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
2019

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Dottorato di Ricerca in Lingue, Culture e Societa 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

2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

PRAZERES, LÍLIAN LIMA GONÇALVES DOS, 1986-
P895e Escrituras feministas sul-americanas: corpos, vozes e sentimentos em Luisa Valenzuela / LÍLIAN LIMA GONÇALVES DOS PRAZERES. - 2019.
212 f. : il.

Orientadora: Adelia Maria Miglievich Ribeiro.
Coorientadora: Susanna Regazzoni.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura. 2. Luisa Valenzuela. 3. Ditadura. 4. Crítica Literária Feminista. 5. Estrutura de Sentimentos. 6. Feminismo. I. Miglievich Ribeiro, Adelia Maria. II. Regazzoni, Susanna. III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 82

Lílian Lima Gonçaves dos Prazeres

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

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

Aprovada em 14 de março de 2019.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Adelia Maria Miglievich Ribeiro (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão

Profa. Dra. Adelia Maria Miglievich Ribeiro
Por: Profa. Dra. Susanna Regazzoni (Universidade de Ca 'Foscari)
Coorientadora

Profa. Dra. Maria Mirtis Caser (UFES)
Examinadora Interna

Profa. Dra. Adelia Maria Miglievich Ribeiro
Por: Prof. Dr. Luís Fernando Beneduzi (UFES/Universidade de Ca 'Foscari)
Examinador Interno

Prof. Dr. Gean Paulo Gonçalves Santana (UNEB)
Examinador Externo

Profa. Dra. Sônia Missagia de Mattos (DCSO/UFES)
Examinadora Externa

Para Cláudia Silva Lima e Raimunda Maria da Silva, as responsáveis por minha existência e resistência.

AGRADECIMENTOS

Às forças que me acompanham e a esse universo que sempre conspirou a meu favor, colocando boas energias e pessoas maravilhosas em minha vida.

À minha família, especialmente minha mãe, Claudia Silva Lima, por ser meu porto seguro, por me apoiar em todas as escolhas e me ensinar que a educação sempre foi o melhor caminho a seguir. E a Rafael dos Prazeres pelo companheirismo, por partilhar as estradas e compreender as distâncias físicas.

À minha Orientadora, Professora Adelia Miglievich, por acreditar em minha pesquisa, me apoiar nas lutas e conquistas e por ter me ajudado a crescer pessoal e intelectualmente durante os seis anos de parceria.

À minha Co-orientadora, Professora Susanna Regazzoni, quem me apresentou a obra de Luisa Valenzuela, pela recepção na Itália e pelo apoio na concretização desta tese.

Ao professor Luís Fenando Beneduzi, grande incentivador da minha ida para Itália e para realização do cotutela de tese.

Aos professores que participaram da conclusão dessa jornada. Em especial aos que disponibilizaram parte do seu tempo para a leitura desta tese e participação na banca de defesa. À professora Rafaela Scardino por ter me orientado no estágio e ter me ensinado ainda mais sobre o universo da docência. Aos professores Luís Eustáquio e Maria Mirtis Caser pela disponibilidade e atenção sempre dedicadas a mim.

Aos coordenadores que estiveram à frente do PPGL, pela paciência, carinho, atenção sempre dispensados a nós, alunos, e pela dedicação para nos oferecer uma Pós-Graduação de qualidade.

Aos funcionários da SIP, em especial Letícia em seu tempo de estagiária, que sempre estiveram à disposição e atentos às nossas necessidades.

Aos amigos-família, em especial, Eliana Sausmickt, Ademício Lima, Tutu, Bela, Villiani e família, Gean, Crysna, Edson (e a todo cartel), Vagno, Mailane, Caleb, Gabriela, Linique, Raphaela, Deni, Jeferson, Daniel, Bárbara, Cazé, Sâmia e Liliana que estiveram sempre presentes, me apoiando e deixando a vida mais alegre. À Cristine, Elena, Alice, Vinícius Fernandes, Vinícius Hoste, Willy, Fabíola, Darlan, Luiza, Kseniia, Qiaoyi, Thompson, Rui, Eugênio, Adriana e Flávio que fizeram das terras estrangeiras casa, deixando-as mais aconchegantes. Aos amigos de minha terra natal, Palmeiras, Viderlane, Sophia (minha afilhada), Maiara, Indira e as crianças, Domingos, Miriam, Ozinete, Thássia, que mesmo de longe vibram com minhas conquistas.

Aos colegas e amigos das turmas, pela troca de experiência, pelos conhecimentos partilhados, em especial para Isabella Baltazar, Cibele Verrangia, Luciana Knoeller, Edson Bomfim, Aline Brito, Cíntia Moraes.

Ao Coletivo Feminista Diva Guimarães e às minhas companheiras de luta por um mundo mais justo para as mulheres.

Aos meus colegas e alunos do Colégio Modelo Luís Eduardo Magalhães, pela compreensão e apoio durante esses quatro anos de afastamento.

À UNEB E UFSB pelas oportunidades de aprendizado e crescimento.

Ao Programa Erasmus+ por ter me proporcionado uma experiência única na Itália.

À Secretaria de Relações Internacionais da UFES e seus funcionários pelo empenho na efetivação da cotutela, em especial a Raquel Soprani Paiva.

À Gaia Sambo e Michela Siciliano, funcionárias da Ca'Foscari, pela disponibilidade e gentileza de sempre.

À Universidade Federal do Espírito Santo e à Università Ca'Foscari de Venezia.

À CAPES pelo financiamento e investimento em minha pesquisa.

Não serei livre enquanto alguma mulher for prisioneira, mesmo que as correntes dela sejam diferentes das minhas.

Audre Lorde

RESUMO

A escrita de Luisa Valenzuela é terreno fértil para a crítica literária pois permite a realização de inúmeros estudos acerca dos temas e das construções estéticas que perpassam sua produção. Esta tese elegeu como objeto de investigação os corpos, vozes e sentimentos das personagens femininas presentes na literatura de Luisa Valenzuela. Nesse sentido, a pergunta que a orientou foi: como a escritura de Valenzuela pode ser ato de criação e de resistência num tempo histórico marcado pelo silenciamento imposto pelo "terrorismo de Estado" na Argentina? A pesquisa teve como objetivos: apresentar a biografia da escritora e buscar eventuais conexões com a construção de suas personagens que protagonizam as narrativas da autora, a fim de perceber a "estrutura de sentimentos", categoria do crítico literário galês, Raymond Williams, que forjou e na qual foi forjada uma geração de mulheres escritoras submetidas ao (auto)exílio provocado pelos regimes políticos autoritários na América Latina, nas décadas de 1960-80. A partir das teorias literárias feministas e da perspectiva pós-colonial e decolonial, a tese intentou problematizar 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, de outro, da prosa pós-boom de motivações políticas no continente. Sua literatura foi vista ainda como uma literatura engajada por conta dos temas e das discussões que suscita, aliando a ficção ao "teor testemunhal" (SELIGMANN-SILVA, 2003), e possibilitando um exercício crítico-reflexivo sobre um tempo cuja memória não deve ser apagada. Deu-se centralidade ao livro Cambio de Armas, composto por cinco contos, nos quais a autora, através de protagonistas femininas, ficcionalizou o período da ditadura e as opressões vividas pelas mulheres inseridas na "colonialidade de gênero" (LUGONES, 2010), como uma inflexão do debate sobre as "colonialidades", trazido por Aníbal Quijano (2013) e outros decoloniais. O percurso metodológico utilizado foi uma compilação da crítica literária existente sobre a obra da escritora a fim de se tecer os primeiros diálogos. Ciente de que não é possível fixar rótulos para a autora, pôde-se enfatizar seu enfrentamento pela palavra do sistema repressivo pelo qual passou a Argentina e a peculiaridade de sua criação artística, como o uso experimental da linguagem e das formas de narrar, em que os focos narrativos distintos se mesclam, além da reverberação das vozes femininas silenciadas e do acento no erotismo como recurso de libertação da mulher, em acordo com a "estrutura de sentimentos" que ensejou a revolução feminista. Para a análise, também se fez uso da pós-colonial Gayatri Spivak (2012) e da pós-estruturalista Judith Butler (1998), ambas a aprofundar, à sua maneira, os "micropoderes" de Michel Foucault (1979). Os contos analisados mostraram o corpo feminino como metáfora da pátria violentada sob o jugo do Estado de Exceção argentino, que era também "masculino". A capacidade das protagonistas narrarem suas tragédias era, contudo, uma forma de resistir à condição de subalternidade/colonialidade a que eram submetidas. Desde uma relação amorosa à experiência da tortura política, os "deslocamentos" eram possíveis e abriam chances de mudar a realidade e confrontar o sistema patriarcal. Desse modo, certifica-se que, através de uma literatura engajada, comprometida com a condição feminina de seu tempo, Valenzuela preserva, nas linhas e entrelinhas de sua ficção, a memória dos sistemas de opressão existentes na Argentina, e que também foram realidade comum a muitos outros países da América Latina, que são a marca de sua literatura.

Palavras-chave: Luiza Valenzuela. Estruturas de Sentimentos. 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. 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 imposto dal "terrorismo di Stato" in Argentina? L'obiettivo della ricerca è quello di presentare la biografia della scrittrice e cercare eventuali connessioni con la costruzione dei personaggi protagonisti della narrativa dell'autrice, al fine di captare la "struttura dei sentimenti", categoria del critico letterario gallese Raymond Williams, categoria che forgiò e nella quale fu forgiata una generazione di donne scrittrici obbligate all'(auto)esilio a causa dei regimi politici autoritari in America Latina, tra anni Sessanta e Ottanta del XX secolo. Partendo dalle teorie letterarie femministe e da una prospettiva post-coloniale e decoloniale, questa ricerca cerca di 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 prosa post-boom di motivazioni politiche nel continente. La sua letteratura è stata inoltre vista come una letteratura impegnata a causa dei temi e dei dibattiti che solleva, legando la finzione alla "capacità di testimonianza" (SELIGMANN-SILVA, 2003), e rendendo possibile un esercizio critico-riflessivo a proposito di un tempo la cui memoria non può essere cancellata. È centrale il libro *Cambio de Armas*, composto da cinque racconti, nei quali l'autrice, attraverso protagoniste femminili, romanza il periodo della dittatura e le oppressioni vissute dalle donne inserite nella "colonialità di genere" (LUGONES, 2010), come un'inflessione sul dibattito sulla "colonialità" aperto da Aníbal Quijano (2013) e da altri decolonialisti. Il percorso metodologico utilizzato presenta un excursus della critica letteraria esistente sull'opera della scrittrice al fine di allacciare i primi dialoghi. Consapevole del fatto che non è possibile etichettare quest'autrice, è possibile enfatizzare la sua lotta attraverso la parola del sistema repressivo per cui è passata l'Argentina e la peculiarità della sua creazione artistica, come l'uso sperimentale del linguaggio e delle modalità di racconto, nelle quali punti narrativi diversi si mescolano, oltre al riverbero delle voci femminili silenziate, e dell'accentuato erotismo come strumento di liberazione della donna, in accordo con la "struttura dei sentimenti" che ha motivato la rivoluzione femminista. Per l'analisi si è inoltre fatto uso della post-colonialista Gayatri Spivak (2012) e della post-strutturalista Judith Butler (1998), che hanno approfondito, entrambe a loro modo, i "micropoteri" di Michel Foucault (1979). I racconti analizzati mostrano il corpo femminile come una metafora della patria violentata sotto il giogo dello Stato di Eccezione argentino, che era anche "maschile". La capacità delle protagoniste di narrare le proprie tragedia era, comunque, un modo di resistere alla condizione di subalternità/colonialità alla quale erano sottomesse. Dalla relazione amorosa all'esperienza della tortura politica, gli "spostamenti" erano possibili e davano la possibilità di cambiare la realtà e affrontare il sistema patriarcale. Così, si è verificato che, attraverso una letteratura *engagé*, impegnata sul fronte della condizione femminile del suo tempo, Valenzuela preserva, nelle righe e tra le righe della sua narrativa, la memoria dei sistemi di oppressione esistenti in Argentina, che sono stati una realtà in comune con molti altri paesi dell'America Latina, e che sono un marchio della sua letteratura.

Parole chiave: Luiza Valenzuela. Strutture dei Sentimenti. Memoria. Femminismo. Dittatura.

RESUMEN

La escritura de Luisa Valenzuela es terreno fértil para la crítica literaria pues permite la realización de innumerables estudios acerca de los temas y de las construcciones estéticas que atraviesan su producción. Esta tesis eligió como objeto de investigación los cuerpos, voces y sentimientos de los personajes femeninos presentes en la literatura de Luisa Valenzuela. En ese sentido, la pregunta que la orientó fue: ¿cómo la escritura de Valenzuela puede ser acto de creación y de resistencia en un tiempo histórico marcado por el silenciamiento impuesto por el "terrorismo de Estado" en Argentina? La investigación tuvo como objetivos: presentar la biografía de la escritora y buscar eventuales conexiones con la construcción de sus personajes que protagonizan las narrativas de la autora, a fin de percibir la "estructura de sentimientos", categoría del crítico literario galés, Raymond Williams, que forjó y en el cual fue forjada una generación de mujeres escritoras sometidas al (auto) exilio provocado por los regímenes políticos autoritarios en América Latina, en las décadas de 1960-80. A partir de las teorías literarias feministas y de la perspectiva postcolonial y decolonial, la tesis intentó problematizar el "lugar de habla" de la autora sudamericana que escribe en español y el modo como su obra participa, por un lado, de la literatura feminista y de otro, de la prosa post-boom de motivaciones políticas en el continente. Su literatura fue vista como una literatura comprometida por los temas y las discusiones que suscita, aliando la ficción al "contenido testimonial" (SELIGMANN-SILVA, 2003), y posibilitando un ejercicio crítico-reflexivo sobre una época cuya memoria no debe ser borrada. El centro del análisis fue el libro Cambio de Armas, compuesto por cinco cuentos, en los que la autora, a través de protagonistas femeninas, hace ficción del período de la dictadura y las opresiones vividas por las mujeres insertas en la "colonialidad de género" (LUGONES, 2010), como una inflexión del debate sobre las "colonialidad" traído por Aníbal Quijano (2013) y otros decoloniales. El recorrido metodológico utilizado fue una compilación de la crítica literaria existente sobre la obra de la escritora a fin de tejer los primeros diálogos. Consciente de que no es posible fijar rótulos para la autora, se ha podido enfatizar su enfrentamiento por la palabra del sistema represivo por el que pasó la Argentina y la peculiaridad de su creación artística, como el uso experimental del lenguaje y de las formas de narrar, en que los focos narrativos distintos se mezclan, además de la reverberación de las voces femeninas silenciadas y del acento en el erotismo como recurso de liberación de la mujer, de acuerdo con la "estructura de sentimientos" que dio lugar a la revolución feminista. Para el análisis, también se hizo uso de la post-colonial Gayatri Spivak (2012) y de la post-estructuralista Judith Butler (1998), ambas profundizando a su manera, los "micropoderes" de Michel Foucault (1979). Los cuentos analizados mostraron el cuerpo femenino como metáfora de la patria violada bajo el yugo del Estado de Excepción argentino, que era también "masculino". La capacidad de las protagonistas narrar sus tragedias era, sin embargo, una forma de resistir a la condición de subalternidad / colonialidad a la que eran sometidas. Desde una relación amorosa la experiencia de la tortura política, los "desplazamientos" eran posibles y abrían posibilidades de cambiar la realidad y confrontar el sistema patriarcal. De esa manera, certificamos que, a través de una literatura comprometida la condición femenina de su tiempo, Valenzuela preserva, en las líneas y entrelíneas de su ficción, la memoria de los sistemas de opresión existentes en la Argentina, y que también fueron realidad común a muchos otros países de América Latina, que son la marca de su literatura.

Palabras clave: Luiza Valenzuela. Estructuras de Sentimientos. La memoria. El feminismo. Dictadura.

