lá estava Célia, que não podia faltar em qualidade de repórter política, lá estava Aldo, glória das artes plásticas nacionais, e, claro, lá estava Mara, que não largava o pé de Aldo. Havia outros, alguns faltavam” (VALENZUELA, 1986, p. 11). Era possível também, mesmo através de sussurros, tocar em assuntos proibidos:

Oi, disseram-se, contentes de se ver. Tornar a ver-se era um alívio, naquelas circunstâncias – e também disseram-se isso. A situação está pior do que nunca, apareceram outros 15 cadáveres boiando no rio, redobraram as perseguições. Alguém soprou-lhe no ouvido: Navoni entrou na clandestinidade. Esqueça o nome dele, risque-o do seu caderno de endereços (VALENZUELA, 1986, p. 11).

Num primeiro momento, Bella mostrou-se desinteressada no que tange à política, mais uma performance? A narradora revela que no espaço da embaixada,

⁶⁴ No original: *Hacer, dramatizar, reproduzir, parecen ser algunas de las estructuras elementales de la corporeización. Este ir haciendo el género no es meramente, para los agentes corporeizados, una manera de ser exteriores, a flor de piel, abiertos a la percepción de los demás. La corporeización manifiesta claramente un conjunto de estrategias, o lo que Sartre hubiera tal vez llamado un estilo de ser, o Foucault “una estilística de la existencia”* (BUTLER, 1998, p. 300).

apesar do clima de festa, prevalecia algo de soturno, algo que lembrava os sujeitos ali, aqueles escondidos na embaixada e longe dos olhares dos convidados, que para se manterem vivos, necessitavam de se fazerem invisíveis: “Acima e abaixo da festa, percebia-se o rumor dos passos de tantos asilados políticos, sua ansiedade em participar dos festejos, sua vontade de assomar mais uma vez ao mundo” (VALENZUELA, 1986, p. 12).

Tomada pelo tédio, durante a apresentação de uma cantata, Bella adormece e só é despertada por uma onda de desejo que lhe toma o corpo. Este é um dos momentos mais eróticos do conto em que é possível ver o despertar de uma intimidade no olhar trocado por Pedro e Bella:

Em compensação, o que conseguiu despertá-la, a ponto de fazê-la estremecer em sua macia cadeira, foi algo muito mais inefável, como uma vaga de calor que lhe subia progressivamente pelas costelas, entrava-lhe boca adentro e emergia-lhe sem mais nem menos de entre as pernas, obrigando-a a abri-las. Tamanha golfada de ardor persistente depois do estremecimento a fez abrir um olho atento, meigo, que topou subitamente com o olho cuidadoso do embaixador, que desde a outra ponta da penumbra, mas na mesma fileira de cadeiras dela, quiçá, quem sabe, talvez, provavelmente estivesse acariciando (VALENZUELA, 1986, p. 12).

Desde então, a relação entre Pedro e Bella foi se intensificando, depois desta festa, outra foi marcada, agora na casa de Mara. O embaixador passou a ocupar os pensamentos da atriz, ela o desejava. Ele, por sua vez, também buscava Bella, criava momentos em que pudesse ficar a sós com ela. A relação entre os dois, e inicialmente a sondagem a respeito da vida amorosa de Bella, serve de mote para percebermos a condição como a mulher era vista na sociedade, estampada no trecho a seguir:

- Não entendo porque anda solta uma mulher tão encantadora.
- Porque sou uma fera solitária e voraz. Arff. Devoradora, depredadora. Acaso não reparou? Não lhe dá medo?
- Como não iria me dar medo? Não vê que fico na segurança da minha mulherzinha loura? Entre Gretel e a bruxa, sempre se opta por Gretel, mas que fascínio exerce a bruxa! Prometo a você que vou lutar denodadamente contra a vontade de pular no abismo, mas o abismo – este abismo – é o mais endiabradamente tentador que conheci em minha vida (VALENZUELA, 1986, p. 18).

O embaixador revela o desejo que tem por Bella, mas antes disso chama atenção para o fato de como essa mulher independente amedronta, embora cause fascínio, porém como observou Valenzuela acima os homens sempre fazem a opção pela Gretel. É possível lembrar Homi Bhabha (2013) que fala do medo que o colonizador tem da “mulher de burca” e, por sua vez, como o colonizado se descobrisse a força que tem, poderia rebelar-se contra o sistema opressor e rompê-lo. Aqui, Bella entende-se como “fera”, reconhece que enquanto mulher, independente, tem poder e causa medo.

Muitas festas se sucederam. A intimidade entre Bella e Pedro só crescia e com isso o envolvimento da protagonista com a proteção dos refugiados políticos vem surgindo em meio ao romance: “Falam, falam, falam, de tudo o que é falável, menos daquilo. Os asilados. Que se realizam, mas não se mencionam. Ou se mencionam de passagem, apenas” (VALENZUELA, 1986, p. 25), reflete a narradora-autora.

Uma bomba na casa de um casal de advogados, amigos de Bella, faz com que esta peça asilo político para eles na embaixada, pedido que é atendido pelo embaixador. A embaixada, portanto, consiste num “entre-lugar” de que nos fala Silviano Santiago (2006) e Bhabha (2013), este espaço liminar (MIGNOLO, 2003) que não é nem seu país nem tampouco o país que lhe concede refúgio.

Sobre o conceito citado acima, Silviano Santiago (2006) ao tratar da “diferença”, revela-nos que ela está situada no “[...] *entre* como lugar da desconstrução da identidade do conceito e do conceito da identidade” (SANTIAGO, 2006, p. 37-38). Podemos pensar aqui na literatura latino-americana, e também o lugar que o consulado representa, portanto na literatura argentina, como circunscrita ao “entre-lugar”, reflexão que realiza Santiago (1978, p. 28):

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.

Já Homi Bhabha, em *O local da cultura*, apresenta o “entre-lugar” como a fronteira em que nos encontramos “no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2013, p. 19). A defesa

dos sujeitos perseguidos pela ditadura argentina exige que vivam no “entre-lugar”, o espaço dos interstícios, e que se efetiva como o lócus da transformação:

Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2013, p. 20).

Walter Mignolo (2003), por sua vez, formula a ideia de pensamento liminar, aquilo que podemos chamar de pensamento fronteiriço. Em *Histórias Locais/ Projetos Globais*, trata da emergência de um novo lócus de enunciação a partir do pensamento liminar, avançando para a crítica à colonialidade do saber e à subalternização, questionando o processo de produção do conhecimento hegemonicamente eurocêntrico e propondo um “terceiro lugar” em que se tornem visíveis as “fronteiras da diferença colonial”, meio para a descolonização de diversas esferas – intelectual, social, política, econômica. Apenas em trânsito, no “entre lugar”, a partir da experiência da “diferença”, é possível se alcançar um escopo mais amplo de visão. Retomo aqui a condição do intelectual exilado, pois, segundo Miglievich-Ribeiro (2017), “a consciência do infortúnio e da violência parece ser mais clara ao exilado, de modo que é seu *olhar deslocado* potente para se opor a esta”. Desse modo, é quando está fora do seu lugar comum, da *não-morada*, que o intelectual pode ver as coisas desde outras perspectivas e captar inclusive coisas as quais não percebia.

Voltando ao conto, esse “entre-lugar” de que falamos, nas palavras de Valenzuela (1986, p. 26) consiste no “não-lugar”: “Durante o tempo do seu refúgio, o asilado fica suspenso no não-lugar da embaixada. Já não está em seu país – sede da embaixada – portanto, não está em lugar nenhum”. A partir de então, as conversas entre Pedro e Bella se dão por meio de histórias contadas pelo embaixador a respeito de um tal tio Ramón, pequenas fábulas, metáforas, que os ajudavam a dizer o que não podia ser dito abertamente. Afinal, de acordo com César Aira (2008, p. 03), “Os íntimos se entendem ‘com meias palavras’, ou melhor, ‘sem palavras’”.⁶⁵ Intimidade que não se estendia à esposa do embaixador:

⁶⁵ No original: los íntimos se entienden ‘con medias palabras’, o mejor, ‘sin palabras’” (AIRA, 2008, p. 03).

A senhora embaixatriz, que irrompera na saleta minutos antes, não pode conter-se.

- como é que não conheci seu tio Ramón, como é que você nunca me falou dele?

- Deixe de histórias, mulher. Você sabe demasiadas coisas de mim. Tio Ramón é um parente que tenho só para Bella.

O tio Ramón, os vários amuletos, as magias da gente do seu povoado e a rede sutil de encantamentos que Pedro foi tecendo ao redor de Bella durante aquela tarde que se prolongou até noite muito avançada (VALENZUELA, 1986, p. 28).

Com a amante correndo perigo, Pedro obrigou Bella a viajar numa turnê em seu país de origem, visando livrá-la das perseguições políticas. Já fora da Argentina, Bella é informada que sua casa foi revistada e se percebe, agora de fato, como “alvo”, apesar dos cuidados tomados. Porém, Bella não resiste ao exílio e decide voltar, mesmo recebendo conselhos dos amigos, a exemplo de Aldo, para que permanecesse fora do país. Bella retorna e se instala na casa de Mara. Nesta parte do conto, a mulher de Pedro já não se encontra na Argentina, motivo que os leva a desfrutar um do outro livremente. Porém, as coisas se agravam e Pedro é chamado a deixar a embaixada e a Argentina. Diante da frustração de Bella, o embaixador revela também a sua, ou seja, a de quem não conseguiu manter o diálogo com as autoridades locais e garantir a possibilidade do exílio para os que estavam na embaixada.

- Não me reprove, Bella, isso para mim é um fracasso. Não pude fazer nada de verdade por todos os que precisam de ajuda. Não pude tirar do país os que estão refugiados na embaixada, não pude fazer entrar novos asilados, fiquei sem possibilidade de ação, por isso me transferem, para ver se um embaixador militar pode restabelecer o diálogo com o governo local. Mas não tenho direito de afligi-la com esses pormenores. O importante é lhe dizer que gostaria que você viesse para o meu país, Bella (VALENZUELA, 1986, p. 59).

Apesar do convite, consciente de sua condição de amante, Bella recusa-se a partir com ele. Pedro, contudo, resolve dar-lhe um último presente, uma festa para a qual ela escolheria os convidados. Este seria o momento ideal para conceder proteção para todos aqueles que a Bella recorreriam e por quem, até então, não conseguira fazer nada. O dia da festa chegou e os convidados são vistos com desdém pelos seguranças da embaixada: “Que mau gosto, o deste embaixador, diziam-se, reconhecer publicamente sua amante. E olhem só os amigos que ela tem, nem sabem se vestir” (VALENZUELA, 1986, p. 62). Os amigos de sempre, Mara,

Aldo, os Barembilit, não apareceram. Tudo corria bem, até que o chefe da guarda anuncia o fim da comemoração por falta de segurança e da necessidade de evacuar a residência. Pedro, em defesa dos que ali estavam, tenta impedir a saída dos convidados, porém aquele “entre lugar” é invadido por guardas armados, um total desrespeito à acordada imunidade diplomática. Soa um único disparo: “Bella começou a queda lentíssima e Pedro não encontrou forças para sustenta-la, só pôde abraçá-la e i-la acompanhando até o chão. *E, com a boca colocada a seu ouvido, começou a narrar-lhe esta história precisa*” (VALENZUELA, 1986, p.66). Possivelmente a sua quarta versão, aquela que fica a cargo do leitor desvendar a partir das reticências finais.

3.1.2 Esquecimento, Memória e Repressão em “Troca D’armas” na Voz Feminista de Luisa Valenzuela

O conto “Troca d’Armas” encerra o livro homônimo. Trata-se de uma narrativa dividida em 16 partes, cujos títulos expressam as vivências de Laura, a protagonista, na voz de um narrador externo, em terceira pessoa. Toda a narrativa se passa dentro de um apartamento, provavelmente do quinto ou sexto andar de um prédio. A casa é organizada para dar a Laura a impressão de liberdade, de que estava ali por vontade própria, afinal, perto da porta, estavam depositadas na estante um molho de chaves que jamais eram tirados de lá. Para supostamente cuidar de Laura, vivia também no apartamento uma mulher chamada Martina, quem fazia as atividades domésticas e ia, por exemplo, até a rua fazer compras. Desde o início, o leitor se inteira a respeito da falta de memória da protagonista, que a todo tempo reflete, através do fluxo de consciência, sobre a possibilidade de estar louca. Outro personagem central da obra é Roque, um coronel que mantém financeiramente a situação e visita a casa regularmente para ter relações sexuais com Laura. Seria um

suposto esposo do qual ela não se lembra. Imersa neste universo, Laura vive totalmente alheia ao que possa ocorrer fora do apartamento.