ABSTRACT

Luisa Valenzuela’s writting is fertile ground for literary criticism because it allows the accomplishment of numerous studies on the themes and the aesthetic constructions that permeate its production. This thesis chose as object of investigation the bodies, voices and feelings of the feminine character present in the literature of Luisa Valenzuela. In this way, the question that guided it was: how can Valenzuela's writing be an act of creation and resistance in a historical time marked by the silencing imposed by "State terrorism" in Argentina? The research had as objectives: to present the biography of the writer and to look for possible connections with the construction of its characters that star the narratives of the author in order to perceive the "structure of feelings", category of the literary critic Welsh, Raymond Williams, that forged and in which a generation of female writers subjected to (self) exile provoked by authoritarian political regimes in Latin America was forged, in the 1960s and 1980s. Based on feminist literary theories and the postcolonial and decolonial perspectives, the thesis attempted to problematize the South American writer's "place of speech" in Spanish writing and the way in which her work participates, on the one hand, in feminist literature and , on the other hand, the post-boom prose of political motivations in the continent. Her literature was still seen as a engaged literature in the themes and discussions that it raises, combining fiction with "testimonial content" (SELIGMANN-SILVA, 2003), and making possible a critical-reflexive exercise about a time whose memory should not be erased. The focus was on the book Cambio de Armas, composed of five stories, in which the author, through female protagonists, fictionalizes the period of dictatorship and the oppressions experienced by women inserted in the "coloniality of gender" (LUGONES, 2010), as an inflection of the debate on the "colonialities" brought by Aníbal Quijano (2013) and other decolonial authors. The methodology used was a compilation of existing literary criticism on the work of the writer in order to make the first dialogues. Aware that it is not possible to fix labels for the author, it was possible to emphasize its confrontation by the word of the repressive system through which Argentina passed and the peculiarity of its artistic creation, like the experimental use of the language and the ways of narrate, in which the different narrative focuses blend, as well as the reverberation of silenced feminine voices and the accent on eroticism as a means of liberating women, in accordance with the "structure of feelings" that the feminist revolution brought about. For the analysis, the post-colonial Gayatri Spivak (2012) and the poststructuralist Judith Butler (1998) were used, both to deepen, in their own way, the “Micro-powers” by Michel Foucault (1979). The analyzed stories showed the female body as a metaphor of the violated homeland under the yoke of the Argentine State of Exception, which was also "masculine." The capacity of the protagonists to recount their tragedies was, however, a way of resisting the condition of subalternity/coloniality to which they were subjected. From a love affair to the experience of political torture, "displacements" were possible and opened up the chances of changing reality and confronting the patriarchal system. Thus, We certify that Valenzuela preserves, in the lines and between lines of her fiction, the memory of the systems of oppression existing in Argentina, which were also common to many other Latin American countries, through an engaged literature committed to the feminine condition of her time.

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

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 13

1 LUISA VALENZUELA: TRÂNSITOS E DESLOCAMENTOS 24
1.1 LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTAS..... 37
1.1.1 Feminismos no contexto sul-americano: a experiência argentina..... 42
1.1.2 Produção literária argentina e crítica feminista..... 49
1.2 FORTUNA CRÍTICA DE LUISA VALENZUELA: LEITURAS DIVERSAS DE SUA OBRA..... 55
1.2.1 Achados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES..... 55
1.2.2 Outros Trabalhos de Conclusão de Curso que abordaram a obra de Valenzuela encontrados ao longo das pesquisas..... 61
1.2.3 A crítica literária sobre Valenzuela..... 66

2 FERRAMENTAS TEÓRICAS: "ESTRUTURA DE SENTIMENTOS", TESTEMUNHO, MEMÓRIA E BIOPODER 82
2.1 LITERATURA E SOCIEDADE: "ESTRUTURA DE SENTIMENTOS"..... 82
2.1.1 "Estrutura de sentimentos" e Literatura..... 85
2.2. O TESTEMUNHO NA LITERATURA..... 92
2.3 REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO..... 98
2.4 PODER-CORPO: NOÇÕES DE BIOPODER E BIOPOLÍTICA EM MICHEL FOUCAULT 112

3 *CAMBIO DE ARMAS*: TRANÇANDO LEITURAS..... 119
3.1 *CAMBIO DE ARMAS*: O LIVRO..... 121
3.1.1 Nas entrelinhas de uma história de amor: A Ditadura Argentina no conto "Quarta Versão" de Luisa Valenzuela..... 123
3.1.2 Esquecimento, Memória e Repressão em "Cambio de armas" na Voz Feminista de Luisa Valenzuela..... 135

4 MULHERES, DESEJOS E OPRESSÕES: OUTROS CONTOS DE *CAMBIO DE ARMAS*..... 148
4.1 CONFISSÃO, SENTIMENTO E VIOLÊNCIA NO CONTO "LA PALABRA ASESINO"..... 149
4.2 O CORPO FEMININO EM TRÂNSITO EM "CEREMONIAS DE RECHAZO"... 166
4.3 REPRESSÃO, RESISTÊNCIA E MEMÓRIA EM "DE NOCHE SOY TU CABALLO"..... 177

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 185

REFERÊNCIAS..... 191

INTRODUÇÃO

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

Cheguei nalgum momento à literatura e à crítica literária. Não somente, à crítica literária feminista. Cheguei até a América Latina e ao Brasil, neste caldeamento de culturas provocado pelo colonialismo. O século XX e as ditaduras do Mercosul revelaram-me neocolonialismos que insistiam em retirar a autodeterminação das sociedades latino-americanas. Entrecruzei olhares e vi retornar com intensidade a questão da "colonialidade de gênero" (LUGONES, 2011). Descobri a literatura da escritora argentina contemporânea Luiza Valenzuela (1986) e observei subjetividades inscritas em seu corpo e voz, subalternas e resistentes, num só tempo. Quis saber mais.

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, mas se realizam de distintas formas como direito à diferença, à variação, às metamorfoses, 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", mas esta é uma aventura coletiva porque viver é conviver e a literatura jamais é solitária, se não uma enunciação plurivocal, relação e devir: devir do autor, devir das personagens, devir da própria linguagem. Somos, também, um tipo de *bricoleur* que, a partir de restos, resíduos, fragmentos, torna-se algo antes inexistente.

A escrita de Luisa Valenzuela que postulo como feminista ganha materialidade no confronto com ordens de discurso, no sentido foucaultiano (1996). Falo especificamente da ditadura argentina, nos anos de 1976 a 1983, e da opressão sofrida especialmente pelas mulheres num contexto de repressão e violência de Estado. O fazer literário vem envolto em memórias a despeito de se pretender uma prosa mais ficcional ou não. 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, reconstroem a memória do “Terrorismo de Estado” vivido na Argentina, em que um dos lados foi massacrado dada a assimetria das forças. Ao contar essa história, neste caso imersa nas linhas e entrelinhas literárias, a autora buscava contribuir para que esse tempo não se repetisse na medida em que as pessoas o rejeitassem, evocando a violência sofrida e o medo que coexistem durante uma ditatura. Aqueles que, como eu, não a viveram, saberão de sua existência através dos relatos e das consequências nos processos de dessubjetivação/opressão de pessoas que fazem funcionar as instituições.

Enquanto mulher, pesquisadora, entendo 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, o que reforça o meu desejo de poder participar deste movimento. Nesse sentido, os corpos, vozes e sentimentos das personagens femininas presentes na literatura de Luisa Valenzuela conformam a presente pesquisa que tem como foco a polifonia, as assimetrias e os conflitos, os deslocamentos e os trânsitos, numa perspectiva pós-estruturalista, que criam as *performances* femininas nas narrativas. Pergunto: como a escritura de Valenzuela pode ser ato de criação e de resistência num tempo histórico marcado pelo silenciamento imposto pela “Terrorismo de Estado” 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 possível “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, discutir o "lugar de fala" da autora sul-americana que escreve em espanhol e o modo como sua obra participa da literatura feminista e, também, da contemporânea "literatura de exílio" de motivações políticas.

Discuto aqui com algumas vertentes da literatura. Uma delas 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, com ênfase, é a literatura feminista. Entendo como literatura feminista aquela que apresenta uma "consciência feminista", ou seja, 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.

Neus Carbonell e Meri Torras (1999) destacam que há na literatura como resistência, assim como em toda forma de escrita libertária, um compromisso com a perspectiva de luta feminista pois tal bandeira não deve ficar reduzida às mulheres, uma vez que:

> [...] implica uma revisão do funcionamento do poder que haverá de fazer-nos, a todos e todas, como indivíduos e/ou com coletivos de indivíduos, mais livres ou, talvez, somente algo menos alheio aos mecanismos que nos constituem com sujeitos, no duplo sentido da palavra (CARBONELL; TORRAS, 1999, p. 08, tradução minha)[1].

É justamente o compromisso com a construção dessa outra sociedade que observo em alguns textos de autoria feminina, os quais permitem empreender uma crítica literária feminista. Desse modo, com base em Hélène Cixous *apud* Toril Moi (2006), podemos pensar na literatura feminista como aquela voltada para a produção e legitimação da diferença. De acordo com a estudiosa, a produção escrita feita por mulheres já estaria diretamente vinculada a tal característica:

> Para Cixous, os textos femininos são textos que "tratam da diferença", [...] estão orientados no sentido da diferença, lutam contra

[1] No original: *[...] implica una revisión del funcionamiento del poder que ha de hacernos a todas y todos, como individuos y/o como colectivos de individuos, más libres o, tal vez, sólo algo menos ajenos a los mecanismos que nos constituyen como sujetos, en el doble sentido de la palabra.*

> a lógica falocêntrica dominante, rompem as limitações da oposição binária e gozam com os prazeres de um tipo de escritura mais aberta (MOI, 2006, p. 118, tradução minha)[2].

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 implica um posicionamento enquanto mulher e a 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).[3]

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 (CORBATTA, 2002, p. 93, Tradução minha)[4].

---

[2] No original: *Para Cixous, los textos femeninos son textos que "tratan de la diferencia", […] están orientados en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen la limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta.*

[3] 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).

[4] 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* (CORBATTA, 2002, p. 93).

O intelectual público no exílio é uma voz 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 aprofundam o pensamento crítico como estratégia de sobrevida 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). Para renascer, participam, fora do seu território de origem, de um sentimento comum trazido pelo deslocamento, uma necessidade de lutar contra o silenciamento e as opressões vivenciadas por si mesmo e 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 escritores e leitores compartilham de uma mesma “estrutura de sentimentos” – o termo advém do materialismo cultural de Raymond Williams (2011). Essa estrutura consiste em algo como uma “consciência prática” coletiva que cria, também na literatura um *estilo* em torno de alguns elementos da criação literária e não outros, quando o leitor entra em contato com experiências, por vezes por ele desconhecidas, mas consegue capturá-las na medida em que experimenta sentidos partilhados a partir do acesso ao texto.

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. Compreende a literatura escrita após o fenômeno que foi o *boom da literatura latino-americana*, a partir dos anos 1960. Sobre o período conhecido como *boom,* Raquel Serrão (2013) observa:

> O chamado *Boom* latino-americano, em suma, é um movimento que emergiu no século XX e se difundiu pela Europa. Ele é um movimento que diz respeito às inovações técnicas da narrativa latino-americana materializadas em obras de escritores como Gabriel García Marquez, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, dentre outros. Esses escritores passaram, então, a ser reconhecidos no cenário literário internacional, e em cujos romances sobressai uma discussão macrossocial do entorno (sociedade, cultura, política, história em seus aspectos amplos) (SERRÃO, 2013, p. 105).

No período em questão, houve, então, uma mudança estética dos modos de fazer literatura. Associada a esse aspecto, ocorreu também uma intensa investida por parte do mercado editorial que publicou os autores latino-americanos,

promovendo inclusive traduções para que as obras tivessem lugar no mercado internacional. Sobre isso, Ángel Rama (2018) ressalta que “as pompas do *boom* foram sustentadas por sua transferência a outras capitais onde foram sendo registrados os sinais da sociedade consumista [...]” (RAMA, 2018, p. 02). O autor faz uma crítica a respeito da relação direta do fenômeno do *boom* aos costumes de uma sociedade de consumo que se expandia e consolidava, ressaltando que escritores e editoras souberam aproveitar da demanda exposta pelos leitores da época.

Serrão (2013) chama a atenção, contudo, para a ausência de mulheres escritoras nas listas daqueles que compunham o *boom*. Núria Marrón (2017) observa mais contundentemente que a produção literária feita por mulheres no período foi “asfixiada” pelo cânone literário machista vigente. A estudiosa resgata alguns nomes de escritoras que produziram durante o *boom*, que poderiam ser incluídas nele, mas que não foram, é o caso de Elena Garro, Rosario Castellanos, dentre outras. Somente no período posterior ao *boom* que as mulheres e outros grupos marginalizados aparecem no cenário literário, sobretudo, através da literatura de teor testemunhal e do romance histórico, modificando mais uma vez o modelo de produção estética.

> A abordagem ficcional do fato histórico sob o ponto de vista de um eu, sob a ótica de uma interioridade privada - pela voz das mulheres, negros, homossexuais ou jovens, por exemplo -, aponta para novos caminhos de leitura da história e ganha expressão mais vigorosa na escrita feminina. O silêncio e as estruturas quebram-se no *pós-Boom* em dois principais aspectos. O primeiro deles é a predominância da voz dos vencidos nos relatos. As narrativas são conduzidas, geralmente, por sujeitos socialmente desprezados por algum motivo ou que têm pouco espaço na sociedade. O segundo é a exploração ficcional de ambientes ou espaços pouco explorados [...] (SERRÃO, 2013, p. 108).

Como disse anteriormente, é no *pós-boom* que as mulheres ganham visibilidade e protagonizam as escritas literárias, quando localizo a produção de Luisa Valenzuela. Esses anos eram 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 foi um dos caminhos escolhidos pelos escritores da 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).

É 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 presente e o passado, além de perceber os vestígios deixados pelo trauma, pelo luto e pela luta na qual se engajam.

Centrando-me em Luisa Valenzuela, ressalto que os estudos da crítica literária a enfatizam como capaz de produzir obras que aliam o feminismo à literatura, a crítica política ao romance. Entendo como é importante conhecer seu trabalho para também compreender como é possível transitar entre campos aparentemente distintos, quem sabe corroborando a existência de um *estilo literário*, marcadamente feminista, urbano, cosmopolita, político e latino-americanista.

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)[5]. Dentre os críticos literários que se dedicam ao estudo da obra de Valenzuela está Jorgelina Corbatta (1999) 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 e em "*Cuando la curiosidad te salva. El Barbazul de Luisa Valenzuela*", por exemplo, traz a análise do conto em que Valenzuela faz a reconstituição de um conto de fada, observando nele 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" en "Tango"*, em que esta crítica literária analisa a personagem Sandra, protagonista do conto "Tango", observando a condição feminina e as questões de gênero na sociedade, exibidas na narrativa a partir da relação com a dança – o 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

---

[5] 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).

interpelações cotidianas. Escolho esse caminho, pois em muitas 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-lhe 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 desses estudos em sua possibilidade de contribuição para com a crítica feminista latino-americana, que, segundo Maria Teresa Medeiros-Licheminist (2014), desde as últimas décadas, vem gerando trabalhos na área. E a partir desses tranalhos, a crítica vem elaborando “um corpus respeitável que tenta questionar a existência de um discurso feminista com especificidade latino-americana” (MEDEIROS-LICHEMI, 2014, p.01, Tradução minha)[6], tendendo a defender esta hipótese: há uma literatura feminista latino-americanista/argentina, isto é, produzida no marco das experiências políticas autoritárias que se deram no continente. É importante ressaltar, nesse contexto, que a crítica feminista se ocupa em apontar e problematizar os estereótipos femininos nas obras literárias, bem como promover desconstrução desses estereótipos, além de estudar algumas características peculiares da produção feminina em cada época específica, e se voltar para 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 em que as hierarquias de gênero tornaram-se ainda mais violentas, exibindo o caráter sexista do regime autoritário, o que nos leva a pensar que não haveria benesse à mulher em qualquer tipo de sociedade cuja ordem se sustenta pela força bruta, traço da masculinidade

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

viril. Ao fazer isto, pretendo dar voz às memórias femininas e suscitar hoje o debate sobre elas.

Ao empreender um estudo voltado para o contexto sul-americano, estou em consonância com a perspectiva feminista contemporânea, a qual vem ampliando o entendimento de que não há, e provavelmente nunca houve, uma mulher típica e que busca pensar na heterogeneidade das mulheres e de suas reivindicações. Na verdade, o movimento feminista surgiu no contexto europeu, encabeçado por mulheres brancas, 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, etnia, a classe, a região, o gênero. Essas questões chamaram a atenção das mulheres que não participavam do movimento ou participavam, mas se julgavam invisíveis ou eram invisibilizadas.

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, sobretudo, perante os homens. A escritora Luiza Valenzuela não escreve sobre mulheres negras, por exemplo, nem indígenas, mas, ao iluminar a mulher citadina, provavelmente oriunda da classe média, branca, da América Latina, traz uma novidade em relação ao perfil de mulheres foco do movimento feminista eurosetentrional dos primeiros tempos, que, majoritariamente, nada sabia ou não se interessava pelos países do sul, envoltos na ideia comum de que se tratavam 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" se comparadas com o modelo de mulher hegemônico, afinal são "latinas", "hispânicas", muitas migrantes, e isto já é um estereótipo.

O que tento dizer é que as mulheres escritoras sul-americanas que, como Valenzuela, viveram em contextos de ditaduras, não tinham a bandeira feminista

apartada da luta 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, pela denúncia das torturas e assassinatos, pela busca dos corpos desaparecidos e pelos filhos e netos sequestrados. Fato é que o feminismo eurosetentrional não basta para explicar todas as mulheres do mundo e os feminismos múltiplos me apresentam aos instrumentais analíticos pós-coloniais. Estes servirão, também, ao estudo da biografia de Luisa Valenzuela e da obra selecionada.

No primeiro capítulo, dedico-me a expor a mulher e escritora Luiza Valenzuela, em seu engajamento, sensibilidade, trânsitos, deslocamentos, exílio e ousadia. Sua frutífera carreira ainda que em condições hostis, a temática feminista e a maneira como fez de sua literatura um palco para expressar a condição subalterna das mulheres, ao mesmo tempo, fragilidade e fortaleza, medos e coragem, são observados. Trato, também, da peculiar "estrutura de sentimentos" (WILLIAMS, 2011) de sua geração de "esquerda", a partir das experiências da repressão e do exílio. Distingo sua luta feminista como um "feminismo outro", híbrido, tenso, marcado pelas tensões e transgressões dos anos 1960 num país que havia sido colônia e guardava essas marcas. Escrevo um breve histórico do feminismo na Argentina, movimento político importante para os caminhos traçados na tese. Comento sobre a participação da mulher ou de mulheres na literatura argentina. E, por fim, apresento um panorama dos estudos realizados acerca da obra da autora, verificando algumas abordagens e leituras realizadas em torno de seus textos, sobretudo a partir da universidade no Brasil.

No segundo capítulo, proponho refletir sobre questões de cunho teórico. Inicio tratando da relação literatura e sociedade. Em seguida, discorro sobre o materialismo cultural de Raymond Williams (1979) que me empresta seu conceito de "Estrutura de sentimentos", crucial para se capturar as mudanças de uma época 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" – clima, *mood*, em inglês - 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 ainda

sobre as temáticas da literatura de testemunho, da memória e da biopolítica, em Foucault (1979).

A análise de *Cambio de armas* foi organizada em dois capítulos. Sendo assim, no capítulo três e quatro, retomo algumas categorias como subalternidade, trânsitos, identificações, hibridismo, indecidibilidade que subsidiarão a análise literária que fiz das narrativas que compõem a matéria-prima desta pesquisa: os contos presentes em *Cambio de armas* que trazem protagonistas femininas e contam nas linhas e entrelinhas o terror da ditadura argentina e as violações sobre as subjetividades e corpos de mulheres.

Nas considerações finais, faço uma breve retomada das questões discutidas ao longo da tese, refletindo sobre os resultados alcançados através da pesquisa aqui proposta e na resposta à pergunta que orientou o meu percurso. Espero que essa organização consiga dar conta, de modo inclusive didático, das reflexões suscitadas. Sem mais delongas, adentremos, pois, nas próximas páginas e, consequentemente, no universo pessoal e literário de Luisa Valenzuela.

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?[7]
Luisa Valenzuela

Luisa Valenzuela nasceu em Buenos Aires no ano de 1938. Filha do médico Pablo Valenzuela e da escritora Luisa Mercedes Levinson, tornou-se também 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 abriles*. 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 inaugurou sua produção literária já apresentando uma protagonista feminina. O conto narrado em primeira pessoa trata 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)[8]. 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)[9]. Depois de muitas tentativas, a narradora-personagem consegue convencer o homem da voz poderosa a viajar com ela, rumo à cidade onde os seus mortos dormiam. A viagem foi longa,

---

[7] Convive comigo uma mulher independente até o fim, indisciplinada, implacável, onívora, triturada. É por isso que eu e meu duplo: somos um só coração, como gêmeos siameses. E também meu triplo e meu quádruplo e minha enésima potência. Por que eu deveria me limitar a duas, e apenas duas, como alguém dançando tango? (Tradução minha).

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

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

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.

A Argentina havia passado, em 1930, 1943 e 1955, pelos seus primeiros golpes de Estado. Em 1958, foram convocadas as eleições gerais argentinas, ano em que Valenzuela casou-se com o francês Teodoro Marjak, indo viver em Paris. Em 1959, nasceu a filha do casal, chamada Anna-Lisa Marjak. Não demorou muito, em 1962, o país sucumbiu a mais uma ditadura. Ainda depois, os golpes de 1966 e 1970 renovaram ditaduras ainda mais 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.

Valenzuela escreveu seu primeiro romance no ano de 1959: *Hay que sonreír*. Mesmo distante da terra natal, a jovem escritora registrava em sua produção escrita a desolação de seu país, imerso no autoritarismo, que marcou sua história. Luisa Valenzuela, num texto em que faz um autorretrato, conta-nos sobre os sentimentos que a invadiam 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).[10]

No romance, a reflexão sobre o corpo feminino e sua exploração social/sexual, através da prostituição, constitui a linha central da narrativa, e o contexto é a ditadura. De acordo com Vera Rojas e María Teresa (2010):

---

[10] 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).

> [...] 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; TERESA, 2010, p. 01, Tradução minha).[11]

Desde Paris, escreveu 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*. O ano de 1961, numa Argentina democrática, marca o seu retorno, estabelecendo-se com sua família no país. Pouco depois de seu regresso, em 1965, divorciou-se e, durante os anos em que esteve na Argentina, passou a trabalhar para o jornal *La Nación*, além de publicar regularmente em jornais e revistas latino-americanas, como *Leoplán*, *Auto Clube*, dentre outras.

Apenas em 1966, seu romance *Hay que sonreír* foi publicado, uma vez tendo sido contemplado no ano de 1964 com o subsídio do Fundo Nacional de Artes argentino. 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, que colaborou com a adaptação do suporte literário para o cinematográfico. Neste ano, porém, a Argentina voltava ao regime autoritário.

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, o vínculo com o social e com as questões de gênero são mantidos na obra.

Já em 1969, ganhou a bolsa *Fulbright Fellowship*. Esta lhe concedeu 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, mas jamais alheia aos acontecimentos. E lá escreveu seu terceiro livro, que nomeou de *El gato eficaz*. Iniciaram-se assim os anos 1970 para Valenzuela, com a Argentina ainda sob regimes ditatoriais, porém, um período marcante para a sua produção: “1970 foi para mim o ano da reviravolta, o ano do reconhecimento da

---

[11]No 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).

literatura vulcânica e da minha própria erupção interior" (VALENZUELA, 2015, p.01, Tradução minha)[12]. Ela atribui esse estado de efervescência literária interna à sua imersão na "estrutura de sentimentos" nova-iorquina do final dos anos sessenta. Tal experiência gerou, conforme revelou a autora, "um texto visceral e, espero, profundamente erótico" (VALENZUELA, 2015, p.01, Tradução minha)[13]. A citação anterior se refere ao texto do romance *El gato eficaz*, publicado em 1972, que Sharon Magnarelli (2017) arrola dentre seus 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, frisou 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 intricados 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).[14]

Em 1971, a escritora 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 alternou sua estada entre a cidade do México, Paris e Barcelona, vivendo entre esses países por três anos. Em 1973, especialmente, foi contemplada com uma bolsa do Fundo Nacional de Artes para pesquisar sobre a literatura marginal norte-americana, o que a levou novamente para os Estados Unidos, instalando-se 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 a presidência. No entanto, o clima ainda era de muitos conflitos e esses levaram o novo presidente eleito a renunciar. Este ano de 1972 foi

---

[12] 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).
[13] No original: *un testo viscerale, e spero profondamente erótico* (VALENZUELA, 2015, p.01).
[14] 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 artistica yuxtaposición de los intrincados y curiosos vinculos entre gatos, mujeres y lenguaje. A cada momento, la novela se autocuestiona sobre la forma novelistica y el papel femenino, ambos productos de multiples mitos que examina, desmitifica y devalia* (MAGNARELLI, 2017, p 603).

marcado ainda pelo regresso de Perón a seu país, segundo Kristinsdóttir (2011). Perón apresentou-se como candidato e ganhou a eleições, em setembro de 1973. Dessa vez, como salientam Skidmore e Smith (2010), Isabel Perón, sua esposa, era sua vice-presidente[15]. Foi um período de renovação das expectativas, em que o líder foi visto como a figura que teria êxito na pacificação do país. Mas a situação da Argentina era grave. Tratava-se de uma realidade totalmente nova: uma nova geração, um peronismo de tendência socialista e absolutamente dividido. Kristinsdóttir (2011) destaca ainda que, à época, Perón já tinha quase oitenta anos e inevitáveis problemas de saúde que o levaram à 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 adversidades, mas considerado democrático, o que lhe rendeu o livro *Aquí Pasan Cosas Raras*, escrito e publicado neste ano. Iniciou também o seu trabalho para revista *Crisis*[16]. Diante da grave situação em que o país se encontrava, em março de 1976, os militares prenderam Isabel Perón (prisão domiciliar) e tomaram o poder, tendo início uma das mais violentas ditaduras da América Latina.

Entre os anos de 1976-78, 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):

> 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, aos desaparecimentos, à 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

---

[15] Nas eleições de1951, Perón quis que Evita Perón fosse sua vice-presidente, mas sua candidatura foi vetada pelas forças armadas, pois "[...] os militares recusaram-se a aceitar que uma mulher poderia, ao suceder à presidência, tornar-se seu comandante-em-chefe[15]" (SKIDMORE, SMITH, 2010, p. 261, Tradução minha). Somente, nas eleições de 1973, com uma Argentina mais propícia a mudanças, é que uma mulher pôde se candidatar ao cargo.

[16] 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 1973 e 1976 somou a publicação de 40 números. Representou ainda uma das revistas que compuseram o rol de periódicos que representavam a resistência contra a ditadura.

> onipotência e infalibilidade (CORBATTA, 2002, p. 163, Tradução minha)[17].

A partir de 1979, a escritora fixou-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 foi 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 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).[18]

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 prémios 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

---

[17] No original: *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 disentían con un gobierno militar auto investido de omnipotencia e infalibilidad (CORBATTA, 2002, p. 163).*

[18] 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).

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. Já Doutora Honoris Causa pela *Universidad de Knox*, Illinois, Estados Unidos, desde 1991, recebeu um novo título em 2017, uma homenagem feita pela *Universidad Nacional de San Martín*.

A sua produção[19] 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); os ensaios e textos de tom autobiográficos *Pelirosas 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), dentre tantos. Vale salientar que fizeram edições de sua obra na América (em 17 países), na Europa, na Ásia e na Oceania. Esse grande alcance fez com que seus textos fossem traduzidos em diversas línguas como francês, inglês, alemão, árabe, japonês, coreano e 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)[20].

As personagens femininas fortes e protagonistas, 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 escreveu em seu autorretrato:

> Convive comigo uma mulher independente até o fim, indisciplinada, desumana, onívora, triturada. Por isso eu e o meu duplo: um só

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

[20] 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).

> 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).[21]

A percepção da diversidade das mulheres e de sua subalternidade 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 numa "estrutura de sentimentos" que abarcava um mundo específico: o da mulher sul-americana num ambiente opressor, em sociedades do tipo totalitário, comumente, obrigada a deixar sua terra para exercer alguma liberdade. Tal atitude permite que nos voltemos para a produção de Valenzuela tendo como suporte teorias, conceitos e perspectivas engendrados pela crítica feminista, em suas várias vertentes. Aliás, numa entrevista dada a Ángela Vitale e Florencia Domínguez (2015), a autora explicita sua atitude diante das lutas femininas/feministas:

> **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 Patafísica[22], 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 da palavra "sentidos" (VITALE, DOMÍNGUEZ, 2015, p.01, Tradução minha).[23]

---

[21] 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).

[22] Segundo Adolfo Vásquez Rocca (2017), a Patafísica foi crida 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). .

[23] 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 "desobligar" y la palabra "sentidos" (VITALE, DOMÍNGUEZ, 2015, p.01).

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, entrecruzam 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 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). [24]

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

---

[24] 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).

hiper-realismo 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)[25]. 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).[26]

Valenzuela é uma entre centenas de milhares de mulheres vitimadas por sangrentas ditaduras que tomaram o Cone Sul. Alguns e algumas fizeram do exílio um ato de resistência e recriação. Foi o caso de Luisa Valenzuela que se reconstruiu numa "estrutura de sentimentos" (WILLIAMS, 2011) que misturava utopia e distopia ao mesmo tempo em que experimentou as ondas feministas que ressignificavam a sexualidade para as mulheres. Raymond Williams também 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.

A "estrutura de sentimentos" que podemos capturar se materializa, também, em acordo com Luiza Lobo, em "A literatura de autoria feminina na América Latina" (2018), por características estéticas comuns na escrita literária a questionar os cânones.

> Neste sistema falocêntrico que é transmitido, logocentricamente, a partir da tradição oral da cultura, institui-se um cânone que privilegia determinados seres - homens - de determinada raça - brancos - e de uma certa classe social - ricos. As mulheres, os negros, e outras "minorias" (nem sempre numéricas) veem-se excluídos das posições sociais mais elevadas, dos estudos acadêmicos, das editoras, dos cânones literários, e, assim, não surgem como formadores de opinião (LOBO, 2018, p. 02).

A desconstrução do sistema opressor sexista, também no âmbito da literatura, pode se dar, segundo a autora, por meio "de uma escrita feminista crítica", haja vista

---

[25] No original: *Grazie algrottesco, 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).

[26] 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).

que o campo dos estudos feministas atua no sentido de descolar as concepções naturalizadas de sujeito e sociedade, entendendo-as como produtos culturais.

Ana Pizarro (2004), ao se debruçar sobre a escrita feminina do século XX, fez uma crítica aos estudiosos de literatura que analisaram isoladamente as escritoras do período, sem levar em conta que elas estavam inseridas numa teia de vivências e sensibilidades comuns, o que aqui designo como “estrutura de sentimentos”, nos termos de Raymond Williams. O tratamento a cada autora isoladamente, talvez, tenha sido uma tendência pela marginalidade da escrita feminina no campo dos estudos literários, mas é possível fazer ligações entre as produções das escritoras latino-americanas uma vez que elas objetivam a realidade de uma geração, das relações de gênero e das lutas que assumiram.

Essa rede escritoras latino-americanas foi denominada por Pizarro (2004) como *Invisible College*: “No caso da constelação que tentamos configurar, se trata de individualidades que se encontram em distintos lutares da América Latina – pensemos nas dificuldades de comunicação da época – e cujos tempos não são absolutamente contemporâneos” (PIZARRO, 2004, p. 169, Tradução minha)[27]. A perspectiva da autora é interessante e dialoga com a que defendo aqui a respeito de Valenzuela, pois entende que, a partir da escrita dessas mulheres, é possível perceber os elementos culturais que compõem o cenário dos países em que vivem, questionam a condição feminina, os preconceitos e acabam por tratar de situações comuns a toda América Latina, inseridas numa atmosfera de acontecimentos muito semelhantes. É importante salientar que nessa defesa da existência de pontos em comum na produção das escritoras, a formação da rede é material ou simbólica ou ambas, marcadas, contudo, por encontros e trocas que, mesmo quando não tangíveis, são reais:

> [...] nos interessa destacar que esta configuração de grupo é de alguma maneira virtual: não sempre pode ter havido contatos concretos, [...] mas há uma linguagem coincidente a tónica do discurso que configura a existência como observamos de uma espécie de <<invisible college>>, em que a interlocução está para além dos contatos (PIZARRO, 2004, p. 169, Tradução minha)[28].

---

[27] No original: *En el caso de la constelación que intentamos configurar, se trata de individualidades que se encuentran en distintos lugares de América Latina – pensemos en las dificultades de comunicación de la época- y cuyos tiempos no son absolutamente coetáneos (PIZARRO, 2004, p. 169).*

[28] No original: […] nos interesa anotar que esta configuración de grupo es de alguna manera virtual: no siempre puede haber habido contactos concretos, […] pero hay un lenguaje coincidente en la

Pizarro (2004) apontou que as escritoras Delmira Agustini (Uruguai), Alfonsina Storni (Argentina), Gabriela Mistral (Chile), Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa (Brasil), Dulce María Loynaz (Cuba) compuseram o *Invisble College* da América Latina durante o século XX. Essas escritoras inseriram-se no espaço literário, antes demarcadamente masculino, com um discurso transgressor, subvertendo as convenções de gênero e tratando de temas como religião, erotismo, política nacional e continental. Essas "são as mulheres escritoras que puderam emergir de um meio cultural continental que não lhes era nada propício, com um fluxo de leituras, sensibilidades próximas e contatos intelectuais entre elas" (PIZARRO, 2014, p. 169, Tradução minha)[29].

Como disse, também a escrita de Luisa Valenzuela nasce numa estrutura de sentimentos que se constituiu na América Latina a partir de escritoras de sua época. Lobo (2018) organizou as escritoras e suas produções num período, da década de vinte aos anos noventa, a partir das temáticas por ela identificadas nas obras. Por motivações didáticas, organizei a sistematização realizada pela pesquisadora no quadro abaixo, tendo como base o ano de nascimento de Valenzuela - 1938:

QUADRO 1 – TEMÁTICAS E ESCRITORAS DA AMÉRICA LATINA

TEMAS		ESCRITORAS	PAÍS DE ORIGEM
MÍSTICO		Gabriela Mistral	Chile
		Cecília Meireles	Brasil
		Henriqueta Lisboa	Brasil
		Adélia Prado	Brasil
EROTISMO		Juana de Ibarbourou	Uruguai
		Josefina Plá	Paraguai
		Gilca Machado	Brasil
POLÍTICA	INDIANISMO	Maria Firmina dos Reis	Brasil
		Isabel Allende	Chile
		Josefina Plá	Espanha/Paraguai
		Rosário Castellanos	México
	ABOLICIONISMO	Julia de Burgos	Porto Rico

tónica del discurso que hace a la existencia como observaremos de una especie de «invisible college», en donde la interlocución está más allá de los contactos (PIZARRO, 2004, p. 169).