Impossível, ao ver a situação de Laura, não a identificar com a condição subalterna, de que nos fala Spivak (2010), incapaz de “dizer”. Totalmente dependente de Martina, entregue às vontades do homem e destituída de memória, tais elementos reforçam sua “inexistência”. Em “As palavras”, Luisa Valenzuela (1986) caracteriza a situação:

Não a espanta nem um pouco o fato de estar sem memória, de se sentir totalmente nua de recordações. Talvez nem sequer se dê conta de que vive em zero absoluto. [...] quanto a ela, disseram que se chama Laura, mas isso também faz parte da nebulosa em que transcorre a sua vida (VALENZUELA, 1986, p. 108).

Através da citação podemos perceber que Laura não tem consciência sequer do próprio nome, é algo que “disseram que era dela”. Sua condição feminina a vulnerabiliza sob todos os pontos de vista e, num grau máximo, ao ser tornada objeto de satisfação do desejo sexual de alguém que é, para a mulher, um desconhecido. Tal subordinação, porém, não é uma história pessoal. Conforme trata Spivak, tal circunstância, lamentavelmente comum, aprofunda a relação colonialista: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85).

Porém, Laura busca saídas para a passividade. Os momentos de solidão dentro da casa são momentos de reflexão. Ela sabe que a loucura não é o motivo de estar ali naquele lugar: “[...] sabe que não, que não se trata de um fugir à razão e ao entendimento, mas de um estado geral de esquecimento que não lhe é totalmente desagradável” (VALENZUELA, 1986, p. 110). O esquecimento parece não ser por acaso, ele reverbera para o leitor como uma estratégia de defesa involuntária da personagem, um exemplo disso é quando ela se lembra da palavra “gemendo”. Para ela a palavra se configura em imagem nítida vinculada ao sofrimento e sabe que há nela alguma recordação. Por isso se questiona:

[...] uma imagem que sem dúvida está carregada de recordações (e onde ter-se-ão metido as recordações? Em que lugar andarão, sabendo muito mais dela do que ela mesma?) Algo lhe é escondido, pegar uma recordação no ar, uma coisa impossível; impossível ter

acesso a esse rincão de cérebro, onde a memória se esconde dela. Por isso nada encontra: bloqueada a memória, incrustada em si mesma como numa defesa (VALENZUELA, 1986, p. 110).

No apartamento tudo está organizado para que Laura acredite na autenticidade da vida que leva. Há uma foto para atestar o casamento com Roque, ele com o ar triunfal e ela com o rosto escondido atrás do véu. Outro fator é a obrigatoriedade de tomar remédios. Um dos episódios que marcam a necessidade de mantê-la afastada de qualquer coisa que a faça lembrar da vida pregressa se tratou de quando ela pediu a Martina uma planta. O pedido desconcertou Martina e, também, o coronel:

- Para que quererá uma planta?
- Sei lá. Para regá-la, para vê-la crescer. Talvez tenha saudades do campo.
- Não me agrada que sinta saudades de nada, não lhe faz bem. Tomou todos os remédios? [...] Assim, traga-lhe apenas uma planta nada campestre. Algo bem citadino, entende o que quer dizer, não? (VALENZUELA, 1986, p. 116).

Vale ressaltar que Roque, durante as suas visitas, nunca vinha sozinho. Dois homens sempre o acompanhava e ficavam guardando a porta durante o tempo em que ele estava na casa. Laura nada sabia deles, ouvia suas vozes apenas e se incomodava.

A repressão vivida pelas mulheres em tempos de ditadura necessariamente tomava a forma de violência sexual e da tortura dos corpos femininos. O colonialismo traz em si esta história. Especialmente, o *feminismo decolonial*, nascido em solo latino-americano, expõe a “colonialidade de gênero” como uma das mais eficazes armas de mortificação das subjetividades. Conforme María Lugones:

Compreende-se a colonialidade do gênero como exercícios de poder concretos, intrinsecamente relacionados, alguns corpo a corpo, alguns legalistas, alguns dentro de uma sala onde as mulheres indígenas fêmeas-bestiais-não-civilizadas são obrigadas a tecer dia e noite, outros no confessionário. As diferenças na concretude e na complexidade do poder sempre circulando não são compreendidas como níveis de generalidade; a subjetividade corporificada e o institucional são igualmente concretos (LUGONES, 2014, p. 948).

Tal colonialidade está ligada aos mecanismos de controle, autoridade e dominação que envolvem a vida da mulher e geram opressão e marginalização.

Assim, Lugones nos alerta que “a colonialidade do gênero permite-me compreender a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado” (LUGONES, 2014, p. 941). Vale ressaltar que, para autora em questão, está no *feminismo decolonial* a possibilidade de superação da colonialidade de gênero.

Laura sempre espera a chegada de Roque que faz sexo com ela. Não há afeto. A personagem sente a aspereza do contato com o oficial:

[...] intui que as asperezas existem principalmente quando ele (Juan, Martín, Ricardo, Hugo?) a aperta demasiado forte, mais um aperto de ódio do que um abraço de amor ou, pelo menos, de desejo, e ela suspeita que há algo detrás de tudo isso, no entanto a suspeita não é sequer um pensamento elaborado, só um detalhe que lhe passa pela cabeça e depois nada (VALENZUELA, 1986, p. 112).

Na narrativa, Laura acertou (ou se recordou) do nome verdadeiro de Roque somente duas vezes. Nas outras tantas, dá a ele quantos nomes quiser, os que vêm a cabeça e ele atende a todos. Mas, as marcas da opressão e da violência vividos pela personagem não estão somente referenciadas pelo esquecimento e bloqueio da memória, ela traz no corpo cicatrizes inexplicáveis, mas que já dão indícios das torturas sofridas:

Estranha é como se sente. Estrangeira, diferente. Diferente de quem, das outras mulheres, de si mesma? Por isso corre de volta ao quarto para ver-se no grande espelho do guarda-roupas. Ali está, de cabo a rabo [...] e aquela comprida, inexplicável cicatriz que lhe cruza as costas e que só consegue ver no espelho. Uma cicatriz espessa, bem perceptível ao tato, como que fresca embora já esteja bem fechada e não doa. Como terá acontecido essa cicatriz profunda nessas costas que parecem ter sofrido tanto? Costas açoitadas (VALENZUELA, 1986, p. 113).

É a partir do espelho que seu corpo se mostra para ela. É a partir dele também, espalhado pelo quarto, inclusive no teto, que a brutalidade do sexo com Roque é refletida. Durante o sexo ele a obriga ficar de olhos abertos: “- Abra os olhos e veja bem o que vou te fazer, porque é uma coisa que merece ser vista” (VALENZUELA, 1986, p. 117). Na relação sexual surge um paradoxo, dor e prazer

se mesclam. O prazer está centrado na imagem dela, de quem se contempla e entende que embora usada pelo homem, aquele corpo lhe pertence:

Com a língua começa a trepar por sua perna esquerda, vai desenhando-a e ela, lá em cima, vai se reconhecendo, vai sabendo que aquela perna é sua porque sente viva sob a língua. [...] vê sua boca que se abre como se não lhe pertencesse, mas, sim lhe pertence (VALENZUELA, 1986, p. 117).

Trata-se de um corpo subalterno, tomando emprestada a expressão de Elódia Xavier (2007), violentado pela impossibilidade de se rebelar contra o homem que o aprisiona. No auge do gozo sexual da personagem, quando “[...] a língua dele alcança o centro do prazer” (VALENZUELA, 1986, p. 118) e os olhos dela se fecham, fica, porém, expressa em máximo grau a hierarquia de poder estabelecida naquela relação:

Abra os olhos, sua puta!
E é como se a destroçasse [...]. Abra os olhos, fale, diga quem te chefia, que deu a ordem, e ela grita um *não* tão intenso, tão profundo, que não ressoa absolutamente no recinto onde se encontram e ele não chega a ouvi-lo, um *não* que parece estilhaçar o espelho do teto, que multiplica, mutila, destroça a imagem dele quase como um tiro embora ele não perceba (VALENZUELA, 1986, p. 118).

A situação acima exposta evidencia também o ato performático de gênero a que a sociedade está acostumando, o homem manda, é o agente ativo da relação sexual, e a mulher obedece e atende a sua função de objeto de prazer, embora não se sinta feliz nem contemplada com isso.

Quando falamos em *performance*, não podemos deixar de lembrar de Judith Butler (1998). De acordo com a estudiosa, nosso corpo e identidades são formatados discursivamente. A reiteração constante dos discursos/normas/papeis desencadeia uma série de atos performativos que, ao fim, acabam por reiterar os primeiros. Para Butler, só é possível pensar o gênero como identidades transitórias, performáticas, apesar dele ser constituído por elementos tidos como fixos que produzem efeitos repressores, podendo, contudo, ser desconstruídos:

Como sugere o antropólogo Victor Turner em seus estudos sobre o teatro social ritual, uma ação social requer uma *performance* repetida. Esta repetição é, por sua vez, uma reencenação e reexperimentação de um conjunto de significados já socialmente

estabelecidos; é a forma mundana e ritualizada de legitimação. Quando este conceito de performance social se aplica ao gênero, é claro que, apesar de serem corpos individuais os que atuam nesses processo de significação ao adquirir o estilo de modos generizados, esta "ação" é também de imediato pública. São ações com dimensões temporais e coletivas, e sua natureza pública não carece de consequência: desde então, se leva a cabo a performance com o propósito estratégico de manter o gênero no âmbito de um marco binário. Compreendida em termos pedagógicos, a performance torna as leis sociais explícitas (BUTLER, 1998, p. 307, Tradução nossa).

Avançando na leitura e análise do conto, quando chegamos à parte oito, intitulada “Os colegas”, percebemos que a vida de Laura, aprisionada naquele apartamento, pode ter se tratado de um experimento. Lá, tudo é organizado para que a protagonista pareça apresentável. Para receber visitas, ela ganha um vestido novo, é orientada a chamar Roque pelo nome verdadeiro, tudo para ser aprovada nalgo como uma cerimônia de avaliação.

Ela está bonita, sorrindo por dentro, e os colegas de nomes irrepetíveis chegam todos ao mesmo tempo, entram com um passo por assim dizer marcial e chamam-na de Laura ao lhe estenderem a mão. [...] e ele e os colegas se sentam nas poltronas e começam a examiná-la (VALENZUELA, 1986, p. 122).

Os convidados presentes admiram a beleza de Laura e fazem referências a seu “nariz perfeito”. Também, fazem perguntas sobre bombas e guerrilhas em Tucumán. A indagada nada sabe responder, nem com o efeito do uísque que a fizeram beber. E por isso, aparentemente, foi aprovada no teste.

Roque parece, porém, querer desafiar o sucesso de sua empreitada. Seu ímpeto sexual violento o fez levar para o apartamento, certa vez, um rebenque de couro, usado em cavalos, o que causou em Laura um grande desespero. Ele se desculpa e se desfaz do objeto, mas já a havia perturbado. O que fez com que ela se recordasse de um homem, de um amor:

Sensação de amor que lhe corre pela pele como uma mão e, de repente, este horrível, inundante sentimento: o amado está morto. Como pode saber que está morto? Como pode saber com tanta certeza da sua morte se nem conseguiu lhe dar um rosto de vida, uma forma? Mas mataram-no, ela sabe, e agora cabe a ela sozinha levar adiante a missão; toda a responsabilidade nas mãos dela quando a única coisa que teria desejado era morrer junto do homem que amava (VALENZUELA, 1986, p. 126).