[29] No original: *Son las mujeres escritoras que pudieron emerger de un medio cultural continental que no les era para nada propicio, con un flujo de lecturas, sensibilidades próximas y contactos intelectuales entre ellas (PIZARRO, 2014, p. 169).*

	DO REGIONALISMO À NOVELA URBANA	Victoria Ocampo	Argentina
		Helena Morley	Brasil
	ENGAJAMENTO POLÍTICO	Julia de Burgos	Porto Rico
		Isabel Allende	Chile
		Raquel de Queirós	Brasil
		Patrícia Galvão	Brasil
REVOLUÇÃO DA LINGUAGEM POÉTICA		María Luisa Bombal	Chile
		Silvina Ocampo	Argentina
		Clarice Lispector	Brasil
		Lygia Fagundes Teles	Brasil
		Luisa Valenzuela	Argentina
		Alejandra Pizarnik	Argentina
		Ana Cristina César	Brasil

Fonte: Lobo (2018)

Como é possível observar, Lobo (2018) traçou um panorama interessante sobre as escritoras da América Latina, mostrando não somente a variedade de temas, mas a diversidade de escritoras, de diferentes países do continente, que deles tratavam. O fato de Luisa Valenzuela ser inserida no grupo da linguagem transgressora, ao lado de Clarice Lispector, é curioso. É bem verdade que a linguagem é um dos aspectos estudados pela crítica, porém, se observarmos somente a obra aqui escolhida, veremos que a autora circula por quase todas as categorias temáticas identificadas pela pesquisadora, sobretudo, no que tange às questões políticas, de engajamento, ao lado de Isabel Allende, e se caracteriza por uma carga forte de erotismo, o que nos faz pensar que nenhuma dessas categorias haveria de ser mutuamente excludente, de maneira que podemos ampliar o diálogo entre as escritoras elencadas para reconfigurar a teia de relações de Valenzuela[30].

Outro ponto em comum, destacado por Lobo (2018), em relação a essas mulheres, refere-se a estrutura de sentimentos forjada num específico contexto político:

> A constante instabilidade política, acirrada na década de 1970, com a implantação das ditaduras militares no continente, aliada à inalterável

[30] Há outras ausências eloquentes na sistematização de Lobo, como, por exemplo, Hilda Hilst (1930 - 2004), escritora brasileira, considerada pela crítica como uma das maiores escritoras de Língua Portuguesa. Bastante versátil, a autora produziu obras de poesia, prosa e teatro, problematizando sempre a literatura, a arte e a sociedade em que viveu. Inclusive, como afirma Carlos Alexandre Rocha (2014), “no período da ditadura militar, fez teatro como uma necessidade de comunicação direta com as pessoas devido à urgência do contato” (ROCHA, 2014, p. 12). Ainda assim, Lobo merece elogios sua coragem em buscar elencar as mulheres literatas latino-americanas e propor novas possibilidades de leitura das mesmas.

> falta de condições materiais para a sobrevivência satisfatória e a um panorama cultural em constante confronto com os países mais ricos do exterior, tornou-se típica dos países da América Latina, seja no século passado seja no presente, seja com relação à Europa ou com os Estados Unidos. A vida no continente sul-americano se tornou um constante motivo para frustrações e descontentamentos, fazendo com que muitas escritoras desejassem exilar-se (LOBO, 2018, p. 08).

Dentre as escritoras que passaram pela experiência do exílio político citado por Lobo (2018), estão a chilena Isabel Allende, a uruguaia Cristina Peri Rossi e Luisa Valenzuela. De algum modo, a experiência traumática rendeu benefícios para essas autoras, além das experiências em comum que reverberaram em suas escritas, e o fato de terem se tornado bastante conhecidas no exterior e de ter suas obras amplamente traduzidas. Entretanto, tais experiências provocaram, também, nas escritoras "[...] seu descentramento com relação ao seu público leitor de origem e a perda de contato com este, interrompendo uma história de vida e uma troca cultural, com o exílio" (LOBO, 2018, p. 08).

Os estudos de Lobo (2018) mostraram-me ainda que a estrutura de sentimentos na qual se formaram essas escritoras e por elas formada era o que havia de mais transgressor e contra hegemônico em seu tempo, pois colocou o sujeito feminino num lugar de destaque, questionou o cânone e expandiu o universo literário, e deu visibilidade a uma variedade de mulheres possíveis, até então emudecidas, a partir das protagonistas que lutavam para conduzir sua própria história. Colocar a mulher num lugar importante e de visibilidade por si só já demonstraria a força dessa rede, porém, elas foram além, se engajaram e problematizaram desde a linguagem até as complexas condições sociais de seu tempo, como faz Luisa Valenzuela.

1.1 LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTAS

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

Quando falo de feminismo, penso num movimento político, intelectual, social, filosófico que tem como princípio a luta pelos direitos de equidade e igualdades para

as mulheres, buscando assim descontruir 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 começou a ser conhecida como tal por conta da luta das sufragistas na Europa, cuja reivindicação era a igualdade de direitos jurídico-legais, civis e políticos, incluindo o direito ao voto, entre as mulheres e os homens. Nesse contexto, prevaleceu 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 primeira para que as mulheres alcançassem seus direitos. Foi 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 abriu 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 assim como um movimento de crítica, revisão e desconstrução que é chamado 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 pudesse ser considerado homogêneo, mas ressalto 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 mulheres[31].

Assim, Sueli Carneiro (2003), dentre outras, pondo em relevância o diálogo existente entre "raça", classe, região, origem cultural e outros marcadores sociais, defende a necessidade de "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 da autora).

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

---

[31] 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 se deveria estudar o gênero separadamente das outras identidades.

periféricos” e “feminismos outros” entravam na agenda político-epistemológica dos feminismos. Betty Lerma (2010), por exemplo, alertou 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 dava, a filósofa pós-estruturalista norte-americana Judith Butler (1987) expandiu a categoria gênero. No diálogo com as feministas clássicas, a autora preservou 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 constrições 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) trouxe para o cenário o feminismo pós-estruturalista e a chamada *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 promove não apenas os direitos das mulheres, mas, do ponto de vista teórico-epistemológico, o “descentramento do sujeito cartesiano” ao repudiar o “universal abstrato”, denunciando-o como masculino, branco e heteressexual. 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, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças e idosos, a reprodução da vida, enfim. Advém do feminismo ainda a ênfase nos “sujeitos generificados”, de maneira a se ampliar o debate da constituição das subjetividades como relações de poder. Das duas primeiras ondas feministas, vem a terceira que dá visibilidade às identidades sexuais e de gênero historicamente subestimadas, a contemplar as demandas hoje sob a sigla LGBTQ+[32].

Algumas estudiosas do movimento feminista já sinalizaram a existência de uma quarta onda do feminismo na contemporaneidade. Ela corresponde justamente ao momento em que estamos vivendo e às mudanças nas formas e cenários de atuação das mulheres e de suas lutas. De acordo com Cecília Palmeiro (2019), ativista do movimento “Nenhuma a Menos na Argentina”, em entrevista dada à jornalista da Revista Cult, Mariana Gonzalez, a:

> [...] chamada quarta onda do feminismo é [...] tipicamente latino-americana, de base latino-americana. Não houve um país latino-americano que não aderiu à Greve Geral e ao Paro Interacional de Mulheres. Estávamos todas ligadas nas mesmas questões, crescemos muito com esse diálogo e conseguimos ampliar vozes que não tinham um lugar privilegiado no feminismo (PALMEIRO, 2019, p. 01).

O que pude observar com a mobilização das mulheres é que há sim um movimento internacional, facilitado pelas tecnologias, pela internet e pelas redes sociais. A #nenhumaamenos[33] circulou por todos os continentes, foi traduzida para diversos idiomas, inclusive coreano e polonês, segundo a entrevistada, e levou várias mulheres a se manifestar por suas vidas.

No Brasil, é Heloísa Buarque de Hollanda (2019) umas das pesquisadoras que se debruçam sobre essa nova onda. Para ela:

> A quarta onda me parece marcada por dois vetores fundamentais. O primeiro foi a nova linguagem política das manifestações de junho de

[32] A sigla significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, travestis, transsexuais, *Queer* e mais (pela diversidade de possibilidade para identificação sexual e de gênero).

[33] Movimento de mulheres contra o feminicídio, que ganhou força na argentina em 2016 por conta o assassinato da adolescente Lúcia Perez, de 16 anos. Como afirmou Gonzalez (2018) o nome foi escolhido por conta do poema *Ni Una Menos* de Susana Chávez, poeta mexicana que foi assassinada em 2011, justamente por lutar contra o feminicídio.

> 2013, que se constituiu rejeitando abertamente qualquer tipo de liderança, apostando na horizontalidade, nas redes de afeto e na autonomia, ou seja, a recusa da mediação de suas demandas nos canais partidários da representação política formal. O segundo fator decisivo foi a presença das redes e mídias sociais, inaugurando um novo campo para o feminismo (HOLLANDA, 2019, p. 01).

A estudiosa destacou ainda que nessa nova era do feminismo a relação entre homens e mulheres também se modificou, afirmando que "o papel do homem no feminismo é se descontruir" (HOLLANDA, 2019, p. 01). Desse modo, com a ajuda das redes sociais todas as demandas, reinvindicações, denúncias foram potencializadas e compartilhadas por mulheres de todo o mudo, e através do movimento da sororidade[34], elas descobriram que não estão na luta sozinhas. Com isso, houve a intensificação, como afirmou a autora, da ideia de que o pessoal e o político estão fortemente vinculados.

Outra marca da quarta onda, levantada por Hollanda (2019) e também abordada por Palmeiro (2019), é a nova forma de organização do movimento, a partir de uma grande rede, sem hierarquias. Assim, "com a criação dessa rede internacional, alcançamos o que a [filósofa norte-americana] Nancy Fraser chama de feminismo dos 99%, ou seja, um feminismo sem lideranças, feito pela maioria e para a maioria" (PALMEIRO, 2019, p. 01). Essas feministas inauguraram com o modelo uma nova forma de atuação política, pautada na coletividade, em que os ônus e bônus são de todas as mulheres envolvidas.

1.1.1 Feminismos no contexto sul-americano: a experiência argentina

Betty Lerma (2010), dentre outras feministas decoloniais, realizaram, como já foi dito, uma crítica às condições de assimetria entre os povos e os sujeitos na produção do conhecimento. Atenta, a exemplo de Walter Mignolo (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

[34] Termo atualmente utilizado pelo movimento de mulheres ligado à empatia entre elas, garantindo assim a sua união para que se ajudem e se protejam mutuamente.

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)[35].

Nesse caso, ao evidenciar que todo conhecimento (inclusive aquele chamado universal) fala a partir de um lugar, a autora caminhou para a elaboração do “feminismo decolonial”, que problematiza a ideia mesma 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)[36], mas é uma crítica aprofundada dos paradigmas europeus voltados para um modelo de modernidade monolítico que, para o nomeado Terceiro Mundo, não trouxe emancipação, ao contrário. É importante lembrar as provas contundentes de que as ditaduras do Cone Sul atenderam aos interesses imperialistas em tempos de polarização entre os EUA e a URSS, e as experiências de autodeterminação que ocorriam na América do Sul foram interrompidas violentamente com centenas de milhares de pessoas mortas (KRISTINSDÓTTIR, 2011; MEDEL, 2006; JARACH, 2016). Para o fim desta tese, pensar Luiza Valenzuela e sua escrita é falar de um lugar específico, em circunstâncias de subalternidade no planeta.

Na Argentina, os marcos do movimento feminista datam do final do século XIX, porém, a organização de mulheres a favor de seus direitos ocorreu 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 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

---

[35] 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).
[36] 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).

anarquista e pregava a igualdade entre homens e mulheres, criticando a opressão vivida pelas mulheres na esfera doméstica. Dora Barrancos e Nélida 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, por exemplo, 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 foi marcada pelo início do peronismo, que representou uma abertura na luta política a favor do sufrágio feminino. Nesse sentido, Barrancos e Archenti (2017, p. 57) destacaram:

> 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 apenas em 1947, as mulheres, enfim, marcaram presença na eleição de 1951, ocupando 30% dos postos nas duas câmaras do Congresso, o que contou, também, com a oportuna influência de Eva Perón, de maneira que este 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", haviam avanços no feminismo, até que, em 1976, foi instaurada nova ditadura na Argentina. Desse modo, conforme mostrou Mabel Bellucci (2017), ao invés de seguir o modelo do feminismo internacional que se expandia cada vez mais, no país:

> […] as/os militantes 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 ler a realidade latino-americana que não é idêntica a da Europa nem da América setentrional. As mulheres latinas, brancas e não-brancas, eram diferentes e experimentavam dramas distintos nas ex-colônias. Enquanto, na segunda metade do século XX, a Europa Ocidental experimentava a social-democracia e suas contradições, tema constante da análise das teóricas críticas feministas (BENHABIB; CORNELL, 1987), na Argentina (e noutras nações latino-americanas), vivia-se o terrorismo de Estado ou a "Guerra Suja" como ficou tragicamente conhecida. Assim, ao mesmo tempo em que o movimento feminista era emudecido, coube às mulheres um dos enfrentamentos mais veementes contra o regime militar. Destaco 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? Não sabem que há um estado de sítio 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). [37]

É um símbolo do feminismo argentino 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 as expectativas do governo que acreditava que as mulheres logo se cansariam, o grupo cresceu e os protestos se intensificaram, ganhando repercussão internacional. Essas mulheres

---

[37] 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).

conseguiram desafiar o sistema repressivo, arriscando sua 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, bem como as feministas, puderam 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 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, por exemplo. Esse movimento gerou, também, alianças com movimentos como o LGBTQ+ 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 um grande número de mulheres, reverberando num evento de magnitude federal, capaz de mobilizar a sociedade argentina, segundo Barrancos e Archenti (2017). As autoras chamaram ainda a 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 políticas 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:

> 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 considerá-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 (BARRANCOS; ARCHENTI, 2017, p. 180).

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 a favor da liberdade de decidir a respeito do próprio corpo e, também, de repensar prática e teoricamente as relações de gênero na sociedade.

No que me importa nesta tese, a literatura como participante desta “estrutura de sentimentos” não ficaria indiferente, nem a crítica literária, conforme desmonstrarei.

1.1.2 Produção literária argentina e crítica feminista

A Argentina, assim como outros países da América Latina, 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 destes 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 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 recorreram 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)[38]. Juana Manuela Gorriti, juntamente à cubana Gertrudes Avellaneda, à brasileira afro-descendente Maria Firmina dos Reis, às peruanas Mercedes Carbonera e Clorinda Turner, às bolivianas Lindaura

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

Anzoátegui e Adelia Zamudio, compunha o rol de escritoras latino-americanas que ousaram romper o silêncio das mulheres na escrita. Em suma, apesar de “excluídas e marginalizadas do sistema de poder, estas escritoras outorgaram voz aos desvalidos excluídos, questionando as relações inter-raciais 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, por exemplo, artistas. Numa “estrutura de sentimentos” de grande efervescência e de transição dos padrões sociais, políticos e culturais, cabe registrar que a escritora argentina, Alfonsina Storni (1892-1938), após publicar a antologia *Ocre*, teve a sua produção literária reconhecida. Outra escritora de destaque do período foi Victoria Ocampo (1890-1979), a partir de uma produção vinculada ao gênero autobiográfico.

Guardia (2017) destaca o discurso dos intelectuais da época, que consideravam que a mulher não tinha condições de alcançar a “genialidade”, pois esta seria um atributo masculino, por isso, não seria capaz, inclusive, de fazer literatura 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 femininas 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 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).

Nos anos 1945, uma mulher latino-americana recebia pela primeira vez o Prêmio Nobel de Literatura. Tratava-se da poetisa Gabriela Mistral (1889-1957), de origem chilena. Segundo arquivo da Biblioteca Nacional do Chile (2018), o verdadeiro nome da autora era Lucila de María Godoy Alcayaga. Desde muito nova ela se dedicou ao ensino e a escrita literária. A partir de 1922, como consta no arquivo citado, quando sua poesia passou a ser estudada no México e nos Estados

Unidos, a autora ampliou seu prestígio e reconhecimento em níveis nacionais e internacionais. Escreveu diversas obras, dentre elas *Desolación* (1922), *Lecturas para Mujeres* (1920) e *Ternura* (1924).

A década de 1970 marcada pela instauração de uma série de ditaduras na América Latina, teve seus efeitos, dramas e mazelas evidenciados na produção das mulheres que se mantiveram na cena cultural, ainda quando no exílio, pela denúncia da repressão e no 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), Martha Lynch (1925-1988), Reina Roffé, nascida em 1951, Martha Mercader (1926 – 2010) e Luisa Valenzuela, o mote desta tese, que criticaram fortemente o regime político do país. 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).[39]

É certo que as ideias feministas circularam por diversas áreas do conhecimento. Quando pensamos na literatura, tratamos tanto de obras literárias 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 como, no texto literário, as mulheres são ficcionalizadas.

---

[39] 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).

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 autoras ou autores, 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 os “sujeitos femininos”. Outro ponto importante 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 anglo-americana, iniciada na década de 1960, que 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, no registro de Moi (2006), conformaram a referência principal sobre o tema e produziram também estudos conhecidos como *Imagens da mulher*, que deram expressão à análise dos estereótipos femininos, sobretudo em textos escritos por homens.

Uma ampliação da crítica feminista anglo-americana ocorreu 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. Lembro aqui Raymond Williams (2011), para quem a cultura é a vida

material também, de maneira que se mesclam às práticas hodiernas de homens e de mulheres que tendem a desenvolver formas de consciência que fortalecem a hegemonia ou a contestam[40]. 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 há uma luta ética e estética.

Nesse sentido, Heloísa Buarque de Hollanda (1994) salientou 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 ressaltou que tal crítica conseguiu "[…] particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina" (HOLLANDA, 1994, p. 11)[41]. 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" voltada 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) afirmou:

> 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

---

[40] A primeira geração dos Estudos Culturais, a que Williams pertence, não terá ainda recepcionado os estudos de gênero. Stuart Hall, à frente de Birminghan, trará a questão racial e da diáspora negra. Ainda quando diretor do Centro de Estudos Culturais, será surpreendido, contudo, pelas ondas feministas, que passarão a dar o tom dos Estudos Culturais.

[41] Algo que distingue as Letras da ciência, em que o ingresso da mulher é ainda mais tardio e se realiza nos moldes predominantemente masculinos, tendo sido ainda mais custosa a afirmação da "genialidade" feminina. Os estudos vêm confirmar que as mulheres encontraram no campo das artes e da literatura, na poesia e no conto, formas públicas de se expressar antes de descobrir o mundo da filosofia e da ciência. Cf. MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2015.

> conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual deparamos (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Quando penso o texto literário de Luisa Valenzuela numa perspectiva da crítica literária feminista, acabo por transitar entre as duas correntes apresentadas, pois apesar de me voltar principalmente para análise e estudo da obra, não deixo 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 posso antecipar se um homem poderia ter escrito o que ela escreveu e do modo como ela escreveu, entretanto, importa-me 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 por 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 o meu 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) destacou 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 mesmos direitos e as mesmas possibilidades de futuro (SERAFIN, 2010, p. 197-198, tradução minha).[42]

Mostrei, portanto, que a produção literária de viés feminista não esconde seu viés político, sabendo estar disputando o lócus da enunciação. Tal literatura traduz,

---

[42] No original: *El enredo entre literatura y política es de verdad um 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).

em boa medida, a 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 percorri aqui. Perguntei sobre a fortuna crítica da escritora contemporânea. Como sua obra é recebida? Também, realizei algo como o “estado da arte” dos estudos – dissertações e teses – existentes sobre a autora e seu trabalho. Elegi, para isso, o catálogo de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento e Pessoal de Nível Superior (Capes), onde estão reunidos os produtos dos Programas de Pós-Graduações – mestrado e doutorado – no Brasil.

Meu intento foi fazer o levantamento de teses e dissertações que analisassem a obra de Luisa Valenzuela. Para tal, defini que as respectivas teses e dissertações haveriam de ter o nome da autora no título e/ou nas palavras chaves. Além disso, a busca se deu somente, a partir da possibilidade de filtrar a pesquisa, entre os Programas de Pós-Graduação em Letras ou Literatura. Neste levantamento pensei numa classificação em que se pudesse 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, tal como postulei, verificar 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

Ciente da diversidade de publicações presentes no catálogo da CAPES, optei por fazer uma primeira busca com base na palavra-chave Luisa Valenzuela. A partir disso, o sistema relacionou a ocorrência do nome nos títulos dos trabalhos, nos autores, nos resumos e palavras-chave. Luisa é um nome bastante comum no

Brasil, o que repercutiu numa diversidade de resultados, foram 3.737 (três mil setecentas e trinta e sete) dissertações de Mestrado e 1.676 (mil seiscentas e setenta e seis) teses de doutorado. Esse pareceu um resultado exagerado e que não significaria efetivamente em trabalhos sobre a escritora em tela. Diante do impasse, para a pesquisa ser mais verossímil, resolvi modificar a palavra-chave para busca, escolhi usar somente o sobrenome da autora: Valenzuela.

Não organizei essa primeira busca por área do conhecimento. Nas posteriores, procurei, então, utilizar os filtros disponíveis no site e elegi a área de Letras/Linguística.[43] A nova organização me 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 somente pela Literatura, embora haja, nesse campo, a menção exclusiva aos estudos de Linguística Aplicada.

Essa nova busca reduziu o número de dissertações para 156 (cento e cinquenta e seis) e o total de teses para 131 (cento e trinta e um). Desse número, a maioria dos trabalhos surgiu por ter autores cujo sobrenome era Valenzuela, mas não necessariamente a escritora. 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, dos diversos Programas de Pós-Graduação do país, somente dois deles traziam a autora em estudo nesta tese, na área de letras, o que me pareceu surpreendente. De toda forma, este fato asseverava ainda mais a relevância de meu estudo.

A dissertação foi o trabalho de Vitor Bourguignon Vogas, defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), de meu próprio Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vogas (2016) trouxe como objeto de estudo o conto “Cambio de Armas”, o quinto conto presente no livro que aqui também analiso, destacando a atuação de Luisa Valenzuela no período de 1970 a 1990 e seu compromisso como escritora de não se silenciar diante das atrocidades por que passava o país. Defende o conto em análise como

[43] É possível ter uma visão mais detalhada dos filtros no site do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES: https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/.

uma obra de resistência e de memória, que promove a reflexão política e social sem perder a qualidade estética.

De acordo com o pesquisador, fazem parte das características da obra de Valenzuela o uso do humor, do sexo, do erótico como estratégias para tratar das violências e emudecimentos do período. Vogas (2016) considerou, ainda, que a obra de Valenzuela é um testemunho literário a respeito dos tempos bárbaros vividos pelos argentinos durante o terrorismo de Estado. As conclusões a que chegou 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 da problematização do *status quo* da mulher na sociedade retratada, a quem Vogas (2016) denomina “mulheres dominadas pelos homens”.

São muitas as aproximações dessa tese com a dissertação realizada por Vogas (2016), estimulando, sem dúvida, um fértil diálogo. A coincidência não reduz a importância dessa pesquisa visto que, em primeiro lugar, estendo minha análise para os demais contos do livro, e, também, porque apresento um singular viés de análise que tem como centro a construção das personagens femininas por Valenzuela, situando esta pesquisa no campo dos estudos de gênero a fim de relacionar gênero e ditadura na América Latina, ressaltando assim a participação ativa das mulheres no combate ao regime.

A única tese encontrada no catálogo da CAPES que fazia referências a Valenzuela no título foi *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, no Doutorado em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Como se tratou de um trabalho anterior à existência da Plataforma Sucupira, não há virtualmente o arquivo disponível para consulta. Realizei ainda uma busca no repositório digital da UFRGS e não encontrei referências sobre o trabalho. Mas, mediante citações de terceiros à sua tese, pude saber que a mesma havia sido publicada em livro. Não pude, contudo, localizar um exemplar físico ou digital da obra para análise, mas duas resenhas publicadas sobre esta me permitiram ter uma dimensão da abordagem feita por Campello (2000) sobre Luisa Valenzuela. Cristina Ferreira-Pinto Bailey

(2005) notou que Campello (2000) se dedicou 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) lançou 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, o que a autora buscou contestar ao apresentar suas escritoras. Destacou 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) (LONTRA, 2004, p. 238).

Em meio a esse debate é que Campello (2000) analisou 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, literata e artista, na medida em 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 à tona elementos sociais nas obras das escritoras analisadas, a pesquisa de Campello (2000) dialoga com o tema desta tese.

A existência somente das pesquisas de Vogas (2016) e Campello (2000) mostraram como, na Pós-Graduação em Letras no Brasil, não há uma pesquisa expressiva em torno da obra de Luisa Valenzuela, demonstrando inclusive ainda um desconhecimento, desde a graduação, em relação à produção desta autora. Posso especular que esta lacuna se relaciona a ainda frágil integração do Brasil à América Latina. Abro no parágrafo seguinte um parêntese para refletir sobre o assunto.

O Brasil, pelo tipo de colonização portuguesa, sua língua e dimensão geográfica, além de alguns modelos econômicos e políticos adotados ao longo de sua existência e das disputas por território, distanciou-se dos outros países da América Latina. Assim como no campo político e social, a literatura também foi influenciada por tal postura. A escrita em língua portuguesa e a vinculação com as escolas literárias europeias fizeram com que a circulação de nossa literatura, assim como o acesso a outras leituras, fossem durante muito tempo restritos.

No entanto, em nível regional, existiram ações para modificar esse quadro, de que é exemplar os esforços de Ángel Rama. Segundo José Quintão de Oliveira (2018), na América Latina, a partir da amizade estabelecida entre Antonio Candido e Ángel Rama, na década de 1960, iniciou-se uma “[...] jornada integradora das literaturas latino-americanas” (OLIVEIRA, 2018, p. 45). Autores e obras da literatura brasileira, assim como nossas teorias, passaram, cada vez mais, a fazer parte das publicações de Rama, que por sua vez, tinha suas obras divulgadas por Candido. Rama (2008) definiu esse novo momento de integração latino-americana:

> A unidade latino-americana foi e continua sendo um projeto próprio da equipe intelectual, reconhecida por um consenso internacional. Baseia-se em razões persuasivas e conta em seu favor com forças unificadoras reais e poderosas. A maioria deles está no passado, tendo modelado profundamente a vida dos povos: vão desde uma

> história comum a uma língua comum e modelos semelhantes de comportamento (RAMA, 2008, p. 67, Tradução minha)[44].

O autor supracitado refletiu sobre o fato de existir sim uma unidade em termos de projeto, entretanto, quando analisamos o continente percebemos que ele se molda a partir de uma grande diversidade que é regida em dois níveis. Rama (2008) situa no primeiro nível a diversidade dos países latino-americanos entre si e no segundo plano:

> Mais robusta e válida, a diversidade é credenciada pela existência de regiões culturais. Embora estes sejam delineados extensivamente e detalhadamente em grandes países, tornando o mapa regional brasileiro equivalente ao mosaico de países independentes do hemisfério hispano-americano, a divisão em regiões culturais é encontrada mesmo em países pequenos (RAMA, 2008, p. 68, Tradução minha)[45].

Desse modo, o fato do Brasil manter determinadas diferenças culturais em relação aos outros países que compõem a identificação enquanto América Latina, não o descredibiliza enquanto parte integrante do grupo, para Rama (2008). Ao criticar a forma como os países da região foram colonizados, defendendo a criação de uma literatura nacional de base regional, o autor destaca inclusive pontos comuns entre o Brasil e os outros países, a exemplo da relação do sul brasileiro com a Argentina e o Uruguai:

> [...] as tradições da cultura popular convergem em formas parecidas de criação literária: [...] assim seria possível falar da comarca pamperiana, associando os vastos territórios argentinos, o Uruguai e o Rio Grande do Sul, onde foi gerado o <<gaúcho>> com sua característica cosmovisão e literatura (RAMA, 1972, p. 29, Tradução minha)[46].

---

[44] No original: *La unidad de America Latina ha sido y sigue siendo un proyecto del equipo intelectual própio, reconocida por un consenso internacional. Está fundada en persuasivas razones y cuenta a su favor con reales y poderosas fuerzas unificadoras. La mayoría de ellas radican en el pasado, habiendo modelado hondamente la vida de los pueblos: van desde una historia común a una común lengua y a similares modelos de comportamiento (RAMA, 2008, p. 67).*

[45] No original: *Más robusto y valedero, la diversidad es acreditada por la existencia de regiones culturales. Aunque éstas se perfilan extensas y nítidamente delineadas en los grandes países, haciendo que el mapa regional brasileño sea un equivalente del mosaico de países independientes del hemisferio hispanoamericano, la división en regiones culturales se reencuentra aun en los países pequeños (RAMA, 2008, p.68)*.

[46] No original: *[…] las tradiciones de la cultura popular, convergen en parecidas formas de creación literaria: […] así podría hablarse de la comarca pampeana, asociando vastos territorios argentinos, el Uruguay y Río Grande do Sur, donde se ha generado el «gaucho>> con su característica cosmovisión y literatura (RAMA, 1972, p. 29).*

Retorno ao objetivo deste tópico, em que visando ao reconhecimento de outras contribuições que antecedem meus estudos sobre a obra de Valenzuela, desta vez, sem me restringir aos autores brasileiros, busquei pesquisar outras dissertações, artigos e livros cujo foco houvesse sido a análise de sua literatura. Cheguei, então, às referências outras para o estudo da escrita de Valenzuela.

1.2.2 Outros Trabalhos de Conclusão de Curso que abordaram a obra de Valenzuela encontrados ao longo das pesquisas

Neste breve tópico, apresento duas dissertações de mestrado que tiveram a produção de Luisa Valenzuela como objeto de pesquisa e que através das linhas metodológicas-teóricas utilizadas dialogam com esta tese e contribuem para reflexão crítica sobra a autora e sua obra. Não estão inseridas no tópico anterior, pois são pesquisas realizadas fora do Brasil.

Uma pesquisa muito 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*, defendida no Mestrado em Letras Ibero-americanas, da *Universidad Iberoamericana Puebla*, situada na cidade do México - México. Nesse estudo, Gómez Álvarez (2018) analisou a obra *Cambio de armas*, destacando já na introdução a perspectiva teórica feminista que permeou a sua pesquisa. Ao analisar a obra, é impossível passar alheio aos elementos políticos ali ficcionalizados, mais uma vez, a ditadura é elemento central da dissertação. Sobre a experiência de Valenzuela fora da Argentina nesse período histórico opressor, a autora observou: "[...] 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 (GÓMEZ ÁLVAREZ, 2018, p. 10-11, Tradução minha)[47].

Aqui, retomo a compreensão da literatura de Valenzuela como uma literatura de exílio *à sua maneira,* pois há uma certa complexidade se pensarmos nos

[47] No original: *[…] 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" (GÓMEZ ÁLVAREZ, 2018, p. 10-11)*.

significados e sentidos que é possível darmos ao exílio. Como afirma Miglievich-Ribeiro (2018):

> A semântica do exílio é complexa. Para o crítico e escritor argentino Piglia (1983), o intelectual periférico está sempre deslocado e lança ao mundo sua "mirada estrábica" que se distingue daquela do intelectual metropolitano por enxergar a margem e o centro. O exilado anda em ruas, mora em casas e prédios, participa da vida de um povo que não é o seu, deixa lá de algum modo sua marca, assim como deixou vazios em seu país de origem. Quando o exílio não é mais uma realidade individual e passa a marcar uma geração, temos fronteiras deslocadas, surgimento de "entrelugares" (Santiago, 2006) e inéditas topografias. Estão lá, as rotas antes impensadas e as descobertas a se realizar (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2018, p. 29).

Desse modo, para os exilados e exiladas latino-americanos(as), a experiência fora de seus lugares de origem geram formas diferenciadas e potencializadas de analisar os acontecimentos históricos e políticos. Para Ricardo Piglia (1991), o exílio é uma espécie de castigo aplicado aos intelectuais, pois eles teriam a capacidade de decifrar os enigmas da cidade, por isso a necessidade de tê-los fora dela. Nesse sentido, ressaltou que a extradição é um elemento constante na vida dos escritores, que tem a obrigação de recordar sempre a tradição perdida. A essa necessidade de olhar sempre para dois focos distintos, cruzando memória e tradição, é que o autor define como a "mirada estrábica":

> Obrigado sempre a recordar uma tradição perdida, forçado a cruzar a fronteira. Assim se funda a identidade de uma cultura. Ao menos essa foi a obsessão da literatura argentina desde sua origem. A consciência de não ter história, de trabalhar com uma tradição esquecida e alheia: a consciência de estar no lugar deslocado e inativo. Poderíamos chamar essa situação de mirada estrábica: É preciso ter um olho posto na inteligência europeia e outro nas entranhas da pátria (PIGLIA, 1991, p. 61, Tradução minha)[48].