Dessas fortuitas lembranças, podemos inferir que Laura participou ativamente das investidas contra a ditadura. E que, possivelmente, agora paga um preço alto por não ter concluído a sua missão. A personagem é invadida pela ideia de que existe um segredo e sabe que conhecê-lo significará sua morte. A mulher encarcerada intui que as testemunhas dos abusos por ela sofridos - Martina, apesar de mulher, não se comove com sua causa, muito menos os dois homens, guardacostas, que ficam do lado de fora. Laura não se esquece dos convidados e os vê como cúmplices do que se passa ali dentro, na intimidade dos dois:

Ela às vezes quer subtrair-se desse maremoto que a arrasa e se esforça por descobrir o olho do outro lado do postigo. Em outros momentos, ela esquece o olho, todos os olhos que provavelmente estão ali fora, ansiosos por vê-la contorcer-se, mas ele lhe grita uma única palavra – cachorra -, e ela entende que é ao redor desse epíteto que ele quer tecer a dura teia de olhares [...]. Ou seja, ali fora não só há olhos, há também ouvidos. Ali fora talvez não estejam apenas Um e Dois, ali fora também aqueles tais colegas. [...]. Ele continua a possuí-la com fúria e sem prazer (VALENZUELA, 1986, p. 130).

E assim Laura vai sendo moldada ao bel-prazer de Roque. A ausência de memória contribui para que ela vá performatizando a mulher por ele esperada. Poucas coisas a fazem vencer o esquecimento. Um desses detonadores, como os denominou a narradora, é o sorriso de Roque, que provoca na protagonista um sentimento ruim.

Na análise de outro conto de Valenzuela, chamado *Tango*, Maria Mirtis Caser (2015) associa o corpo feminino, vítima de opressão, com a própria pátria – a Argentina – violada. Como Laura, o país foi esquecendo de si diante de tantos sofrimentos. Em consonância com a ideia de ampliação desse corpo individual, Luisa Valenzuela (2001, p. 98) reflete “[...] la palabra cuerpo – el torturado, el recatado – cobra una fuerza inusitada porque alude indirectamente al cuerpo social. El que há seguido sufriendo a causa de tanto ocultamiento, de tanta negación”. Essa relação corpo do sujeito – corpo social nos remete ainda a biopolítica de Foucault (1979), em que há destaque para mudança de foco dos meios de controle, interessa aqui, justamente a coletividade. Assim, a disciplina imposta pela tortura no corpo físico de um sujeito, reverbera nos corpos de toda nação, disseminando o medo e a obediência pelo medo.

Não se sabe ao certo a quanto tempo Laura vivia encerrada naquele apartamento, pois o tempo, as datas, períodos não estão explicitamente demarcados no texto. Foi num dia desses, porém, que a rebeldia, contida nela sem ao menos saber, explodiu, A campainha, antes muda, começou a tocar insistentemente. Tratava-se do anúncio da derrocada do coronel:

- Coronel, desculpe. Senhor coronel. Há um levante. Não tínhamos outra maneira de avisá-lo. Sublevaram-se. Avançaram com tanques para o quartel do senhor. Parece que o III Regimento de Infantaria está com eles. A Marinha também. Levantaram-se em armas. Coronel. Desculpe. Não sabíamos como avisá-lo (VALENZUELA, 1986, p. 134).

Após o aviso, Roque fica um tempo sem aparecer no apartamento. Um clima de suspense toma conta do conto. Nem Martina sabe o que fazer, se continua cuidando de Laura ou se parte definitivamente com o dinheiro deixado pelo patrão. A palavra coronel citada pela primeira vez no conto no episódio da citação acima fica ressoando na cabeça de Laura e lhe causa aflições.

Roque retorna atordoado, carregando uma bolsa que possivelmente pertenceu a Laura. Obriga-a a retirar o objeto que havia dentro dela. Tratava-se de um revólver. Ao se recusar a segurar a arma, Laura recebe uns tapas do homem, que lhe explica que eles estão agora em igualdade de condições. Ela se recusa a lembrar, a ouvir, mas ele a agride novamente. E então o segredo é revelado:

[...] fiz para te salvar, sua cachorra, tudo o que fiz foi pra te salvar, e você tem de saber, assim se completa o círculo e culmina a minha obra. [...] não deixei que eles te tocassem, só eu, aí com você, te lamentando, te desfazendo, te maltratando para te subjugar como se subjuga um cavalo, para quebrantar a sua vontade, te transformar [...] você era minha, toda minha porque havia tentado me matar, havia apontado para mim este mesmíssimo revólver, lembra? [...] Podia ter te cortado em pedacinhos, apenas te quebrei o nariz quando podia ter quebrado todos os ossos, um por um, seus ossos meus, todos, qualquer coisa [...], você era uma merda, uma porcaria, pior que uma puta, te agarraram quando você estava apontando a arma para mim (VALENZUELA, 1986, p. 139-139).

A missão que Laura não conseguiu cumprir foi a de matar Roque. E o preço que pagou por ter sido pega foi o de viver a tortura e os abusos cometidos por seu algoz: “[...] eu ia te obrigar a gostar de mim, a depender de mim como uma recém-nascida, eu também tenho as minhas armas” (VALENZUELA, 1986, p. 139). Ainda

imersa na falta de memória, a protagonista insiste que Roque pare de mentir, que voltem a rotina. Ele se recusa e revela suas intenções de fuga. E como um soldado, deu de ombros para ela, girando sobre os calcanhares foi rumo a porta. O ato fez com que tivesse outro momento de rebeldia, uma vaga lembrança a partir das costas dele, o revólver nas mãos foram apontados na direção dele. Se a missão se cumpriu não sabemos, fica a cargo do leitor imaginar se o tiro foi dado.

Pudemos observar, a partir da leitura do conto, o peso da ditadura nas subjetividades e corpos femininos. Bem sabemos que, há muito tempo, o estupro tem sido arma de guerra, em muitos países, e, não menos, nos países cujo regime autoritário tomou rumos violentos e cruéis. O cárcere, privado ou não, o servilismo, a falta de dignidade e a violência sexual são experiências comuns das mulheres em situação de subalternidade. No estado de exceção, aquelas que confrontaram o regime foram sistematicamente submetidas à tortura e, no limite, lhes foi tirada a vida. Tais regimes obscurantistas são peculiarmente favoráveis ao desenvolvimento de personalidades psicóticas de maneira que, não raramente, os torturadores, de tipo sádico, tinham seu gozo na mortificação do outro. O uso de medicamentos que induziam à perda de memória e ao esquecimento eram usuais, debilitando ainda mais covardemente o corpo abusado através da negação completa de sua autonomia.

Laura personifica a mulher vitimada pelo autoritarismo de Estado. Um Estado que não é neutro quanto ao gênero, mas se constitui como androcêntrico, patriarcal e misógino. Neste, o “inimigo” não é mais um “outro generalizado”, se não um “outro concreto”. Valenzuela narra, com especial sensibilidade, o “outro mulher”, a “outra”, portanto.

No campo dos estudos pós-coloniais a ressignificação da “alteridade” ocupa um lugar privilegiado. Trata-se de lhe dar textura, cor, traços, voz e plena existência ao outro do/a colonizador/a: o/a colonizado/a. A recriação do pós-colonial na América Latina, que o redefiniu a partir de um rico pensamento crítico acumulado, originou o “giro decolonial”. Neste, também as teorias feministas ocidentais foram reavaliadas.

Há muitas mulheres no planeta, que sofrem em diferentes medidas a opressão de gênero de acordo com cada contexto sociocultural e resistem, também, de múltiplas maneiras. Laura é apenas uma delas. Pelo que no conto é dito ou silenciado, sabemos que ela é jovem, branca, muito bonita, que era militante de

esquerda, assim como seu companheiro, assassinado. Também sabemos que é violentada sexualmente por seu algoz, um oficial militar, que a mantém desmemoriada e em cárcere privado, numa das ditaduras vigentes na América Latina, especificamente na Argentina, dos anos 1960. É de nosso conhecimento, também, que se tratava de mais uma das ditaduras financiadas pela Guerra Fria. Neste caso, pelo lado estadunidense.

Valenzuela mantém, portanto, pela escrita a memória de uma sociedade esquecida e, por isso, sua narrativa peculiar e provocativa é especialmente relevante. Em tempos de perda de direitos, de investidas antidemocráticas, de retrocessos, como os que vivemos em todo o mundo, revisitar estas histórias, ainda que no universo ficcional como feito aqui, é lhes dar visibilidade, e trabalhar para que não se repitam. É, sem dúvidas, um ato político.

4. MULHERES, DESEJOS E OPRESSÕES: OUTROS CONTOS DE *CAMBIO DE ARMAS*

¿Cómo enfrentar el tema de la tortura? Torturándose un poco, quizá, por el simple hecho de sentarse e anotarlo.
Luisa Valenzuela

Organizei neste capítulo a análise dos contos curtos que compõem o livro *Cambio de Armas*. Neles os sistemas repressores e as marcas das torturas ainda envolvem as protagonistas. Aqui, podemos perceber ainda as referências à cultura,

às ditaduras e/ou às repressões que ocorreram em outros países da América Latina que são trazidos para cena literária dos contos em estudo, a saber: “La palabra Asesino”, “Ceremonias de rechazo” e “De noche soy tu caballo”.

4.1 CONFISSÃO, SENTIMENTO E VIOLÊNCIA NO CONTO “LA PALABRA ASESINO”

Em “La palabra asesino”, Luisa Valenzuela (1982) constrói uma narrativa predominantemente em terceira pessoa, mesclada por momentos em que a primeira pessoa intercala os momentos de narração. Assim, por vezes, narradora e personagem se mesclam, cabendo ao olhar sensível do leitor separar suas vozes. Na trama, encontramos duas personagens anônimas: uma mulher, angustiada por saber os segredos e as histórias de vida de seu antagonista; e um homem, que participou da Guerra do Vietnã, o qual confessa ter matado pessoas antes mesmo de ter entrado para o exército. Sobre o espaço, sabemos que o conto se passa dentro de uma casa, cenário das relações afetivas e sexuais do casal. Quanto ao tempo, a narrativa se passa no transcorrer de uma noite e um amanhecer.

A busca por respostas, ainda que elas machuquem, introduzem o conto e explicita a angústia que perpassa a vida da protagonista: “Ella comprende que para saber hay que dejarse herir, hay que aceptar lo que venga en materia de información, no negar la evidencia, conocer y conocer y meterse en profundidades de las que quizá no se vuelva. Allí donde no caben las vacilaciones (VALENZUELA, 1998, p.194)⁶⁶. Porém, para protagonista, neste lugar onde não é possível vacilar, há espaço para o desejo, que se manifesta, muitas vezes, de forma incontrolada e a aprisiona ao homem.

A complacência sobre os atos ilícitos dele se dê, talvez, pela compreensão de que ele não lhe esconde os detalhes da própria vida, mesmo os mais sórdidos. No entanto, a vida dele vai sendo revelada aos pouco para a protagonista: “- Tengo 28 años y he vivido 6. El resto del tiempo lo pasé en instituciones. Ahora espero

⁶⁶ Ela compreende que para saber é preciso deixar-se ferir, é preciso aceitar o que der e vier em matéria de informação, não negar a evidência, conhecer, conhecer e meter-se em profundidades das que talvez não volte mais. Ali onde não cabem hesitações (VALENZUELA, 1982, p. 68, versão publicada em português).

recuperar los años de verdadera vida que la vida me debe” (VALENZUELA, 1998, p. 194). As instituições que ceifaram parte da vida do homem, como nos mostra a narradora do conto, foram “[...] hospitales, reformatorios, cárceles, el ejército; esas barreras” (VALENZUELA, 1998, p. 194). Podemos observar aqui a presença dos aparatos disciplinadores do Estado, expresso por Foucault (1975), responsáveis pelo controle e comportamento dos sujeitos.

Todas as revelações feitas pelo homem fizeram com que a mulher, protagonista da história, entendesse a confissão como ato de entrega, o que a fez manter um relacionamento com ele. É interessante notar sobre esse sujeito, que a narradora destaca um jogo entre escuro – transparente: “Él, oscuro. De oscuro pasado y piel oscura. Ella apenas opaca. Él, en comparación, oscuro y transparente. Ella siempre dispuesta a ver a través, con él negándose a ir más allá de esa piel impecable y tersa, infinitamente acariciable”⁶⁷ (VALENZUELA, 1998, p. 194-195). Ao mesmo tempo em que a pele escura encerra uma transparência na revelação de suas histórias, mostrado a oposição corpo físico – consciência/experiência, há a negação por parte do homem de ir além daquilo que já foi dito, ou das carícias físicas. Ela, por sua vez, anseia por saber mais, porém aceito o afeto, o encontro, o sexo.