Na citação acima, Piglia (1991) toca na problemática da colonialidade nos sistemas de produção de literatura e cultura na América Latina que vinculou durante muito tempo os processos de criação aos modelos dos colonizadores, embora

---

[48] No original: *Obligado siempre a recordar una tradición perdida, forzado a cruzar la frontera. Así se funda la identidad de una cultura. Al menos esa ha sido la obsesion de la literatura argentina desde su origen. La conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada y ajena: la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual. Podriamos llamar a esa situación la mirada estrabica: Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro en las entrañas de la patria (PIGLIA, 1991, p. 61).*

saibamos que não se restringe a eles. Nesse contexto, cabe ao intelectual local não perder de vista o que era produzido no exterior, sem se esquecer de seu local de produção – a margem. Afinal, embora tenhamos muitas vezes como base as tradições centrais, nós percebemos as coisas a partir do ângulo de quem está à margem. Segundo Piglia (2009), essa atitude "[...] nos dá uma percepção, talvez, diferente, específica. Há certa vantagem, por vezes, em não estar no centro. Olhar as coisas desde um lugar ligeiramente marginal" (PIGLIA, 2009, p. 81, Tradução minha)[49]. Essa situação de dupla mirada, cabe perfeitamente à condição do intelectual no exílio, que vive uma nova realidade, mas não deixa de estar atento aos acontecimentos de seu país. Assim o fez Valenzuela, aproveitou as oportunidades que lhe eram oferecidas no exterior, sobretudo no campo profissional, e, através de sua literatura, falou da Argentina e seu contexto histórico, pois, ainda como registra o autor supracitado, "a ficção narra, metaforicamente, as relações mais profundas com a identidade cultural, a memória e as tradições" (PIGLIA, 1991, p. 66, Tradução minha)[50].

Retornando para a dissertação de Gómez Álvarez (2018), observo que ela tem como base teórica os estudos de Ricoeur, por um lado, para debater as relações entre contexto histórico, realidade e literatura; e Foucault, de outro, a partir da ideia de poder, discurso, dor e dominação, a fim de analisar os contos "Cuarta Versión" e "Cambio de armas". A análise realizada por Gómez Álvarez (2018) apresenta resultados importantes a respeito dos contos analisados.

No entanto, chamo a atenção, com estranhamento, para a afirmação feita pela autora de considerar que a literatura de Valenzuela não é feminista:

> [...] 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

[49] No original: *[...] nos da una percepción, quizás, diferente, especifica. Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal (PIGLIA, 2001, p. 81).*

[50] No original: *"a ficción narra, metaforicamente, las relaciones mas profundas con la identidad cultural, la memoria y las tradiciones" (PIGLIA, 1991, p. 66).*

> opressão, a perseguição e a infâmia de todas as ditaduras (GÓMEZ ÁLVAREZ, 2018, p. 61, Tradução minha)[51].

Não parece nítida ao leitor a compreensão do que seja feminismo ou literatura feminista pela autora da dissertação. Gómez Álvarez (2018) admite que a escrita de Luisa Valenzuela se remete à sua experiência como mulher e é representativa da "literatura de mulheres". Mas parece ver algo pejorativo nesta qualificação, uma vez que insiste que o valor da obra não está na sua condição de uma escrita afirmativa da presença da mulher no mundo, senão na capacidade de falar da desolação de todos, homens e mulheres, sob uma ditadura. Isto me parece um grave equívoco.

Como já defendi anteriormente, a decisão de colocar as mulheres como protagonistas e questionadoras do *status quo*, narradoras de suas histórias e da história, é um traço marcante da escrita de Luisa Valenzuela e faz a produção da autora diferenciada. A maneira como a mulher sofreu a repressão do Estado não é a mesma que a do homem e Valenzuela tem absoluta clareza disso, como mostrarei adiante na análise dos contos. As situações narradas não seriam as mesmas se, no lugar da mulher, fosse um homem o protagonista. As tramas são generificadas. Trata-se de uma literatura feita por uma mulher consciente de seu lugar e condicionamentos numa sociedade dominada por homens, em que o Estado, logo, o Estado Militar, é masculino. A mulher que escreve busca a demarcação do espaço político dessa literatura e da voz feminina na sociedade presente. Vale ressaltar, então, que não se trata somente da ficcionalização da ditadura argentina, e sim da história da ditadura argentina contada através das vozes e das mãos femininas acerca do sofrimento feminino.

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*, defendida no Mestrado em Espanhol da *university of Toledo*, Estados Unidos. A pesquisa de Rohrer (2012) analisou 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.

---

[51] No original: *[…] 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 dictaduras (GÓMEZ ÁLVAREZ, 2018, p. 61).*

Na categoria “poder machista", refletiue sobre a opressão provocada pela sociedade patriarcal, denunciada de certo modo pela literatura de Luisa Valenzuela. Aqui apresentou 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 se deu, 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 de histórias em que as relações de dominação masculina, de submissão e subalternização das personagens femininas, são abordadas. Além disso, alguns desses textos fazem releituras dos contos de fadas, a exemplo da história sobre Chapeuzinho Vermelho, que reforçam sub-repticiamente as opressões de gênero.

Sobre o poder autoritário, Rohrer (2012) tratou do período ditatorial argentino, com destaque para o período de 1976 a 1983. Para a estudiosa:

> 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" (ROHRER, 2012, p.31, Tradução minha)[52].

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”. A dissertação envereda pelos caminhos do poder da linguagem. Enquanto nas outras esferas de poder, Rohrer (2012) explorou a dimensão ética dos textos de Valenzuela, é possível dizer que, na categoria de poder voltada para linguagem, a estudiosa se voltou 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: “Alguns

---

[52] No original: *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” (ROHRER, 2012, p.31).*

contam com narradores múltiplos, espelhos e máscaras. Ademais, Valenzuela examina a estrutura das palavras e a gramática, até a eficácia do silêncio" (ROHRER, 2012, p.31, Tradução minha)[53].

Apresentadas as dissertações pesquisadas, dedico-me no tópico a seguir aos artigos publicados em revistas especializadas sobre literatura e em livros que têm como objetivo analisar a produção literária de Valenzuela.

1.2.3 A crítica literária sobre Valenzuela

É importante registrar que não pretendo tratar nesse breve tópico 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. Minha ideia foi construir um panorama das publicações em torno da obra da autora com a finalidade de observar as trilhas já percorridas, identificando permanências e rupturas ou as novas possibilidades de leitura que pude realizar a partir da obra *Cambio de armas*.

Uma das publicações em livro recente sobre a escritora surgiu a partir do evento chamado *Jornadas Luisa Valenzuela, el vértigo de la escritura*, realizado em 2015, que 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*. Participam do livro críticos literários, leitores da obra de Valenzuela, dentre outros, como destaca Irene Chikiar Bauer (2017), organizadora do livro e uma das idealizadoras do evento junto com Esther Cross e 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), salientam:

---

[53] No original: *Algunos cuentan con narradores múltiples, espejos y máscaras. Además, Valenzuela examina la estructura de las palabras y la gramática, hasta la eficacia del silencio (ROHRER, 2012, p.31).*

> 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)[54].

As estudiosas chamaram a atenção, portanto, para o vínculo existente entre a escrita ficcional de Valenzuela e o contexto social e político em que essa estava inserida, destaque que também faço em minha leitura da obra analisada nesta tese. É possível perceber que o debate sobre o poder associado ao erotismo também é um dos elementos constantemente levantado pela crítica da autora.

Ridgeway (2017), em “Luisa Valenzuela, la maravilla de escribir”, afirma que, seguindo as palavras da própria autora, como a escritura de Valenzuela é uma escrita que se dá “com o corpo”, se trata 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 que a autora iniciou seu percurso no campo das letras. Nesse sentido, ressalta o fato dos aspectos linguísticos e eróticos presentes na obra de Valenzuela, desde seu primeiro romance, ter chamado bastante atenção da crítica literária. Segundo a crítica, era já o início de um longo caminho que a escritora haveria de trilhar ao longo de sua carreira, o de distanciar de suas obras as restrições patriarcais e as censuras.

Nesse artigo, Ridgeway (2017) constrói uma linha do tempo da autora e de suas obras, evidenciando a temática da ditadura, além de deixar clara a importância do tripé linguagem, indivíduos e poder dentro da obra de Valenzuela:

> 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 adquire 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

[54] No original: *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 probados (BAUER; CROSS; RIDGEWAY, 2017, p. 15).*

> 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 minha)[55].

A pesquisadora, na citação acima, colocou em evidência a diversidade da obra de Luisa Valenzuela que teve como pano de fundo o período ditatorial. A partir dessa intensa produção de cunho político, noto o compromisso da autora em produzir uma literatura diferenciada, ou seja, engajada, em que importam tanto o sujeito feminino quanto as mazelas que o assolam, as quais, muitas vezes, não faz distinção de gênero, afinal a ditadura perseguiu a todos, embora seja extremamente severa com o corpo feminino e sua sexualidade.

Ainda que não aprofunde a análise das obras citadas, Ridgeway (2017) indicou ao leitor, no conjunto de obras de Valenzuela, a constância do tema da repressão. Percebo a partir da visão da pesquisadora que "o tema do poder na obra valenzuelana adquire uma dimensão tanto ética como estética, que está refletida na vontade de narrar 'aquilo que resiste a ser verbalizado'" (RIDGEWAY, 2017, p. 27, tradução minha)[56]. Na literatura especializada sobre eventos traumáticos, é comum a referência à dificuldade de as vítimas vencerem as barreiras do silêncio e contar sobre os eventos vividos.

O trauma é tão profundo, intenso e marcante que cala. Há uma dimensão simbólica a respeito desse tipo de experiência, que faz com que o sujeito que o vivenciou tenha "[...] a percepção [...] da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis)" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46). Além disso, contar, ressignificar a

---

[55] No original: *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) (RIDGEWAY, 2017, p. 26-27).*

[56] No original: *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' (RIDGEWAY, 2017, p. 27*).

experiência através da linguagem, é reviver os fatos que ficaram no passado, portanto, é voltar a sentir as dores de outrora.

Outro tipo de silenciamento imposto aos sujeitos que viveram no período e que, muitas vezes, não sofreram no corpo as investidas da repressão, foi a censura, ação intencional dos governos autoritários no sentido que controlar o que pode ou não ser dito. Especificamente sobre a Argentina, em relação ao tema em questão, Susana Zanetti (1989) afirmou:

> O golpe militar de 1976 impôs e incentivou o isolamento, a privacidade protetora, a cegueira em face da repressão cotidiana. A aparente ignorância sobre o que acontecia nas ruas, na prisão e o assassinato de outros, parecia agir como proteção mágica. No âmbito dos escritores, dos artistas, dos intelectuais, a repressão militar assumiu uma crueldade especial: sequestrou, acabou com editoras, queimou livros... Mas, além disso, pretendeu silenciar o pensamento e a criação, forçando e impondo a ruptura de vínculos, o império do silêncio (ZANETTI, 1989, 275, Tradução minha)[57].

Nesse sentido, 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 propagada escrita “com o corpo”, a autora produz um texto de visível qualidade estética e literária. Ridgeway (2017), citando Valenzuela, tratou da necessidade de se contar as histórias, pois elas se revertem num espaço de memória que deixa o país alerta a não repetir os erros que levaram à ditadura. Desse modo, é possível afirmar que:

> 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 minha)[58].

---

[57] No original: *El golpe militar de 1976 impuso e impulso el aislamiento, la privacidad protectora, la cegueira ante la represión cotidiana. La aparente ignorancia de lo que ocurría en las calles, en la cárcel e el asesinato de los otros, parecía actuar como mágica protección. En el ámbito de los escritores, de los artistas, de los intelectuales, la represión militar cobró una saña especial: secuestró, allanó editoriales, quemó libros… Pero, además, pretendió silenciar el pensamiento y la creación forzando e imponiendo la ruptura de vínculos, el imperio del silencio (ZANETTI, 1989, 275).*

[58] No original: *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 humor (RIDGEWAY, 2017, p. 27)*.

A obra de Valenzuela, portanto, revela uma escritora crítica e engajada artisticamente com a sociedade em que vivia. Ao deixar o seu país para estudos nos Estados Unidos, tais deslocamentos não se configuram em exílio no sentido preciso do termo, mas é plausível se falar em algo como, diz Ridgeway (2017), um autoexílio, uma vez que, em sua terra natal, diante do conteúdo de suas obras, Valenzuela não podia exercer seu ofício. Ela seria, se estivesse em solo argentino, alvo do regime militar. O impedimento de voltar, sem arriscar a vida ou se calar diante das atrocidades cometidas contra seus conterrâneos, autoriza-me, assim como o fez as autoras citadas, a falar de algum modo de exílio.

O tópico MALBA, presente no livro, 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) fez 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 época em que o primeiro livro de contos foi escrito, feitas por Valenzuela desde Nova Iorque. Bilbija (2017) defendeu 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 interessante de pesquisa e estudo sobre a obra valenzuelana.

Outro ponto de vista importante a respeito de Valenzuela está no artigo 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 a respeito da temática da ditadura. O diálogo comigo 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 à “ditadura das letras”, que só valoriza a produção masculina.

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

> 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 obliqua, 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 (MANGIN, 2017, p. 196, Tradução minha)[59].

O pesquisador supracitado encontrou 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 memória. O texto caminhou no sentido de perceber como a autora, por meio do texto literário, foi 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, fez 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 perceber no trecho a seguir:

> O fato de ter colocado em evidência a sexualidade e a diferença de gênero pode ser analisado desde seu primeiro romance, *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

[59] No original: *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 dominados (MANGIN, 2017, p. 196).*

> 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 minha)[60].

As reflexões acima expostas foram algumas das abordagens, sobretudo aquelas vinculadas à 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 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 16º Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol e do 1º Simpósio Nacional de Professores de Espanhol em Formação. Já pude mencionar antes que, em seu *paper*, a estudiosa 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 perpassa criticamente pela sociedade patriarcal e genderificada que serve de cenário à história. Caser (2015) mostrou que o conto apresenta um enredo imerso na temática da violência presente nas relações de gênero, inclusive mediante a violência simbólica que atua silenciosamente, cerceando comportamentos e condicionando a personagem ao mundo dos homens.

Outro aspecto observado pela estudiosa é a relação corpo feminino – pátria, ou "mátria" em termos de ressignificação dos espaços, haja vista que ambos são alvos dos discursos machistas e da ditadura que assolava o país à época, por isso o

---

[60] No original: *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) (HAVAS, 2017, p. 247).*

corpo feminino em cena pode servir de metáfora para pensar o Estado argentino. Para Caser (2015):

> 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 nos interstícios da história", 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 (CASER, 2015, 724-725, Tradução minha)[61].

Ainda acerca da crítica literária a Valenzuela no contexto brasileiro, foi publicado na Revista Contexto, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidades Federal do Espírito Santo, por Paulo Dutra e Vitor Bourguignon Vogas (2018), o artigo “A palavra literária como arma em Luisa Valenzuela”. Nele, os autores encararam 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. Ressaltaram ainda 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).

---

[61] No original: *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 en los intersticios de la historia”, 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 (CASER, 2015, 724-725).*

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*. Na análise dão relevância também para o período em que Valenzuela viveu fora da Argentina, e o entendem como um tempo de exílio, tal como propusemos anteriormente, em que pese a condição em que a autora tenha deixado o país e sua atuação como escritora residente da *Columbia University*, do *Center of Inter American Relationship*, da *University of New York*, conforme registra a sua biografia. 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 artigo publicado em outro volume da Revista Contexto, intitulado “Tradição cervantina em Luisa Valenzuela: sonho, relativização da realidade e exposição da linguagem literária contra a “verdade” dos discursos oficiais”, analisaram os contos “El zurcidor invisible” e “De noche soy tu caballo”, também inseridos no contexto ditatorial. Na análise, os críticos ressaltaram as estratégias de dominação utilizadas pelo regime ditatorial 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) exibiram o potencial que a obra de Luisa Valenzuela tem como sinônimo de resistência, que segundo eles, porta tanto um caráter ético quanto poético. Desse modo, observaram como o discurso literário da autora fez frente às estratégias de dominação praticadas pelo regime autoritário que vigorou na Argentina no período da ditadura.

Não poderia faltar nesse percurso crítico as contribuições de Susanna Regazzoni (2010) para a crítica da obra de Valenzuela, referência nos estudos sobre a literatura hispano-americana e a literatura de autoria feminina hispano-americana. Juntamente com Silvia Serafin, Emilia Perassi e Lusa Campuzano, Regazzoni (2010) organizou o livro *Más allá del umbral: Autoras hispanoaericanas y el oficio de la escritura*, em que Luisa Valenzuela é uma das escritoras estudadas. Sobre a autora, o livro traz o texto de Regazzoni (2010) intitulado "Cuando la curiosidad te salva. El *Barbazul* de Luisa Valenzuela".

Regazzoni (2010) iniciou a sua crítica refletindo sobre as transformações políticas pelas quais passaram a América Latina no século passado e sobre a emergência de ditaduras e guerras civis em seu território. Ressaltou que, no campo literário, a narrativa também passou por uma série de mudanças desde o conhecido *boom*, discutido anteriormente. No campo literário, após a década de setenta, a produção estética passou novamente por intensas transformações, o que se convencionou chamar de *pós-boom*. A autora abordou um fator interessante do período:

> Nesta situação, o *pós-boom* optou por renovar os gêneros 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 - (REGAZZONI, 2010, p. 214, Tradução minha)[62].