O tempo e os encontros fazem com que mais coisas sobre o homem sejam reveladas. Ele conta do abandono por parte de sua mãe aos oito anos de idade, a vida na rua, o envolvimento com drogas, fatos que fazem com que a protagonista se sensibilize e pegue para si a responsabilidade de colaborar com a recuperação dos anos de vida de seu par romântico. Assim:

Y ella cada vez más íntimamente va sabiendo que la vida que él merece, los años que ha perdido, ella se los brindará gota a gota a través de su cuerpo. Como un acto de amor religioso, ella manará vida para él. Renunciaría a tantas cosas para restituirle los años que ha perdido. Por suerte no al placer, el placer lo alimenta. El placer que él le brinda a ella lo alimenta y ella reconoce este intercambio de sustancias etéreas como algo maravillosamente animal, sin tiempo y sin espacio. Sin la noción de muerte (VALENZUELA, 1998, p. 195 - 196).

⁶⁷ Ele, escuro. De passado escuro e pele escura. Ela apenas opaca. Ele, em comparação, escuro e transparente. Ela, sempre disposta a ver através, em ele se negando a ir além daquela pele impecável e lisa, infinitamente acariciável (VALENZUELA, 1986, p. 69).

A partir do prazer trocado, podemos observar o lugar em que a personagem se coloca em relação ao homem, apegando-se na condição de cuidadora e daquela que abdica de si em prol do bem estar do outro.

A personagem em análise, nos remete a ideia de *corpo erotizado*, expresso por Elódia Xavier (2007). Esse “trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2007, p. 157). Ainda que as informações sobre a vida dele a incomodem e as não informações a deixem curiosa, o corpo dele é sempre objeto de seu desejo. É interessante notar que na narrativa o fascínio que o homem exerce na mulher, no que tange ao desejo sexual, é alvo de reflexão da personagem, pois entende que este estado é um elemento do universo masculino. Quando pensa no corpo do homem:

Por eso acepta el encuentro y enseguida se aleja. Moción que parece pertenecer al dominio masculino: fascinarse por un cuerpo y salir corriendo antes de que la fascinación ejerza sus presiones. Todas de ella, estas sensaciones, femeninas por lo tanto y por eso ella, quizá para que la fascinación no se la trague, emprende un viaje en pos de otros horizontes (VALENZUELA, 1998, p. 195).

Valenzuela inscreve na narrativa, portanto, o desejo como expressão também das vivências femininas. O vínculo entre homem e mulher se dá mais pelo desejo do que pelo afeto, uma das características do corpo erotizado. Como nos mostra Xavier (2007, p. 158), tal corpo “pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará, seguramente, vivendo sua sexualidade”.

A ideia de morte perpassa toda a relação a partir do imaginário da mulher. Não só as mortes provocadas pelo amante, mas também a sua possível morte e a possibilidade de ser ele seu assassino. Para Sesana (2015) destaca que essa relação perpassa pela opressão e pela internalização por parte da protagonista dos condicionamentos impostos pelo poder do patriarcado. Desse modo: “La protagonista representa a la mujer que acepta el discurso paternalista que la mantiene marginada con una verdad absoluta y así ella se convierte en su propio opresor” (SESANA, 2015, p. 09). Nesse contexto, como exposto acima, o desejo cumpre papel importante, pois representa um dos meios para a submissão e o

perdão constantes que a mulher destina ao homem. Perdão e compreensão que se dão até nas revelações mais horríveis:

- He matado hombres como para el resto de mi vida, ya está -. Y ella esperanzada le preguntaba ¿en Vietnam? y él asentía pero agregaba, también aquí.

Están como de costumbre tirados cada uno en una punta del sofá, las piernas entrelazadas, y muy pronto van a ir a la cama y a la mañana siguiente él preparará el desayuno y todo volverá a ser tan casero como siempre. Si ella se anima. Habrá además otras recompensas, si ella se anima, claro. Sobre todo esas otras recompensas, las que mediarán entre el momento de entrar al dormitorio y el momento de salir, horas después, renovados ambos (VALENZUELA, 1998, p. 196).

Fica evidente na narrativa, sobretudo no trecho acima, que as relações sexuais ocorrem com o consentimento dela, não se caracterizando por uma situação de violência física. No entanto, no pós-revelação vem o sexo e no pós-sexo, assim como no pós-noite, o esquecimento e o perdão, o homem que mata, referência expressa da opressão e violência, não é o mesmo homem com quem se deita. Sobre isso, Sesana (2015, p. 09) destaca:

Por su deseo de estar con él, la mujer trata de entenderlo, comprender porqué ha cometido tantos horrores, de penetrar en 'el otro' casi hasta la locura, hasta llegar a un punto limite [...]. La protagonista se encuentra atrapada entre su deseo sexual y sus ideas fundamentales acerca del asesinato y la guerra.

Não contente com os assassinatos durante a guerra, momento em que se espera e se perdoa os assassinatos, a mulher queria saber o levou o homem a matar fora da guerra. O homem explica que as mortes foram para se defender, pois os assassinados, na verdade queriam matá-lo. A história apresenta aqui, ainda que resumidamente, o problema étnico-racial vivenciado nos Estados Unidos, pois trata-se de um homem negro, nova-iorquino: “Abuela cherokee, explica él, madre latina, padre como él de cobre oscuro. La inócua conversación racial de tantas veces porque ella se deslumbra y lo estimula” (VALENZUELA, 1998, p. 197). A personagem se questiona, porque a pele e a cor da pele alvo de seu desejo desagradaria ao outros? E muda o foco, a justificativa, “lo que no les gustó – con justa razón – fue la fea escopeta de caño recortado con la cual él estaba amenazándolos. Esto es un asalto, y acabó en matanza. Por partida doble. Él tenía

entonces 17 años, dejó de ser joven de golpe, si es que aún lo era” (VALENZUELA, 1998, p. 197).

Poderíamos adentrar num debate interseccional aqui e refletir sobre as condições que levaram esse homem negro, abandonado pela mãe e entregue a própria sorte a adentrar no universo do crime, mas não é justificar as suas condições a intenção desta análise. No entanto, vale notar que ele reforça a ideia da autodefesa, do roubo planejado da droga e do dinheiro. Tudo estava planejado e os homens, donos da droga, apareceram na hora, por isso acabaram morrendo, além disso por serem “bandidos” estavam acostumados com questões de vida ou morte. O homem ainda ressalta: “La gente siempre se está muriendo ¿qué me podían importar a mí esos dos tipos? Yo no conozco la piedad, y menos por dos traficantes, gente de lo peor. Corroña” (VALENZUELA, 1998, p. 198).

O perfil do homem vai se desenhando para mulher que ora o vê como justiceiro, belo e bom amante. No entanto, a confissão e o desprezo para com os mortos a faz pensar no sangue frio desse homem assassino que a levaria para cama. É quando percebe pela primeira vez algo do campo do não dito, do reprimido surgir na mente dela – a palavra assassino começa a se configurar nitidamente. E assim o horror do assassinato vai se mesclando com o desejo que o corpo do homem desperta nela.

A imagem do homem, pós revelação de sua face assassina construída desde os dezessete anos de idade, a faz lembrar de outra realidade trágica no contexto da América Latina:

Lo que revive ahora es el encuentro con la psiquiatra que le habló de los niños somocistas entrenados en la violación y la tortura. Niños torturadores de 12, 13 años, ahora detenidos en reformatorios y negándose a hablar (él al menos habla, narra su pasado escalofriante [...]). Los niños somocistas han sido adiestrados militarmente para el horror y también para aprender a callar, a no dejar transparentar las emociones (VALENZUELA, 1998, p. 199).

Atenta para as realidades políticas de seu entorno, Valenzuela (1998) traz para o conto referências sobre a ditadura da família Somoza na Nicarágua, implantada, segundo Douglas Angeli (2018), desde 1936. Esta perdurou até 1979, sendo caracterizada por Thomas Muhr (2012, p. 270) como “[...] uma das ditaduras mais duradouras entre as demais ditaduras apoiadas pelos Estados Unidos da

América (EUA) na América Latina e Caribe”. Com esse trecho Valenzuela (1998) nos mostra como a violência cercava o nosso território por todos os lados, não poupando ninguém.

Sobre as crianças, é interessante notar ainda que todo treinamento que levava a não expressão dos sentimentos, caíam por terra através dos desenhos dos testes psicológicos aplicados. “Si les pidió simplemente una figura humana y los niños torturadores sólo supieron dibujar cuerpos distorsionados, desmembrados, cabezas con capuchas, mujeres como violadas con las piernas rotas” (VALENZUELA, 1998, p. 199).

Imersa nas estruturas de sentimentos que envolvem a todos nesse períodos de crueldade, é que a personagem começa pensar na atitude do homem diante dos assassinatos, em até que ponto haveria deleite por parte dele nas mortes. Mas seu corpo erotizado pensa no sexo: “Y ella allí, frente a él, tratando de asimilar la idea, ella abriéndose por todos los poros con ese olor marítimo del sexo, abriéndose también por las regiones menos evidentes. Aceptándolo, que es lo más angustioso” (VALENZUELA, 1998, 199). Ainda que a personagem se renda ao sexo, há algo nela que subverte a total submissão, há o incomodo. Ela reflete sobre o fato dele contar-lhe tanta coisa em busca de autocompreensão e entende que é no reconhecimento da busca dele por aceitação que ela se rende. O desejo sexual leva a protagonista ao desejo de morte. Em sua mente perpassa a possibilidade dele matá-la. Além disso a palavra assassino lhe é recorrente, porém não foi dita, é só pensamento.

No conto, há também a referência cultural a Iemanjá, deusa dos culto afro-brasileiros e afro-americanos, presentes em algumas regiões da América Latina. A personagem agradece a deusa, “[...] madre de las aguas” (VALENZUELA, 1998, p. 200) salgadas, por ter lhe apresentado com o homem: “Él más bello, el más perfecto de todos. Físicamente hablando, porque no se sabe si tratándose de asesinatos él no se vuelve desprolijo, torpe” (VALENZUELA, 1998, p. 201).

Vê-se então inserida num sentimento pelo assassino, e questiona-se se o que sente não se dá justamente por sua condição de assassino. A relação desperta nela inclusive o desejo de matar, de subverter a ordem. Sentimentos que a fazem voltar para a possibilidade de ser assassinada. É neste ponto do texto que o jogo entre primeira e terceira pessoa começa, narrador e personagem se mescla, a disposição

das palavras no papel se modifica, ganha um curso e pausas diferentes do modelo tradicional de narrativa, como expresso a seguir:

Este hombre me va a golpear. Ella más de una vez pensó: algún día puede que este hombre venga y me golpee. No por agresivo. [...] La va a matar simplemente porque ella lo enfrenta. Y a veces lo enfrenta con él mismo y eso se le hace intolerable o todo lo contrario él busca en ella su propia destrucción. La hace depositaria de su horror para que ella lo castigue o no busca que ella lo escriba, que haga algo más que aceptarlo: lo comprenda. Y él vendrá una vez más a depositarle un beso en la palma de la mano, como una ofrenda mágica porque es el más tierno de todos los asesinos (VALENZUELA, 1998, p. 202).

Intolerável, destruição, castigo são palavras de destaque no trecho, assim como são expressões correntes em tempos de repressão. Porém tudo isso, toda a possibilidade de violência se desarma diante do afago, do beijo e do corpo, o homem se torna, apesar de assassino e de ameaça constante, o mais terno de todos. Nesse contexto, a narradora destaca a presença de uma assassina na mulher que ama o assassino que há no homem.

A respeito do exposto acima e da violência simbólica por que passa a personagem causada pela relação com o homem, Sesana (2015, p. 09) destaca que “ella acepta al amante asesino a pesar de su prejuicio contra el asesinato. Ella ha venido a aceptar, así sea inconscientemente, su necesidad de satisfacer su deseo por él sobre cualquier prejuicio que pueda tener”, mesmo que esse prejuízo seja a própria morte. A estudiosa chama atenção ainda para o fato desse homem, apesar de sua história pregressa, vinculada a marginalidade, no momento atual do conto, ele representa o aparato repressivo da sociedade, é aquele que serviu a guerra, que representou as forças de segurança do Estado, que de certo modo deteve o controle da vida.

A manhã após a confissão do assassinato chegou. O amanhecer não foi tão complacente com o casal como previu a mulher durante a noite, ela arrumou um motivo para brigarem e mandá-lo embora. Cogitou, inclusive, o retorno dos traficantes assassinados para matá-los. É quando ele revela que o assassinato

ocorreu a mais de dez anos e que depois dele muitas coisas ocorreram para que ele fosse esquecido: um casamento com Kim uma coreana e a mudança para Coréia, a guerra do Vietnã, além do fato de até então ninguém ter atentado contra a vida dele.

Um fato interessante nos contos apresentados por Valenzuela (1998), no livro em análise, é o tratamento dado às mulheres, pelas mulheres, que se envolvem com o homem objeto do desejo das protagonistas. Assim como faz Bela em relação a mulher do embaixador, no conto “Cuarta Versión”, a ex-mulher do Homem, estranhamente a única que tem nome próprio, e desprestigiada: “Peñas como las que él le había narrado, las que él solía tener con su diminuta mujercita coreana, la ex prostituta que al cabo de un tiempo de solaz conyugal había vuelto a las andadas. En represalia él la ató, entonces, y se fue de la casa” (VALENZUELA, 1998, p. 203). Kim, por ter voltado à prostituição, foi castigada pelo homem. Não se discute ao certo no texto as condições que os levaram ao fim, mas o tom que se dá é o de culpabilizar essa outra mulher, talvez mais uma estratégia de Valenzuela para nos fazer refletir.

As amarras e as técnicas de tortura, aprendidas no Vietnã e usadas contra Kim, podem ser destinadas agora à protagonista da história. Ela já se percebe presa, por cordas simbólicas, que no final do conto parecem ter se tornado reais:

un tipo adiestrado militarmente en estos menesteres
los niños torturadores
y ella todavía atesorando los estremecimientos provocados por él, los estremecimientos de placer aquí sobre la cama. Tirada sobre la cama. Al mismo tiempo tratando de atar cabos – las piernas amarradas al cuello, lo más cerca posible, cualquier movimiento provoca destrucción-. ¿Cuál será el movimiento que libera?⁶⁸
(VALENZUELA, 1998, p. 204).

Não é possível saber ao certo se as amarras descritas na citação acima são reais. No entanto, a narradora descreve a vontade da protagonista se mexer, seu ressentimento e sua euforia. É um momento de uma experiência indescritível, como

⁶⁸ um cara adestrado militarmente nesses misteres
as crianças torturadoras

e ela ainda entesourando os estremecimentos provocados por ele, os estremecimentos de prazer aqui na cama. Jogada na cama. Ao mesmo tempo, tratando de atar as cordas – as pernas amarradas no pescoço, o mais perto possível, qualquer movimento destruição. Qual será o movimento que libera? (VALENZUELA, 1986, p. 82, versão do livro em português).

numa tortura, lhe faltam palavras, pois “[...] abandonada está hasta por su propio reino, el del lenguaje” (VALENZUELA, 1998, p. 204). O sentimento de abandono, a faz pensar em suicídio, em jogar-se pela janela aberta. E aí em meio a tantas emoções, e embora se sentisse abandonada, é na palavra, que encontra os meios de se libertar. Um grito ecoa a palavra Assassino.

Desse modo, é quanto verbaliza a palavra que rondava em sua mente durante tanto tempo, e que alimentou momentos de medo e prazer, que a personagem retoma os rumos de sua vida. A palavra nesse sentido rompe com o desejo sexual que a havia imobilizado por tanto tempo, como nos mostra Sesana (2015). Quando o vocábulo assassino vem a tona, com ele são denunciadas as opressões diversas que a figura do homem centralizava, o poder patriarcal, o poder do patriarcado e o poder do silenciamento.

Não por acaso, o conto é dedicado para Araceli Gallo e Guillermo Maci, figuras públicas na argentina, ligadas ao campo da psicanálise. Segundo Valenzuela (1998, p. 30) foram eles que a “confirmaron la cara oculta y curativa del lenguaje”. Única cura possível para a protagonista sem nome.

4.2 O CORPO FEMININO EM TRÂNSITO EM “CEREMONIAS DE RECHAZO”

O conto “Ceremonias de rechazo” conta com dois personagens, a protagonista Amanda e o Coyote seu amante. É também uma narrativa em que as vozes do narrado ora estão em terceira pessoa, na maioria do conto, ora em primeira pessoa. Ocorre num tempo de alguns dias, com a finalidade de contemplar os momentos de longa espera da personagem central. O espaço da casa, o bairro Parlemo e o Rio configuram o espaço da narrativa.

O conto é dividido em quatro partes. Na primeira vemos a angústia da personagem que espera o homem ou ao menos uma ligação. Na segunda parte assistimos ao rompimento do casal, impulsionando a configuração da parte seguinte, em que vemos os novos processos de identificação de Amanda e a mudança de máscaras. A última parte, apresenta uma Amanda renova, livre das amarras amorosas provocadas pelo Coyote.

O trabalho do Coyote impunha ao casal momentos de grande ausência, o que gerava muitas angústias em Amanda. Ela passava dias em volta do telefone, dependente da atenção dele. A cada ida as promessas era a de que ele voltaria logo, que ligaria. No entanto o que ocorria era justamente o contrário:

Dos, tres, veinticuatro, cincuenta horitas que ya tienen outro nombre. Se llaman días y él sin dar señales de vida, infame Coyote, mediador entre el cielo y el infierno, más infierno que cielo cuando no reaparece y nadie logra dar con su paradero o saber en qué anda, conspirador clandestino. Para la buena causa, dice él, mientras los amigos los soplan a Amanda, Cuidado, puede ser un delator, puede ser cana, y Amanda a veces le huele la traición en un abrazo y no por eso rechaza el tal abrazo, quizá todo lo contrario (VALENZUELA, 1998, p. 184).

O trecho acima nos faz logo desconfiar do Coyote e de suas atividades secretas. De acordo com Sesana (2015), sua condição o vincula de imediato com a polícia e a opressão da época de grande repressão na Argentina. Além disso, o movimento opressor não ocorre somente no campo político, ele age simbolicamente na vida da mulher, relegando-a ao lugar da dependência, da angústia e da submissão.

Levando em consideração a atuação do sistema patriarcal sobre os corpos, se pensarmos em Amanda, poderíamos dizer que temos, na primeira parte do conto, um corpo imobilizado, aquele que, segundo Xavier (2007) sofreu e vem sofrendo com os efeitos gerados pela “[...] violência simbólica sobre o corpo feminino, através de ‘injunções continuadas, silenciosas e invisíveis’, que levam as mulheres a aceitar como naturais e inquestionáveis ‘as prescrições e proscricções arbitrárias’ impressas em seus corpos” (XAVIER, 2007, p. 78). A personagem espera pacientemente e sem questionamentos o retorno do homem, cumpre assim o seu papel, inclusive sem questioná-lo ou sem se importar com o que ele faz durante as ausências.

No entanto, a espera da ligação é cada vez menos passiva, a ansiedade a faz mover a si e ao telefone. Ela chega a dançar em torno do objeto capaz de anunciar o retorno do Coyote: “Para provocar la llamada lo mejor es bailar con ganas moviendo las caderas, despojando de rigideces la cintura. Olvidar con ele baile el rigor mortis de la ausencia y de la espera, sacudir la peluca, sacudirse las ideas” (VALENZUELA, 1998, p. 185). Como o telefone nada responde e se mantém inerte perante a dança, Amanda recorre a outros meios, acende velas, desenha uma

estrela de quatro pontas no chão, invoca todas as forças possíveis a fim de que venha ao seu encontro o Coyote. Porém nada surte efeito.

Na segunda parte, o momento do encontro acontece. Ele age como se nunca tivesse estado ausente, ela aceita os carinhos e o perdoo, como sempre. É como se ele, o seu abraço, tivesse o poder de ao aparecer fazer exaurir toda a raiva, todas as reclamações. Nesse contexto, a narradora expõe a pluralidade que é Amanda: “[...] Hay caballos sueltos dentro de la naturaleza de Amanda y no todos a sido domados. Pero en presencia del Coyote los potros suelen no manifestarse, los potros aparecerán después cuando él haya partido” (VALENZUELA, 1998, p. 186). Diante da figura do amante a personagem se torna mansa, entregue e carente de seus afetos. Tal situação me leva a concordar com a constatação de Sesana (2015, p. 09):

El Coyote define a Amanda, la moldea a su antojo, siembra un jardín en su terraza como él lo quiere. Amanda vive en función del Coyote y de estar siempre atenta al momento inesperado de su llamada. Hace lo que él quiere, dice lo que él quiere escuchar y nunca cuestiona su papel inferior en la relación.

A personagem até tenta conversar com Coyote, reivindicar o cumprimento de promessas e de presenças, porém, ele sempre arruma formas de mudar de assunto, de distraí-la, principalmente quando o tema em foco é o seu misterioso trabalho.

As coisas começam a se modificar, quando no mesmo dia em que chega, o Coyote anuncia a partida. Passa horas com Amanda, leva-a para jantar, mas no fim da noite diz não poder ir para casa com ela. Ela chateada, questiona a presença breve. Ele justifica: “- Usted sabe que no soy dueño de mi tiempo, mamacita, de otra forma me pasaría la vida con usted. Bien sabe que las circunstancias me reclaman⁶⁹” (VALENZUELA, 1998, p. 187). Ela reclama da forma misteriosa como ele trata questão e pede que não a procure mais. Imediatamente, ele revela o tipo de circunstancia sobre o qual fala: “- No son misterios. Son problemas políticos, ya te lo dije mil veces. Pero vuelvo con vos, tenés razón; ganaste” (VALENZUELA, 1998, p. 188).

Dessa vez, Amanda não se rende de imediato. Diz que não aguenta mais as “torturas” psicológicas e sai furiosa. De certo modo há na personagem uma espécie

⁶⁹ - A senhora sabe que não sou dono do meu tempo, mãezinha, de outra forma passaria a vida com a senhora. Bem sabe que as circunstâncias me reclamam” (VALENZUELA, 1986, p. 91).

de vitória, pois pela primeira vez viu o Coyote desconsertado. Reflete: “[...] Ya no dueño él de la situación, dueña ella aunque más no sea para destruirla: si no se puede controlar más vale retirarse a tiempo⁷⁰” (VALENZUELA, 1998, p. 188). A palavra controlar, ainda que seja ela a agente do controle, causa certo estranhamento, para Amanda o controle não seria um bom parâmetro.

A caminhada e as reflexões foram fazendo diminuir a fúria. Tenazmente Amanda dá volta no quarteirão e passa a andar em direção ao Coyote. Eles se reencontram. Ele dominador e sedutor a toma num abraço e lhe presenteia com uma rosa vermelha. Aqui o corpo imobilizado já havia se deslocado, movimentado-se e transformado em outro. A aceitação da rosa é também despedida, um adeus.

Inicia-se a partir daí as cerimônias de repulsão. O telefone foi desligado e assim ela rompeu com a ansiedade da espera. Decidiu-se lavar-se, limpar-se do Coyote: “Empieza por preparar um baño a temperatura ideal con abundantísima espuma perfumada. Una forma de consuelo para su pobre cuerpo poseía: el cuerpo del Coyote” (VALENZUELA, 1998, p. 189). Decide então, que antes do banho é preciso tirar as máscaras.

As máscaras nos levam a ideia de performatividade. Para a personagem, “las máscaras son imprescindibles para entrar en escena o para salir de escena y meter la patita en otra vida donde no hay coyotes, coyones, vampiros de sus más secretos líquidos” (VALENZUELA, 1998, p. 189). Podemos observar aqui, a personagem passa pelos processos de identificações, que de acordo com a situação, cabe realizar uma performance, seja a de mulher submissa perante o amante, seja daquela que não se importa com sua ausência e baila em torno do telefone, que se impõe e o tira de seu lugar de conforto.

É Judith Butler (1998) que nos fala dessa performatividade do gênero, no sentido de que a sociedade nos impõem uma série de padrões de comportamento, com as quais não necessariamente nos identificamos. Entretanto, para sermos aceitos e inseridos nos diversos contextos sociais, performamos determinados comportamentos.