Tratou-se, fundamentalmente, o pós-boom de um período em que as minorias reivindicaram seus lugares de fala. Em acordo com Reggazoni (2010), Valenzuela fez parte desse grupo, como ela mesmo afirmou na entrevista já citada, que adere a novas formas de escrita a partir da reescritura de histórias tradicionais, da paródia, do uso da oralidade "[...] e a transformação da escritura da aventura na <<aventura da escritura>>, no sentido de que as novelas refletem o mesmo ato de sua composição" (REGAZZONI, 2010, p. 215). A pesquisadora entende o uso da paródia e da ironia representando, por parte dos escritores da época, uma atitude subversiva em relação aos trágicos fatos que marcaram a Argentina. Subversivas também eram

---

[62] No original: *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 – (REGAZZONI, 2010, p. 214).*

as obras literárias fruto de reescrituras, visando assim a uma reapropriação do discurso literário e à inserção de vozes antes marginalizadas pelo cânone. De acordo com Regazzoni (2010), foi a partir da paródia e da reescrita que os escritores deram conta de reinventar as narrativas e encontraram meios "[...] para relatar o horror" (REGAZZONI, 2010, p. 216, Tradução minha)[63], condição, como afirma a estudiosa em questão, comum a toda América Latina tomada por uma série de golpes de estado. Ao focar seu estudo numa reescritura de conto de fadas feita por Valenzuela, a crítica literária salientou:

> 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 arquétipo convencional provocou nas mulheres e também nos homens (REGAZZONI, 2010, p. 222, Tradução minha)[64].

A pesquisadora observou que Luisa Valenzuela ao reescrever o conto "Barbazul" questionou as relações de gênero presentes de modo implícito e explícito no texto infantil, pois inscreveu 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 envolvem a relação homem e mulher na esfera doméstica. Esta relação de opressão é explicitada na esfera estatal, de maneira a se imbricar o privado ao público. Para Regazzoni (2010):

> 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

---

[63] No original: *[...] para relatar el horror" (REGAZZONI, 2010, p. 216).*

[64] No original: *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 consecuencias que el arquetipo convencional ha provocado en la mujer e también en el hombre (REGAZZONI, 2010, p. 222).*

> pessoal à realidade social (REGAZZONI, 2010, p.230, Tradução minha)[65].

Para demarcar uma postura feminista de problematização da própria linguagem, e, nos termos desta tese, de sua "descolonização", posso dizer que o corpo da mulher – mátria – é a metáfora da pátria, que é feminina, de que nos falou também Mirtis Caser (2018), ambas violentadas. Assim, percebo que Valenzuela denuncia, em sua obra, o estupro como "arma de guerra" e dá voz à resistência feminina.

"La escritura de la rabia: Luisa Valenzuela y la mirada de la ditadura" é o título do artigo de Claudia Cavallín Calanche (2008) que ratificou a participação de Valenzuela no grupo de autores latino-americanos que, por meio da literatura, denunciaram os tempos de horror. Retomo a ideia de inserção desses autores numa "estrutura de sentimentos" que faz com que sua literatura seja, também, veículo de uma consciência prática comum que incita a assunção da responsabilidade pelo "estado de coisas". Segundo a estudiosa em questão:

> 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 (CALANCHE, 2008, p. 109-110)[66].

A pesquisadora chamou atenção para a ampliação dos espaços de fala de Valenzuela, que vão para além da linguagem e da escrita literária, convertendo-se, também, numa manifestação exterior que não permite que a figura do escritor desapareça, afinal, há em sua produção a reivindicação de um espaço de memória, que é coletivo, mas perpassa a subjetividade individual. Nessa perspectiva, a autora definiu a "escritura da raiva", categoria importante de seu artigo, como:

---

[65] No original: *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 social (REGAZZONI, 2010, p.230).*

[66] No original: *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 textos (CALANCHE, 2008, p. 109-110).*

> [...] uma escritura particular, que questiona as instituições de poder e o ordenamento do Estado, através de diversas vozes que ressaltam as características de certos sujeitos que foram objeto de práticas de exclusão e outras aberrações próprias da degeneração dos sistemas democráticos ocidentais (CALANCHE, 2008, p. 109, Tradução minha)[67].

As obras 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 foi percebendo como Valenzuela conseguiu tecer um texto que faz uso de uma linguagem capaz de burlar a censura imposta, pois sob as histórias acerca dos corpos femininos no patriarcado, está presente de modo mais sutil também a escrita de um período trágico para a vida dos argentinos. Nesse sentido, Calanche (2008) definiu a escritora em estudo: "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" (CALANCHE, 2008, p. 115, Tradução minha)[68].

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* tratou de Ricardo Piglia, Juan José Saer, Valenzuela e Manuel Puig. Essa pesquisadora me fez pensar sobre os artistas e intelectuais que tiveram que recorrer ao exílio durante a ditadura. Assim:

> Estes escritores no exílio buscam expressar e explicar/se as condições sociais em que deixaram o país quando partiram: em parte porque necessitam entendê-lo como uma forma de sanar; e, também, porque se sentem responsáveis, querem denunciar o acontecido e fazer conhecer a verdade (CORBATTA, 1999, 28, Tradução minha)[69].

---

[67] No original: *[...] una escritura particular, que cuestiona las instituciones de poder y ordenamiento del Estado, a través de diversas voces que resaltan las características de ciertos sujetos que han sido objeto de prácticas de exclusión y otras aberraciones propias de la degeneración de los sistemas democráticos occidentales (CALANCHE, 2008, p. 109).*

[68] No original: *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" (CALANCHE, 2008, p. 115).*

[69] 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 (CORBATTA, 1999, 28).*

No capítulo dedicado exclusivamente à obra de Valenzuela, Corbatta (1999) iniciou fazendo uma reflexão sobre o erotismo marcante nos textos da escritora em tela. Tal erotismo serviu como elemento subversivo capaz de romper com o silêncio imposto pela ditadura. Nas entrelinhas dessa escrita corpórea, "[...] a mulher escritora descobre, conquista, coloniza, marca. E, sobretudo, nomeia" (CORBATTA, 1999, p. 101-102, Tradução minha)[70]. A crítica literária ressaltou que Luisa Valenzuela, desde a publicação de seu primeiro romance *Hay que sonreír* de 1966, explorou a relação entre a "[...] sexualidade e política; repressão e exílio; escritura/censura e autocensura" (CORBATTA, 1999, p. 102, Tradução minha)[71]. As várias obras em que Valenzuela trouxe as questões políticas são citadas, tecendo-se uma análise mais aprofundada sobre o conto "Cuarta versión" (1982), o romance *Como en la guerra* (1977) e o romance *Novela Negra con argentinos* (1991), que se vale de aportes teóricos da psicanálise, como Lacan. Ao final, mostrou como o feminino e suas lutas estão fortemente interligados, no texto valenzuelano, com o estado e sua condição política.

Em seu livro, *Feminismo y Escritura Femenina en Latinoamérica*, Corbatta (2002) dedicou, também, um capítulo à escritora, ainda que não trate somente dela, a saber, "Metáforas del exilio e intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela". Mais uma vez, a temática do exílio foi central na análise, com destaque para o compromisso que os intelectuais em situação de exílio têm com a condição de seu país de origem, discutindo as crises existenciais pelas quais passam tais intelectuais, submetidos às muitas perdas sociais e simbólicas provocadas pelos regimes autoritários.

Lembro aqui, por minha vez, do crítico literário Edward Said (2003) em sua reflexão sobre o exílio. Para ele, o exílio representa uma "fratura" que não pode ser curada, entre o ser humano e a sua casa. Observa ainda que "em nossa época, com as guerras modernas, os imperialismos e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa" (SAID, 2003, p. 47). Ao refletir sobre os escritores no exílio, Said (2003) evidenciou que "[...] poetas e escritores exilados conferem dignidade a uma condição criada para negar a dignidade – e a identidade das pessoas" (SAID,

---

[70] No original: *[...] la mujer escritora descubre, conquista, coloniza, marca. Y, sobre todo, nombra (CORBATTA, 1999, p. 101-102).*

[71] No original: *[...] sexualidad y política; represión y exilio; escritura/censura y autocensura" (CORBATTA, 1999, p. 102).*

2003, p. 48). Assim, além de transformarem os espaços extraterritoriais em lugar de produção, resistem intensamente às adversidades e ao sentimento de não pertencimento. Criam novas formas de identificação e de percepção do eu, ainda que pautadas em refrações e descontinuidades, de um certo modo, refundam seu lar. Como revelou Said (2003):

> Grande parte da vida do exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. Essas ocupações exigem um investimento mínimo em objetos e dão um grande valor à mobilidade e à perícia (SAID, 2003, p. 54).

Para Said (2003), os exilados são excêntricos e o trabalho que escolhem tende a mantê-los na condição de diferentes. E "agarrando-se à diferença [...], o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar" (SAID, 2003, p. 55). Em que pesem as condições psicológicas e simbólicas, as perdas e os traumas impostos pelo exílio, o crítico literário entende que nele sempre há algo a aprender, de maneira que o exilado é sempre o detentor de um conhecimento que lhe é peculiar:

> O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência (SAID, 2003, p. 58).

A habilidade de construir "pontes" é uma característica dos exilados que se alia à outra habilidade fundamental: a pluralidade de visão, que Said (2003) chamou de *contrapontística*. O exilado não vê as coisas somente por uma ótica, com base numa única cultura, pelo contrário, trata-se de um sujeito influenciado por subjetividades de, pelo menos, duas culturas, da que o abriga e daquela de origem.

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

> 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 (CORBATTA, 2002, p. 104, Tradução minha)[72].

É nesse espaço distante de sua terra natal que Valenzuela buscou a compreensão dos acontecimentos que acometiam a Argentina, ou melhor, toda a América Latina no período. É no exílio, como evidencia Corbatta (2002), que se tornou possível a publicação de seus livros. A obra escolhida para análise no capítulo supracitado trouxe justamente para o texto literário o exílio, ficcionalizado e vivenciado pelas personagens em Nova Iorque.

Não foi minha pretensão aqui, conforme sinalizado antes, analisar toda crítica produzida acerca da obra de Luisa Valenzuela. Saliento, contudo, até onde pude rastrear, um consenso nas análises que colocam em evidência os mesmos traços na escrita valenzuelana. O primeiro deles é seu caráter de uma literatura engajada, envolvida com uma sociedade e realidade específicas, com a ditadura na Argentina e no Cone Sul e com a condição da mulher nesse mundo. Uma literatura produzida, sobretudo, longe do lócus que denuncia, quase uma literatura de exílio, ainda que com particularidades: teve o respaldo de ir para o Estados Unidos trabalhar como escritora residente, num projeto para escritores latino-americanos. Noutro espectro, é amplamente reconhecida a condição subalterna da mulher na qual Valenzuela se inscreve e que a permite retratar, também, personagens mulheres como protagonistas dos contos, todas em distintas condições de opressão.

A autora argentina parece ainda pouco conhecida pela crítica literária brasileira, como evidenciado acima, em que pesem os estudiosos citados que já a trouxeram a público. Isto me oportuniza dizer o quanto o estudo de sua obra pode vir a somar no alargamento do diálogo entre Brasil e América hispânica no campo literário, o qual se desdobra, pela relação ficção-realidade, nas dimensões política e social.

---

[72] No original: *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 York (CORBATTA, 2002, p. 104).*

2. FERRAMENTAS TEÓRICAS: "ESTRUTURA DE SENTIMENTOS", 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[73].
Luisa Valenzuela

Este capítulo é dedicado ao desenvolvimento de algumas categorias de análise importantes para a leitura que proponho da obra de Luisa Valenzuela. Num primeiro momento, apresento a relação existente entre literatura e sociedade, pensando na ótica do materialismo cultural de Raymond Williams (2011) e, especialmente, em seu conceito de "estrutura de sentimentos". Em seguida, trago as noções de testemunho e de *testimonio*, ainda que não situe a obra de Valenzuela nesse lugar exatamente, conforme explicarei. Sigo com o tema da memória e do esquecimento, a partir de autores como Maurice Halbwachs (1990), Jacques Le Goff (2003), Paul Ricoeur (2007), dentre outros. Por fim, discuto os conceitos de biopolítica e biopoder, expressos na obra de Foucault e em sua apropriação por alguns. Sei que nenhum tópico desses consegue exaurir os aspectos teóricos em sua completude relevantes, mas aqui servem para me orientar em minha própria análise.

2.1 LITERATURA E SOCIEDADE: "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[74].
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:

---

[73] É importante evitar o silenciamento a todo custo. Sempre haverá dominadores e dominados. A batalha é interminável e, a partir deste campo, temos a linguagem como arma ou ferramenta para libertá-la (Tradução minha).

[74] Sigamos sendo loucos, Mães e Avós da Plaza de Mayo, gentes de caneta e de palavra, exiladas de dentro e de fora, sigamos sendo loucos argentinos (Tradução minha).

> 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) afirma que a época em que um autor viveu pode ser identificada a partir do seu "espírito".

Chamo, desde já, o crítico literário galês Raymond Williams (1921-1988) que para escapar ao idealismo, mas, também, desconfiando de um certo marxismo ortodoxo que insistia na rigidez da apartação entre infraestrutura econômica e superestrutura, propõe pensar as condições objetivas de existência como entrelaçadas a elaborações simbólicas de maneira a se poder "enxergar" o "clima" ou a atmosfera de um tempo (que também se materializa nas obras humanas). Miglievich-Ribeiro (2018), no artigo intitulado "Darcy Ribeiro e Utopia no Exílio Latino-Americano: "Estrutura de sentimentos" como Hipótese Metodológica", publicado na Revista Tomo, faz uso, também, da expressão em inglês e em alemão, respectivamente, *mood* e *Stimmung* para melhor caracterizar a "estrutura de sentimentos" de Williams, 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 (2011), na perda da consciência do autor – distintamente dos estruturalistas e pós-estruturalistas -, porém a ultrapassa e pode "tocá-la", antes, por experiências cotidianas que são, necessariamente, fruto de interações sociais e saberes tácitos. Para Williams (2011), o escritor detém uma visão organizadora do mundo, e isto faz da literatura um fato significativo, haja vista que uma visão aparentemente

específica, expressa no texto literário, é capaz de revelar uma coerência social, pautada numa consciência coletiva, hegemônica ou anti-hegemônica. Assim:

> Devemos estudar, na literatura [...], as categorias organizadoras – as estruturas essenciais – que dão a essas obras sua unidade, seu caráter estético específico e sua qualidade estritamente literária, e que, ao mesmo tempo, revela-nos o grau mais elevado possível da consciência de um grupo social – em termos reais, de uma classe social-, que, afinal, criou-as nos seus autores individuais, bem como por meio deles (WILLIAMS, 2011, p. 33).

Recordo que Maingueneau (1995) entende toda obra literária como 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, na visão de Adelia Miglievich-Ribeiro (2018), algo como "nichos de oxigenação", ou, em termos pós-coloniais, "fissuras" na hegemonia. Estas fissuras remetem-se, pois, à possibilidade de anti-hegemonia. Para Williams (2011), a hegemonia não seria hegemonia se fosse fácil revertê-la. Nesse sentido, o hegemônico sempre tentará cooptar o "novo", mas sempre haverá o "novo". Quanto menos institucionalizada a experiência, mais resistente se presta à hegemonia, por isso, é como sentimentos articulados (sequer como pensamento acabado que suporia uma consciência clara), produtos de experiências compartilhadas, que o "novo" se apresenta ao mundo. A este fenômeno, "acontecimentos", que Williams busca atentar e que inscreve as artes e a literatura, portanto, partícipes da "estrutura de sentimentos" de uma época (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).

É pertinente dizer, então, que, ao mesmo tempo em que a obra de arte se constitui como integrante do mundo, mantendo relações de influências recíprocas com os demais elementos da vida social, a literatura é também estruturante da dinâmica social e das transformações da sociedade, por vezes despercebidas pela velocidade em que ocorrem. Não haveria, para o materialismo cultural de Williams (2011), portanto, a cisão entre literatura e realidade, o que é ressaltado por Miglievich-Ribeiro (2017), a literatura participa da vida, por isso, é real, podendo servir quer à hegemonia quer à anti-hegemonia. No caso de Valenzuela, vejo como sua escrita expressa uma “estrutura de sentimentos” anti-hegemônica.

2.1.1 “Estrutura de sentimentos” e Literatura

A noção de “estrutura de sentimentos”, como disse, foi 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, atento, especialmente, à produção de literatura e à democratização da educação. Sua crítica ao marxismo clássico iniciou 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 indissociabilidade da vida material. De acordo com Eliane Soares (2014):

> 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 (SOARES, 2014, p. 60).

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 e a literatura, estão inseridas 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 foram problematizadas.