Para a personagem, nas máscaras também estão situadas os elementos de dominação. Desse modo deseja retirar todas as máscaras e assim evitar que algum outro homem tente dominá-la. Nesse corpo, nesse rosto, também estão expressas

⁷⁰ [...] Já não dono, ele, da situação, dona ela nem que fosse apenas para destruí-la: se não se pode mais controlar, é melhor retirar-se a tempo (VALENZUELA, 1986, p. 92).

as marcas deixada pela experiência com o Coyote. Por isso, por mais que lave a o rosto, ainda lhe resta insatisfação, queria retirar dele, por exemplo, a solidão adquirida pela rompimento.

E aí outras performances ocorrem, outras máscaras – as de beleza e limpeza – são colocados no rosto com o intuito de resolver o problema. Ao final desse processo:

Y hela aquí con el pellejo dolorido y ardiente. Estos ritos caseros habría que emprenderlos con menos fanatismo y más ternura. No tan al pie de la letra esto de querer borrarse la cara: a dibujársela se ha dicho, a recrearla inventándose una cara nueva, dichosa (VALENZUELA, 1998, p. 190).

Todo o ritual mostrado anteriormente fez com que a água do banho, intenção primeira esfriasse. Foi assim, como se renova a vida, renovando a água e os sais de banho, dando novos cheiros a casa. O banho ainda foi postergado com a depilação, afinal, para ela seus pelos poluiriam a água. É interessante notar que os rituais são todos rituais de beleza, típicos dos estereótipos programados pela sociedade para mulher: as máscaras de beleza, a maquiagem, a depilação.

Finalmente, a personagem entra na banheira e se rende ao banho. Os odores a fazem lembrar da infância. O cheiro de pinho a faz lembrar de uns sapinhos, que faziam xixi nas mãos das pessoas que tentavam pegá-lo. A lembrança do sapo, é interessante, pois observa nele uma estratégia de defesa, que diante de um predador mais forte parece inútil. Questiona a si própria a ideia de inutilidade, e usa a estratégia do sapo, urinando na banheira, fazendo com que seu calor interno se misture com a água do banho.

Um novo dia surge. E para finalizar o ritual da noite anterior, foi preciso livrar-se da rosa. Como se estivesse praticando um crime, a protagonista caminha pela cidade em direção ao rio. Tratava-se de mais um momento de subversão:

Amanda se acerca al parapeito y l ova recorrendo hasta dar con un muelle em semicírculo que la lleva justo sobre la lamida de las mansas olitas, un plaf plaf de salud. A esas dulces ondas que apenas salpican le arroja la rosa. Roja. Para las aguas pardas (VALENZUELA, 1998, p. 192).

Com a rosa, Amanda julga ter se livrado definitivamente do Coyote. Escolhe, antes de retornar para casa, caminhar por Palermo e enquanto caminha vai se

reconstituindo. Decide ainda, escolher uma nova planta, silvestre, que representará a sua iniciativa de cuidar do próprio jardim, conseqüentemente da própria vida.

Temos nesse sentido, como disse anteriormente, um corpo que se desloca. Agora é do corpo liberado que a protagonista se aproxima. Para Xavier (2007), isso ocorre quando as mulheres passam a ser os sujeitos responsáveis por suas próprias histórias, “[...] conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento” (XAVIER, 2007, p. 169).

No terraço de casa, já com a nova planta, o baile, que anteriormente se dava em torno do telefone, num ato de submissão e espera, ocorre entre as plantas. Ao passo que rega as plantas, rega-se e alimenta a si mesma.

Libre, libre, canta aún en el baño mientras se quita las ropas empapadas, las sandalias empapadas. Libre, sin siquiera secarse, poniéndose a hacer gimnasia desnuda frente al espejo de cuerpo entero. [...] Y lo espejo paso a paso le devuelve las formas y la confirma el canto (VALENZUELA, 1998, p. 193).

Após completar todos os passos da cerimonia, o sentimento de liberdade toma conta da protagonista. Assim, toda ela, todo o seu corpo, antes aprisionados pelo Coyote e tudo o que ele representava socialmente, agora são livres.

4.3 RESISTÊNCIA, MEMÓRIA E REPRESSÃO EM “DE NOCHE SOY TU CABALLO”

“De noche soy tu caballo” é o conto mais curto do livro, porém o tamanho da narrativa nada influencia na intensidade de seu enredo. Como destaca Sesana (2015, p. 04-05), neste conto “la rebeldia es silenciada por la captura y tortura”. É primeiro conto também em que a narração é feita em primeira pessoa. Podemos perceber também na estratégia narrativa um constante fluxo de consciência. Os personagens que compõem a trama são uma narradora sem nome e seu amante, chamado pelo nome de Beto, com o intuito de preservar seu primeiro nome. A história ocorre em dois espaços, no apartamento da narradora e posteriormente na prisão. Tudo ocorre muito rápido, uma noite e uma manhã são suficientes para se chegar ao desfecho da história. A narrativa está toda em volta num clima de

mistérios, que envolvem tanto o cuidado que os personagens devem tomar em tempos de repressão, quanto as questões de espiritualidade e religiosidade, que apresenta um diálogo com os elementos da cultura brasileira e afro-brasileira.

É num clima de cuidado, com a chegada de Beto ao apartamento, que se inicia a narrativa:

Sonaron tres timbrazos cortos y uno largo. Era la señal, y me levanté con disgusto y con un poco de miedo; podían ser ellos o no ser, podría tratarse de una trampa, a estas malditas horas de la noche. Abrí la puerta esperando cualquier cosa menos encontrarme cara a cara nada menos que con él, finalmente (VALENZUELA, 1998, p. 180).

Os códigos, a prudência e o silêncio marcam o encontro do casal. Atitudes que os situam no lado dos perseguidos pelo sistema ditatorial, compunham assim as forças de resistência, revolucionárias. Segundo a narradora, não precisavam de palavras, chegavam até a desconfiar delas por conta das circunstâncias. No silêncio, o que precisava ser dito era transmitido em forma de afetos e afagos.

Quando, finalmente, consegue dizer algo a Beto, após meses de ausência e sem mandar notícias, a amante destaca:

[...] y pude decirle
te hacía peleando en el norte
te hacía preso
te hacía en la clandestinidad
te hacía torturado y muerto
te hacía teorizando revolución en otro país.

Essa era a forma encontrada por ela para dizer que não o esqueceu, que inclusive compreendia suas ausências. É interessante notar que essa dimensão amorosa se dá a partir da perspectiva da narradora, que ao tomar a dianteira dos fatos elege o seu ponto de vista para contar a história, o encontro. Nesse sentido, Araújo e Santos (2007, p. 106) destacam:

A dimensão amorosa das atividades políticas em tempos de guerra pôde vir à tona a partir de relatos orais e depoimentos femininos. Enfim, uma gama de experiências e formas de enfrentamento de guerras e tiranias que não eram conhecidas, que não apareciam nos relatos e registros históricos, nem mesmo nos depoimentos de pessoas que tinham vivido essas situações.

Para as autoras citadas, as experiências registradas através das óticas masculinas valorizavam mais os espaços de luta e coerção do que o campo das relações pessoais e amorosas. Foi a partir da valorização da história oral e de sua relação com a história das mulheres que novas possibilidades se abriram. “E somente a partir disso, foi possível para nós pesquisadores trazer para a história uma dimensão da experiência e da vivência humana inteiramente ignorada porque alicerçada na subjetividade feminina, excluída da narrativa histórica” (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 106). Possivelmente, se o ponto de vista do narrador fosse o de Beto, os fatos narrados seriam outros.

Vemos não só o interesse, por parte da protagonista, na questão amorosa e na realização do desejo de estar com Beto. De acordo com Sesana (2015), perpassa pela visão da mulher a dimensão também do cuidado, o nome falso, o entendimento das ausências, tudo reflete na necessidade de proteção do homem. Para realizar tal intento, a personagem se mostra disposta a suportar a tortura, a repressão política, a prisão.

Os laços com outros países da América Latina, neste caso com o Brasil, se dão pelo fato de Beto não chegar sozinho ao apartamento:

Sacó entonces a relucir sus tesoros, unos quizá indicios que yo no supe interpreta en ese momento. A saber, una botella de cachaza y un disco de Gal Costa. ¿Qué habría estado haciendo en Brasil? ¿Cuáles serían su próximos proyectos? ¿Qué lo habría traído de vuelta a jugarse la vida sabiendo que lo estaban buscando? Después dejé de interrogarme (cállate, chiquita, me diría él) (VALENZUELA, 1998, p. 181).

Nesse momento, a personagem se permite desfrutar a cachaça e o disco de Gal Gosta, que ajuda a embalar o momento de intimidade do casal. Eis que toca a música que nomeia o conto. Aqui o diálogo entre a narradora e Beto põe em evidência mais elementos da cultura afro-brasileira, agora concernentes a religiosidade:

- De noche soy tu caballo – traduzco despacito. Y como para envolverlo en magias y no dejarlo pensar en lo otro:
 - Es un canto de santo, como en la macumba. Una persona en trance dice que es el caballo del espíritu que la posee, es su montura (VALENZUELA, 1998, p. 181).

Na forma de interpretação, mais uma vez, percebemos a diferença entre as visões dos sujeitos. Enquanto, a narradora pensa em termos de espiritualidade, Beto interpreta a música como elemento do sexo: “[...] sabés muy bien que no se trata de espíritus, que si de noche sos mi caballo es porque yo te monto, así, así, y solo de eso se trata” (VALENZUELA, 1998, p. 181). Nesse contexto, Sesana (2015) destaca que a diferença de postura frente a música se dá por conta dos padrões patriarcais. Para mulher, há a criação de um laço espiritual, já para o homem, segundo a pesquisadora citada, o laço entre os dois só poderia ocorrer a partir do corpo físico. Após o sexo, o esgotamento do corpo faz com que eles durmam: “Fue tan lento, profundo, reiterado, tan cargado de afecto que acabamos agotados. Me dormí tieniédolo a él encima” (VALENZUELA, 1998, p. 181).

Na manhã seguinte, a protagonista é acordada pelo telefone. E Beto claro já não estava lá. Ela atende o telefone, imaginando a possibilidade de ser o amante, pois era hábito dele fugir sem dizer para onde iria, com o intuito também de protegê-la. Pensa reconhecer a voz no telefone, a de um possível Andrés, nome fictício. Na linha, o seu interlocutor disse: “- Lo encontraron a Beto, muerto. Flotando en el río cerca de la otra orilla. Parece que lo tiraron vivo desde un helicóptero. Está muy hinchado y descompuesto después de seis días en el agua, pero casi seguro es él”⁷¹ (VALENZUELA, 1998, p. 182). A ligação foi uma armadilha, pela qual a personagem se deixa ludibriar. Ao questionar a morte de Beto, a voz antes familiar se tornou estranha, ela já não sabia com quem estava falando ao telefone.

A partir do momento da ligação, algumas técnicas de tortura utilizadas durante a ditadura vão aparecendo no texto. O caso de lançarem corpos de helicópteros é mencionado por Vera Jarach (2016). Segundo ela, esse consistia num método eficiente, pois os corpos lançados desapareciam no mar, assim não restariam vestígios, ou seja, prova material de que as pessoas lançadas foram assassinadas. Afinal, estando ou não mobilizado pela vida, “o corpo [...] é um *lugar de memória*, um lócus onde se inscreveram experiências históricas importantes” (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 108).

Passado pouco tempo da ligação, a polícia chegou a casa da personagem. Nessa chegada, a narrativa ganha uma reviravolta, pois a protagonista abre mão do

⁷¹ - Encontraram Beto, morto. Boiando no rio perto da outra margem. Parece que jogaram-no vivo de um helicóptero. Está muito inchado e decomposto depois de seis dias na água, mas é quase certo que se trata dele (VALENZUELA, 1986, p. 105, versão publicada em português).

recurso do sonho, negando a presença efetiva de Beto no lugar, inclusive para si mesma, e nos confundindo também. Tudo leva a crer que o encontro não passou de um sonho. A respeito disso, Sesana (2015, p. 11) destaca que “Valenzuela sitúa el tema político entre el sueño y la realidad y al erotismo como el desafío contra la represión política”.

A chegada da polícia faz com que a mulher, antes protegida pelo revolucionário, comece a sofrer as represálias dos sistema. Exigem dela uma confissão, afirmam que eles estiveram juntos, mas não conseguem nada. A protagonista se mantém firme em sua negação:

Hace meses que no sé nada de él, lo perdí, me abandonó, no sé nada de él desde hace meses, se me escapó, se metió bajo tierra, qué sé yo, se fue con otra, está en otro país, qué sé yo, me abandonó, lo odio, no sé nada. (Y quémense no más, y métenme 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?) (VALENZUELA, 1998, p. 182).

Esse trecho é bastante cruel, pois, apesar de não dizer explicitamente, podemos inferir que a protagonista passa por todas essas torturas e violências. E mesmo assim não se rende, não fala nada sobre Beto, sobre um possível paradeiro ou sobre tê-lo encontrado. A mulher resiste.

Ao fim do conto, não sabemos ao certo se tudo foi um sonho, se Beto vive ou se já está morto. No espaço da prisão, a protagonista reafirma sua condição de “cavalo”, e ainda evocando o campo da espiritualidade, diz estar sempre pronta para receber o amado. Embora reafirme que a presença de Beto não ocorreu no campo da realidade, a existência concreta de uma garrafa de cachaça e do disco de Gal Costa na casa da narradora questiona o sonho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Peço licença para começar as considerações finais com um desabafo. Em tempos de conjuntura política em crise no Brasil, em que vimos pessoas solicitarem intervenção armada, o retorno da ditadura e esbravejar seus mais diversos preconceitos contra mulheres, homossexuais, negros, indígenas, dentre outros, concluir esse trabalho se tornou um labor doloroso.

Explico. Ao refazer os passos do período ditatorial da Argentina, como numa estrutura de sentimentos, via reverberar em mim as vozes do passado brasileiro, os arquivos ainda secretos, os mortos silenciados e por conseguinte a negação da ditadura. Escrever, portanto, me fez querer cada vez mais lutar, junto com as mulheres, pelas mulheres, a favor da memória. A versão argentina do horror me mobilizou enquanto intelectual e sujeito político.

Desse modo, e impossível negar a importância da obra de Luisa Valenzuela, como todo, no que tange às questões relacionadas a mulher, a resistência e as subversões pela literatura. Sejam tais subversões através do enfrentamento do patriarcado, por meio do protagonismo sexual das mulheres, seja pela formas como elas são conduzidas nas narrativas a se tornarem agentes responsáveis por suas próprias vidas e escolhas. A literatura de Valenzuela é sim potência, tanto potência de memória, do passado, quanto potência do que está por vir, reivindicando a escrita de novas histórias e estórias.

Foram vários os percursos teóricos escolhidos, desde as abordagens feministas na literatura, num viés decolonial, até as categorias estrutura de sentimento, biopolítica, biopoder, memória e esquecimento. Nenhum deles no entanto, foram usados com a pretensão de enquadrar a autora a determinadas correntes ou percepções teóricas. Como ela mesmo afirmou, não lhe cambem rótulos. No entanto, aos personagens e histórias presentes no texto literário, foi possível perceber as nuances de nossa escolha teórica, afinal, é passível de diversas leituras.

Os contos de *Cambio de arma* são terreno férteis para análise. Assim, as leituras que fiz de “Cuarta Versión”, “De noche soy tu caballo” e “Cambio de armas”, nos possibilitou ver como a ditadura, a tortura influenciaram diretamente na vida das mulheres, e como elas encontraram formas de resistir, não só em relação a

opressão política, mas também em relação as várias violências do sistema patriarcal. Já em “LA palabra asesino” e em “Cerimonias de rechazo” vemos a violência e opressão política aparecer de modo muito sutil, no entanto, nesse contos o poder simbólico dos homens sobre as mulheres e as formas que elas encontram para subverter sua subalternidade são acentuados. Em todo livro, foi possível vermos ainda as referências diretas a outros países da América Latina – o Brasil, o México, a Nicarágua, destacando as possíveis trocas culturais e políticas entres esses Estados.

Não se esgotam nessas linhas as possibilidades de leitura da obra de Valenzuela, pelo contrário, se iniciam aqui novas trajetórias. Buscou-se justamente provocar a inserção da obra numa estrutura de sentimento comum ao território argentino e latino americano, ampliando assim o legue de abordagens possíveis.

Mais uma vez, reforço o caráter acadêmico-político desse trabalho, não só no que se refere ao desafio de defender memórias, sobretudo, as que aqui se destacaram, mas também de agregar leituras ao campo dos estudos literários feministas: estudando a mulher escritora, sua obra e sua relação com a sociedade que a cerca.

REFERÊNCIAS

AIRA, César. La intimidad. BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Diciembre 2007 - Abril 2008), p. 1 - 8. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_public/aira_13_14.pdf>. Acesso em: 20/04/2015.

ANGELI, Douglas Souza. NICARÁGUA: A GUARDA NACIONAL NO GOVERNO DE ANASTÁCIO SOMOZA GARCIA. Disponível em: <https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/historia/nicaragua-guarda-nacional.htm>. Acesso: 18/10/2018.

ASSMANN, Aleida. *Epaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. *Künstlerroman Künstlerroman: a mulher artista e a escrita do ser a escrita do ser a escrita do ser*. Estudos Feministas, Florianópolis, 13(2): 437-456, maio-agosto/2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020021/7847>>. Acesso: 18/08/2018.

BARRANCOS, Dora; ARCHENTI, Néida. “Feminismos e direitos das mulheres na Argentina: história e situação atual”. In: BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (organizadoras). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

BAUER, Irene Chikiar (Comp.). *EL VÉRTIGO DE LA ESCRITURA* Jornadas Luisa Valenzuela. 1ª edição. Buenos Aires, 2017.

BAUER, Irene Chikiar; CROSS, Esther; RIDGEWAY, Gwendolyn Díaz. “Palabras peligrosas”. In: BAUER, Irene Chikiar (Comp.). *EL VÉRTIGO DE LA ESCRITURA* Jornadas Luisa Valenzuela. 1ª edição. Buenos Aires, 2017.

BELLUCCI, Mabel. “Coalizões queer: aborto, feminismo e dissidências sexuais de 1990 a 2005 em Buenos Aires”. In: BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (organizadoras). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BILBIJA, Ksenija. “La incesante reescritura del yo: Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York, de Luisa Valenzuela”. In: BAUER, Irene Chikiar (Comp.). *EL VÉRTIGO DE LA ESCRITURA* Jornadas Luisa Valenzuela. 1ª edição. Buenos Aires, 2017.

BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (organizadoras). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución de género: um ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 1998, pp. 296-314. Disponível em: <<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf>>. Acesso em: 10/07/2014.

BUTLER, Judith. Variações sobre Sexo e Gênero Beauvoir, Wittig e Foucault. In: CORNELL, Drucilla (org.). *Feminismo como crítica da modernidade releituras dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher*. Editora Rosa dos Tempos: Rio de Janeiro: 1987.

CALANCHE, Claudia Cavallín. “La escritura de la rabia: Luisa Valenzuela y la mirada de la ditadura”. *Acta Literaria* Nº 36, I Sem. (109-115), 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23703609>>. Acesso: 18/08/2018.

CAMPELLO, Eliane Terezinha do Amaral. ***Trans/Versões do Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*** 01/10/2000 327 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE. Disponível em: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso: 18/08/2018.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANOLES, Claudia Gómez. 2001-2002 . «Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25: p. 23-28. Disponível em: <www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=138>. Acesso em: 07/01/2018.

CAPES. *Catálogo de Teses e Dissertações*. Disponível em: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso: 18/08/2018.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estud. av.* [online]. 2003, vol.17, n.49, pp. 117-133. ISSN 0103-4014. Disponível em: <<https://rizoma.milharal.org/files/2013/05/Enegrecer-o-feminismo.pdf>>. Acesso em: 30/07/2013.

CASER, Maria Mirtis. “La mujer en punto muerto” en “Tango”, de Luisa Valenzuela: Delicadeza o sumisión. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=HYauDgAAQBAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PT716>. Acesso em: 10/06/2018.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CORBATTA, Jorgelina. “Metáforas del exilio e intertextualidade en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela Negra con argentinos* de Luisa Valenzuela”. In: CORBATTA, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Ediciones Corregido: Buenos Aires, 2002.

CORBATTA, Jorgelina. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Ediciones Corregidor: Buenos Aires, 1999.

COURAU, Thérèse. “La dictadura y la República de las Letras: autoritarismo masculinista y subversión feminista en El Mañana, de Luisa Valenzuela”. In: BAUER, Irene Chikiar (Comp.). *EL VÉRTIGO DE LA ESCRITURA* Jornadas Luisa Valenzuela. 1ª edição. Buenos Aires, 2017.

DANNER, Fernando. O sentido da Biopolítica em Michel Foucault. *Revista de estudos Filosóficos*, nº4/2010. DFIME – UFSJ – São João del-Rei-MG. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos>. Acesso em: 20/10/2018.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Pedro Eloy Duarte. Edições Século XXI, Lisboa, 2000.

DICIONÁRIO Online de Português. Paratopia. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/paratopia/>. Acesso: 02/12/2017.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Engajamento. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/engajamento>. Acesso: 20/10/2018.

DOMENELLA, Ana Rosa. “Juana Maunela Gorriti. Mirajes desde la íntima *Tierra Natal* al oasis del compromiso literario”. In: SERAFIN, Silvana; PERASSI, Emilia; REGAZZONI, Susanna; CAMPUZANO, Luisa (coordinadoras). *Más allá del umbral* autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura. España: Renacimiento/Iluminaciones, 2010.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *ESTUDOS AVANÇADOS* 17 (49), 2003, p. 151- 172. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010. Acesso em: 10/02/2018.

DUTRA, Paulo; VOGAS, Vitor Bourguignon. A palavra literária como arma em Luisa Valenzuela. *Revista Contexto* (ISSN 2358-9566), Vitória, n. 34, 2018/2. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/20543/13786>. Acesso em: 20/09/2018.

DUTRA, Paulo; VOGAS, Vitor Bourguignon. Tradição cervantina em Luisa Valenzuela: sonho, relativização da realidade e exposição da linguagem literária contra a “verdade” dos discursos oficiais. *Revista Contexto* (ISSN 2358-9566), Vitória, n. 33, 2018/1. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/18884>. Acesso em: 20/09/2018.

ESCRITORES. Org. Biografia de Luiza Valenzuela. Disponível em: <https://www.escritores.org/biografias/3089-valenzuela-luiza>. Acesso em: 20/04/2015.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011, 243p.

GÓMEZ ÁLVAREZ, María de la Luz. *Una mirada desde el miedo y el dolor en los cuentos de Luisa Valenzuela*. Dissertação de Mestrado. Maestría en Letras Iberoamericanas, UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.iberopuebla.mx/handle/20.500.11777/3717>>. Acesso em: 20/09/2018.

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GUARDIA, Sara Beatriz. Literatura e escritura feminina na América Latina. P. 1 – 26. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/conferencias/SARA-TRADUZIDO.pdf>>. Acesso em: 15/12/2017.

GUIMARÃES, Frederico Moreira. Literatura e engajamento em Sartre: um estudo de *Que é a Literatura?* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Dissertação. Mestrado em Filosofia. São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/11841/1/Frederico%20Moreira%20Guimaraes.pdf>>. Acesso em: 15/02/2018.

FERNANDES, Daniel; RESMINI, Gabriela. *Biopolítica*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/e-psico/subjetivação/espaco/biopolitica.html>. Acesso em: 20/10/2018.

FONSECA, Márcio Alves da. “Entre a vida governada e o governo de si”. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (Orgs.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1975.

FURTADO, Rafael Nogueira; CAMILO, Juliana Aparecida de Oliveira. O conceito de biopoder no pensamento de Michel Foucault. *Revista Subjetividades*. Fortaleza, 16(3): 34-44, dezembro, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/4800/pdf>. Acesso em: 20/10/2018.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HAVAS, Teresa Orecchia. “Gênero y discurso del erotismo en algunos textos de Luisa Valenzuela” In: BAUER, Irene Chikiar (Comp.). *EL VÉRTIGO DE LA ESCRITURA* Jornadas Luisa Valenzuela. 1ª edição. Buenos Aires, 2017.

HEILBORN, Maria Luiza, Araújo, Leila, Barreto, Andreia (Orgs). *Gestão de Políticas Públicas em Gênero e Raça | GPP – GeR: módulo II*. – Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JARACH, Vera. Vera Jarach “una militante della memoria”. Conferência realizada na Università Ca'Foscari di Venezia. Evento pelo Dia da Memória. Organizado pela Università Ca' Foscari Venezia, pelo Archivio Scritture Scrittrici Migranti, Beit Venezia, Associazione per la storia e la memoria delle donne in Veneto "rEsistenze". 14/10/2016.

KRISTINSDÓTTIR, Ragna Sigríður. La voz crítica de Luisa Valenzuela: Acercamiento al abuso del poder em *Cambio de Armas y Cola de lagartija*. Sigillum Universitatis Islandiae. Háskóli Íslands. Hugvísindasvið. Junho de 2011. Disponível em: http://skemman.is/stream/get/1946/8483/22596/1/BA_Ragna_S._Kristinsd%C3%B3ttir.pdf>. Acesso: 10/01/2017.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LERMA, Betty Ruth Lozano. El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a um feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano. La manzana de la discordia. Julio-Diciembre, año 2010, vol. 5, nº2:7-24. Disponível em: http://revistas.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1516/1623>. Acesso: 20/07/2014.

LONTRA, Hilda Orquídea Hartmann. *Resenha de Eliane T A. Campello, O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003, 294p. INTERFACES BRASIL/CANADÁ, RIO GRANDE, N.4, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/viewFile/6490/4514>>. Acesso: 18/08/2018.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997. Disponível em: <https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/03/genero-sexualidade-e-educacao-guacira-lobes-louro.pdf>. Acesso em: 23/08/2017.

LUDMER, Josefina. LITERATURAS POSTAUTÓNOMAS 2.0. Revista de crítica literaria y de cultura, Nº 17, Julio 2007. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>. Acesso em: 20/04/2015.

LUGONES, María. Hacia un feminismo descolonial. La manzana de la discordia, Julio - Diciembre, Año 2011, Vol. 6, No. 2: 105-119. Disponível em:

<<http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V6N2/art10.pdf>>. Acesso em: 11/06/2014.

MAGNARELLI, Sharon. Gatos, Lenguaje y Mujeres en <<El Gato Eficaz>>, de Luisa Valenzuela. Albertus Magnus College, New Haven: 2015. Disponível em: <revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../3580>. Acesso: 09/01/2017.

MAINGUENAEU, Dominique. O contexto da obra literária. Tradução Maria Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MANGIN, Annick. “Literatura y dictadura: Cola de lagartija de Luisa Valenzuela”. In: BAUER, Irene Chikiar (Comp.). *EL VÉRTIGO DE LA ESCRITURA* Jornadas Luisa Valenzuela. 1ª edição. Buenos Aires, 2017.

MARINHO, Havana Alicia de Moraes Pimentel. ESTADOS UNIDOS: o contexto dos anos 1970 e as crises do petróleo. Revista História em Reflexão: Vol. 4 n. 7 – UFGD - Dourados jan/jun 2010. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/download/753/469>>. Acesso em: 10/02/2018.

MARTÍN, Rocío medina. “Feminismos periféricos, feminismos-otros: una genealogía feminista decolonial por reivindicar”. *Revista internacional de Pensamiento Político - i Época*, vol. 8, 2013, p. 53-79.

MATOS, Tiago. Quem foi Jorge Luis Borges. Revista Estante (online). Julho de 2016. Disponível em: <<http://www.revistaestante.fnac.pt/quem-foi-jorge-luis-borges/>>. Acesso: 09/01/2017.

MEDEIRO, Alexandro M. Literatura Engajada. Disponível em: <<https://www.sabedoripolitica.com.br/products/literatura-engajada/>>. Acesso em: 15/02/2018.

MEDEIROS-LICHEM, Maria Teresa. Prisma poligonal de la escritura: cuentos de Hadas de Luisa Valenzuela. Disponível em: <http://www.luisavalenzuela.com/ensayos_criticos>. Acesso: 22/06/2014.

MEDEL, Bisherú Bernal. Guerra Sucia en el Cono Sur: Memoria, Represión e Identidad Femenina en la Escritura de Luisa Valenzuela. Licenciatura en Letras Hispánicas. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa. División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2006. Disponível em: <<http://148.206.53.84/tesiuami/UAMI13463.pdf>>. Acesso: 09/01/2017.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Estudos Culturais em tempos pioneiros. In: ALMEIDA, Julia; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (Orgs.). *Estudos Culturais: legado e apropriações*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017b.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Intelectuais no exílio: algumas notas sensíveis. *Diaspore* 7, 2017, p. 99-108. Disponível em: <<http://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/chapter/978-88-6969-123-2/978-88-6969-123-2-ch-08.pdf>>. Acesso em: 10/01/2018.

MIGNOLO, Walter. “Compreensão humana e interesses locais. O ocidentalismo e o argumento (latino-)americano”. In: _____. *Histórias locais, projetos globais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 2006.

MOREIRA, Mayara Franca. Em torno da literatura engajada: Sartre e o debate estético. Monografia. Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas. Departamento de Filosofia. Brasília, 2012. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/4033/1/2012_MayaraFrancaMoreira.pdf>. Acesso em: 15/02/2018.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. A lógica do engajamento: literatura e metafísica em Sartre. Revista Discurso 39. DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA FFLCH DA USP, v. 39, 2011. Disponível em: < www.revistas.usp.br/discurso/article/download/>. Acesso: 20/10/2018.

MUHR, Thomas. Desprivatização da educação, ‘revolução participativa da educação’ e socialismo do século XXI na Nicarágua. *Acta Scientiarum*. Education. Maringá, v. 34, n. 2, p. 269-280, July-Dec., 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/>. Acesso: 20/10/2018.

OLIVEIRA, Jordânia Abadia da Silva. ARTIFÍCIOS DA LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: UMA MEMÓRIA PERFORMÁTICA? P. 1-26. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/viewFile/4036/3008>>. Acesso em: 20/12/2017.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, volume 2. n. 3, 1989, p. 3 - 15. Disponível em: < http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso: 20/10/2018.

PRAZERES, Lílian Lima Gonçalves dos. *Femininos, identidades e trânsitos em narrativas de Clarice Lispector*. Dissertação (mestrado). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

PROGRAMA EDUCACIÓN Y MEMORIA. Vera Jarach. La historia de Vera. Disponível em: <<http://www.buenosaires.gob.ar/educacion/programasymemoria/archivos-por-la-memoria/vera-jarach>>. Acesso: 10/01/2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul* [livro eletrônico]. São Paulo: Cortez, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

REGAZZONI, Susanna. “Quando la curiosidad te salva. *El Barbazul* de Luisa Valenzuela”. In: SERAFIN, Silvana; PERASSI, Emilia; REGAZZONI, Susanna; CAMPUZANO, Luisa (coord.). *Más allá del Umbral – Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. Editorial Renacimiento: España, 2010.

RESENDE, Beatriz; PIRES, Paulo Roberto. Seminário Internacional: A Literatura Latino-Americana no Século XXI. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollandia.com.br/a-literatura-latino-americana-no-seculo-xxi/>>. Acesso em: 10/01/2018.

REVEL, Judith. “Nas origens do biopolítico: de *Vigiar e punir* ao pensamento da atualidade”. In: KOHAN, Walter Omar; GONDRA, José. *Foucault 80 anos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIDGEWAY, Gwendolyn Díaz. “Luisa Valenzuela, la maravilla de escribir”. In: BAUER, Irene Chikiar (Comp.). *EL VÉRTIGO DE LA ESCRITURA* Jornadas Luisa Valenzuela. 1ª edição. Buenos Aires, 2017.

ROCCA, Adolfo Vásquez. Alfred Jarry e o Colégio de Patafísica. A ciência das soluções imaginárias. Tradução Wilson Coelho. Disponível em: <<https://groups.google.com/forum/#!topic/filosofar-es/5aDfDw5sm6c>>. Acesso: 17/01/2017.

ROCHA, Dheiky. *A construção da imagem feminina nas leituras clariciana e luftiana*. Encontro Regional dos Estudantes de Letras: Alagoas, 2007.

ROHRER, Kristine L. Los temas de poder en las obras de Luisa Valenzuela. Dissertação de Mestrado. Universidad de Toledo: 2012. Disponível em: <<http://utdr.utoledo.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1439&context=theses-dissertations>>. Acesso: 09/01/2017.

ROJAS, Vera, TERESA, María. Luisa Valenzuela. Hay que sonreír. Lletra de Dona in Centre Dona i Literatura, Barcelona, Centre Dona i Literatura. Universidade de Barcelona: 2010. Disponível em: <<http://www.ub.edu/cdona/lletradedona/hay-que-sonreir>>. Acesso: 09/01/2017.

ROSA, Alberto. “Recordar, descrever e explicar o passado. O que, como e para o futuro de quem?”. In: CARRETO, Mario; ROSA, Alberto; GONZÁLEZ, María Fernanda (Org.). *Ensino da História e Memória Coletiva*. Tradução Valério Campos. Porto Alegre: Artmed, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A apresentação da questão: A literatura do trauma. In: _____. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003b.

_____. O testemunho: entre a ficção e o real. In: _____. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. O testemunho: entre a ficção e o real. In: _____. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003c. SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testimonio na Hispano-América. In: ____ (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003a.

SERAFIN, Silvana. Mujer y política: una difícil relación. Algunos ejemplos en escritoras argentinas de la segunda mitad del siglo XX. In: SERAFIN, Silvana; PERASSI, Emilia; REGAZZONI, Susanna; CAMPUZANO, Luisa (coordinadoras). *Más allá del umbral autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. España: Renacimiento/Iluminaciones, 2010.

SESANA, Laura. Procesos de liberación: *Cambio de armas* LuisaValenzuela (Buenos Aires, 1938), p. 1-16. Department of Classical and Modern Languages Villanova University. Disponível em: <<http://concept.journals.villanova.edu/article/view/150>>. Acesso em: 20/04/2015.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 221 p. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/3vj9m/pdf/silva-9788579830327.pdf>>. Acesso em: 10/02/2018.

SITE OFICIAL. Luisa Valenzuela. Disponível em: <<http://www.luisavalenzuela.com/cronologia/>>. Acesso em: 05/06/2016.

SKIDMORE, Thomas E.; SMITH, Peter H. *Modern Latin America*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2010.

SOARES, Eliane Veras. Estruturas de Sentimento e formação da literatura em Moçambique: a construção de uma hipótese. **Boletín Onteiken**, N° 17, Mayo, p.

59-68, 2014. Disponível em: <<http://oniteaiken.com.ar/ver/boletin17/art-soares.pdf>>. Acesso: 10 de fevereiro de 2018.

SOARES, Eliane Veras. Literatura e estruturas de sentimento: fluxos entre Brasil e África. Sociedade e Estado. Brasília, volume 26, número 2, p. 95-112 Maio/Agosto 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v26n2/v26n2a06.pdf>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 133 p.

TEIXEIRA, Cíntia Maria; MAGNABOSCO, Maria Madalena. *Gênero e diversidade: formação de educadoras/es*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

VALENZUELA, Luisa. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.

_____. CIUDAD AJENA. Sarainés Kasdan. Blog. 09 de outubro de 2009. Disponível em: <<https://lacanciondelasirena.wordpress.com/2009/10/05/ciudad-ajena/>>. Acesso: 07/01/2017.

_____. Scrivere. tradução de Giulia Zavagna. SUR. Sezioni: Ritratti, Scrittura. 27 aprile 2015. Disponível em: <http://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/27-04-2015/scrivere-di-luisa-valenzuela_/print/>. Acesso: 07/01/2017.

_____. Troca d'Armas. In: _____. *Troca d'Armas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Art Editora, 1986.

_____. *Novela negra con argentinos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.

_____. *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 1998.

VITALE, Ángela; DOMÍNGUEZ, Florencia. Entrevista a Luisa Valenzuela. Disponível em: <<http://www.lecturalacanianana.com.ar/doc.php?doc=395>>. Acesso em: 20/04/2015.

VOGAS, Vitor Bourguignon. Nas *Huellas* de Valenzuela: Marcas de Resistência, Memória e Cicatriz da Ditadura Militar Argentina na Narrativa de Luisa Valenzuela. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_9608_Disserta%E7%E3o%20vers%E3o%20final%20-%20Vitor%20Vogas.pdf>. Acesso: 18/08/2018.

WILLIAMS, Raymond (1971). *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. Revista USP, nº 65. São Paulo: março/maio, 2005, p. 210-224. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13448/15266>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2018.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.