No materialismo cultural desenvolvido por Williams, “[...] os bens culturais são, também, meios de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação), caracterizando-se em relações sociais complexas a envolver instituições, convenções e formas” (SOARES, 2014, p. 61). Não há como separar a infraestrutura econômica da superestrutura ideológica. Existimos porque coexistimos, construímos nossas subjetividades 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 “Estrutura de sentimentos” que 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” (WILLIAMS, 1979, p. 135). 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 é possível 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, apeser de ser vivida em

nível pessoal, relaciona-se com o que está ou é construído na esfera social, de forma que as “Estruturas de sentimentos” se referem, normalmente, a uma geração, a um grupo, a um tempo-espaço. 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 discutiu 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 destacou 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) observou:

> 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 (WILLIAMS, 2005, p. 221).

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) salientou que os estudos literários marxistas falharam ao aceitar uma perspectiva de literatura como ligada apenas ao passado. Destacou, 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. Citou 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, compreendo 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 (1979) não descartou os elementos que lhe são específicos e importantes como seus efeitos, ritmos, formas, dentre outros elementos, mas entendeu que é preciso compreendê-la como repleta de experiência social e participando das "Estruturas de sentimentos", apresentando os indícios de mudança na sociedade. Portanto, diante dos modelos sociais e convenções existentes, a arte, neste caso a literatura, tem o potencial de surgir como a materialização do que se experimenta "fora" das articulações sociais tidas como exemplares, haja vista que surgem de sujeitos históricos que têm 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 a potência que a literatura e as artes em geral têm de transformar e influenciar o meio social de que é produto e que produz. Afinal reconheceu:

> 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 podem 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 expressa 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) destacou ainda 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). Desse modo:

> 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 simbiose 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 (2011) insistiu: 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 “Estrutura 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 “estrutura de sentimentos” (WILLIAMS, 2011), considero pertinente pensar o lugar do “passado significativo” de que o crítico fala ao se remeter à luta entre hegemonia e contra-hegemonia, a saber, qual tradição será legitimada na memória dos tempos pretéritos e qual acabará sendo “esquecida”. Nessa equação, cabe inserir a relevância da “literatura de testemunho”. De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2003c), a literatura identificada pelo adjetivo “testemunho” costuma emergir em tempos em que a catástrofe já está instaurada, o que a vincula fortemente à ideia de “trauma”. Para o estudioso, deve chamar a atenção o fato de a literatura ser habitada por uma tensão que, imersa nas relações com o “real”, desloca-se entre afirmação e negação ou, nos termos de Williams que adoto, 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 da *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 ditatura, mas que não trata especificamente de um testemunho em primeira pessoa, cabe a ideia de “teor testemunhal”, conforme já antecipamos nesta tese. Antes de avançar no debate a respeito da obra da autora a luz da questão acima, é importante discutir alguns aspectos que compõem o campo teórico do “testemunho”.

Até os anos 1980, quando se falou de literatura na América Latina, o testemunho era empregando 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 reflexa tal como discutimos com Raymond Williams (2011), não cabe pensar a literatura em termos de “projeção”; ao contrário, a cultura é o lócus onde a vida se dá, não seu epifenômeno. Nesse sentido, a literatura como ato é um elemento da vida, não sendo uma questão, para ele, de ser fiel ou não a uma suposta realidade. Esta é uma questão, porém, cara a Seligmann-Silva (2003c) para quem o “real”, a princípio, resiste à simbolização, portanto, à sua estilização na escrita literária. Para este autor, pensar a literatura de testemunho exige a problematização acerca de seu compromisso com o ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 373), preocupação que o distancia de Raymond Williams.

Ao tratar de *testimonio* e testemunho (pensado a partir da *Shoah*), em que pesem se tratar de expressões que partem de 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, os países de língua espanhola, na década de 1960, desenvolveram a ideia de *testemonio*. Seligmann-Silva (2003) destacou a existência, neste momento, de um “‘esgotamento’ das perspectivas de leitura aberta pelo *boom* (de literatura latino-americana) na teoria literária europeia (sobretudo francesa e alemã) e norte-americana (com destaque para Yale)” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 30-31), 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 (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 observou a importância, nesse sentido, da revista *Casa de las Américas* que, em 1970, criou o Prêmio *Testimonio Casa de las Américas*.

A consolidação desse gênero no campo literário foi se dando aos poucos, Seligmann-Silva (2003a) destacou que, a partir da década de 1970, nasceu o "romance testemunhal", que, por meio da teoria do *testimonio,* institucionalizou-se na literatura da AL. Para tal consolidação, outros elementos foram 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 identificá-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, mostra-nos 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) discutiu sobre a existência de um paradoxo intrínseco a este que tem ao mesmo tempo a necessidade de ser exposto e a impossibilidade de fazê-lo, tendo em 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 e 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*. Sua memória e seu esquecimento são inevitáveis para que possa “reviver” a dor de um tempo passado.

Há ainda de se dizer que, embora saibamos da importância do sobrevivente e consequentemente 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) defendeu também 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.

O *É isto um homem?,* escrito pelo Primo Levi (1988), é um exemplar da experiência do campo de concentração configurada na forma literária como literatura de testemunho. Em seu prefácio, o autor explicita um dos motivos da escrita:

> A necessidade de contar "aos outros", de tornar "os outros" participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa' necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior (LEVI, 1988, p. 7-8).

Levi (1988) reconheceu que há algo nesse processo de escrita, tal como no ambiente do campo de concentração, que faz com que o livro tenha um caráter

fragmentado, o qual não compromete em nada seus objetivos: o de se libertar a partir da capacidade de narrar uma história e alcançar o outro.

Sem que a obra de Luisa Valenzuela se enquadre no padrão de documento testemunhal, pensando no modelo da produção escrita pelos sobreviventes de Auschwitz, por exemplo, compreendo, contudo, que ao trazer para o centro de sua literatura o período da ditadura na Argentina, da qual foi contemporânea, ainda que ficcionalizada e produzida, tantas vezes, do exílio, isto basta para pensar nela como tendo um teor testemunhal, a partir da ressignificação feita pelos autores cubanos mais próxima da ideia de *testimonio*, veiculado na produção literária e artística na AL. Também posso supor 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 são proibidos de expressar leituras da realidade que não as sancionadas pelas autoridades. Isto não significa que, historicamente, a literatura também não tenha sofrido fortes censuras, mas, ainda assim, esta atinge a "estrutura de sentimentos" anti-hegemônica com menos dificuldades do que os tratados científicos (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2017b).

A ação institucional, mencionada acima, a respeito do que deve ser contado, pode ser associada à noção de história oficial ou "tradição", tal como apresentada por Williams (2011). "A tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos" (WILLIAMS, 2011, p. 118). Na consolidação da posição hegemônica interessa ver, afirmou Williams (2011), como se faz a "tradição seletiva", aquela que, de maneira intencional, compila o passado ou os aspectos do passado que a sociedade deve recordar e, com isso, modela também o presente a partir dos processos de "identificação social e cultural" (WILLIAMS, 2011, p. 118). Nas palavras do autor:

> Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como "a tradição", "o passado significativo". O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de continuidade predisposta (WILLIAMS, 2011, p. 119).

O que ocorre com as literaturas de teor testemunhal e/ou com toda literatura que reconta elementos esquecidos pela história é justamente questionar a parcialidade dos fatos preservados pela cultura dominante. Por isso, “é significativo que grande parte do trabalho mais acessível e influente da contra-hegemonia seja histórico: a recuperação das áreas rejeitadas, ou a reformulação de interpretações seletivas e redutivas” (WILLIAMS, 2011, p. 119). Segundo Williams (2011), é característica comum da atividade cultural da contemporaneidade a realização de lutas ora a favor ora contra as tradições seletivas.

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 nesta tese, afinal, identifico na obra literária de Luisa Valenzuela um processo de ficcionalização do passado histórico, o recontar a partir da ótica do oprimido, ou melhor, da oprimida, os elementos que envolveram a ditadura em que se salientam os abusos do 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 da qual falei antes, a partir de que ótica e atendendo a que interesses.

Alberto Rosa (2007), ao tratar sobre a memória coletiva e a história, iniciou sua reflexão destacando 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 mostra o quanto memória e esquecimento estão interrelacionados. Afinal, o esquecimento está condicionado ao processo seletivo da memória, guarda-se aquilo que é importante para o sujeito, já que "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):

> [...] 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 (ROSA, 2007, p. 55).

A memória ultrapassa essa dimensão pessoal e subjetiva, e ganha novas dimensões quando se torna expressão coletiva. É interessante notar, segundo Aleida Assmann (2011), que a "[...] variedade de abordagens da questão revela que a memória é um fenômeno que nenhuma disciplina pode monopolizar" (ASSMANN, 2011, p. 20), 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 os sentimentos das pessoas que compõem uma comunidade. Tais recordações são as repensáveis por transformarem o conjunto de indivíduos num grupo coeso, capaz de

compartilhar as mesmas experiências, configurando-se num nós. Vale ressaltar que, quando penso nessa transformação das recordações e seleções dos sujeitos em memória coletiva, não há vínculo imediatamente à memória oficial, ou, poderia dizer ainda, à história oficial, que conformou, por exemplo, 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, a memória pode ser anti-hegemônica, antes de ser cooptada pela hegemonia ou se manter resistente a ela, neste caso, a memória também compõe a estrutura de sentimentos emergente numa dada época.

Como visto, o conceito apresentado por Raymond Williams (1979) de que a estrutura de sentimentos não se vincula à consciência oficial e suas formas de manter o controle hegemônico da sociedade, pauta-se na potência desta trazer o que ainda está em solvência na sociedade. Sendo assim, para Maria Elisa Cevasco (2001), a estrutura de sentimentos 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 pelas instituições, no entanto, seus elementos mais podem estar sedimentados nos registros estéticos, isto é, nas artes, também na literatura.

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 e reiteradas nos distintos ambientes nos quais as pessoas se relacionam. 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 de Maurice Halbwachs (1990) sobre memória coletiva, o qual observa que somente a reconstituição dos fatos do passado não chega a ser suficiente 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 forma-se, portanto, por meio de sentimentos comuns que atravessam a subjetividade e a individualidade de cada um, uma vez que fortemente influenciados pela interação, valores e experiências sociais. Nessa direção é que Halbwachs (1990) sublinha o fato de que ainda que seja possível encontrar em toda lembrança "[...] um estado de consciência puramente individual" (HALBWACHS, 1990, p. 37), considerada por ele também como uma "*intuição sensível*", esta é, necessariamente, compartilhada. 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. Por isso, como afirmou Luís Beneduzi (2009), ao refletir sobre os caminhos da memória, "a memória individual é construída a partir da interação com o grupo social, pois apesar de ser o indivíduo que recorda – no sentido físico – é o grupo que constrói aquilo que é memorável" (BENEDUZI, 2009, p. 41).

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 irredutíveis (POLLAK, 1989, p. 09).

Raymond Williams tenderia a chamar tal "coesão" de estabelecimento da hegemonia, de modo que a memória coletiva é também seletiva. Nesse sentido, a memória histórica[75], 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, valores e interesses, passando de geração em geração aquilo que considera ser pertinente.

Araújo e Santos (2007) ressaltam, também, o caráter de vulnerabilidade da memória, pois diante dos limites existentes no que tange à 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 sinalizam aqui, também são válidos para a própria história, ou melhor, memória histórica.

Nesse ponto, cabe recorrer ao pensamento de Fernando Catroga (2001), sobre a relação da memória com a construção das identidades[76] 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 do 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 como, 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,

---

[75] Segundo Aleida Assmann (2011, p. 144), a memória histórica 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.

[76] Embora o percurso teórico desta tese nos permita refutar a ideia de identidade fixa, entendo-a como uma expressão plural e transitória dos sujeitos – por isso identificações, tal como prefere chamar Stuart Hall (2014), neste momento, escolhemos respeitar a temporalidade e termos utilizados pelo autor citado.

> porém, consente tanto a apropriação da *herança* com as suas reinterpretações (CATROGA, 2001, p. 20).

Faz parte dos processos de identificação o caráter sempre seletivo da memória. Isso se dá pela incapacidade de a 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), o que nos remete ao traço propriamente dos Estudos Culturais Britânicos, quer em Raymond Williams (1979) quer em Stuart Hall (2014), de pensar a cultura como o lugar da luta política. Uma seleção nunca é, porém, definitiva, aquilo que foi excluído, esquecido num tempo, a depender das interações e mudanças na estrutura de sentimentos, pode emergir.

Segundo Beneduzi (2009a), no artigo "Alguns Lugares de Memória de Processos Diaspóricos: Narrativas de Mulheres Brasileiras e Argentinas na Itália Contemporânea", publicado na revista Tempo e Argumento, "[...] a memória percorre lugares desconhecidos do esquecimento e – em determinados momentos – reaflora. Assim, as experiências passadas transitam pela recordação individual e coletiva, aparecendo ou desaparecendo em sintonia com o presente daquele(s) que recorda(m)" (BENEDUZI, 2009a, p. 06). Em consonância com tal assertiva, lembranças que foram esquecidas num passado 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. Para Jacques Le Goff (2003), a amnésia é, também, um efeito político dos embates sociais, visto que:

> [...] 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 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, “a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2003, p. 471). Assim, para além de representar uma conquista dos grupos dominantes, a memória é instrumento 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 a que lembrança e esquecimento estão sujeitos. Para ele, a memória é ideológica e “se intercala entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas de memória” (RICOEUR, 2007, p. 95). Ressalta que é essa identidade coletiva, através de seus elementos simbólicos, que forma a identidade de cada comunidade e grupo. No entanto, vale ressaltar que a ideologia não é algo simples, pois, para o autor, por ela permeia uma certa opacidade, haja vista que se trata 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. Sobre isso, Ricouer (2007) 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 sistemas de poder, de integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação (RICOUER, 2007, p. 95).

Ao refletir 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 a manutenção do sistema de poder vigente, de modo a legitimar a autoridade e as hierarquias que constituem as sociedades.

Diante disso, ele conclui que “definitivamente, a ideologia gira em torno do poder” (RICOEUR, 2007, p. 96).

Nessa perspectiva, Aleida Assmann (2011) destaca 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 mostra como o processo de lembrança e esquecimento implicam em condicionantes mais amplos que conformam o sentimento de pertencimento a uma coletividade cuja organização política e estratégica decide que elementos do passado devem ser relegados ao esquecimento coletivo e quais importam no presente para direcionar o futuro.

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 sentido, afirmou:

> 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 citado evidencia, uma vez mais, a função seletiva que opera na construção da memória e “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 ideologicamente, por meio da mobilização dos recursos disponíveis para exercer a dominação. Ricoeur (2007) destaca, por isso, o fato da dominação ocorrer no campo do simbólico, do discurso e da afetividade.

Araújo e Santos (2007), por sua vez, chamaram a atenção para o fato de que, apesar de todo controle que as estruturas de poder tentam submeter a lembrança, a memória excede as tentativas de controle. O entendimento de que a memória é também subversiva surge da análise que as autoras fizeram 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 ou de guerra, por exemplo, com a finalidade de apagar do imaginário das pessoas "a violência injustificada". Porém, como pela memória também perpassam questões de vieses ético e moral, sempre existem numa comunidade sujeitos que reivindicam para si a responsabilidade de recontar a história, quando "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, Assmann (2011) voltou-se para o período posterior à Segunda Guerra Mundial, em que percebe existir uma crise da memória:

> 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).

Entendo, assim, que a arte se configura num campo potente, tensionando o passado no presente e dando pistas para um futuro desejável, 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.

Às reflexões realizadas até aqui sobre a memória, incluo também os 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 Sarlo (2007), memória e história têm uma íntima relação com o passado, porém, com perspectivas e possibilidades distintas. Na memória, haveria algo de subjetivo, vinculado aos sentimentos e às marcas deixadas nos sujeitos, que a seleção feita pela história não alcança durante o processo de retorno ao passado, pois é mais criterioso e se propõe objetivo. No que tange ao sujeito, trata-se da possibilidade 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).

Quando trata mais especificamente do período ditatorial argentino, a autora retoma o argumento de que a América Latina foi palco de regimes autoritários de maneira que o ato de lembrar foi, sobretudo, 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 ou fora dele, como no caso de Valenzuela, durante aquele período. Na recordação estavam registradas as violências físicas, simbólicas e psicológicas de que se valeram os responsáveis pelo regime político. A reivindicação da lembrança de tais fatos significava, pois, uma postura de resistência e luta da comunidade argentina, que passou a trabalhar contra o esquecimento, contando a versão dos silenciados e exigindo o retorno dos desaparecidos. Sobre isso, Sarlo (2007, p. 47) registrou:

> 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 (SARLO, 2007, p. 47).

O direito à memória perpassa, nesse contexto, 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, a autora revelou: “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” (SARLO, 2007, p. 117). Ao reconhecer o potencial da literatura em participar de tais acontecimentos, Sarlo (2007) entendeu 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 compromisso ético e estético do escritor com o seu tempo e com as memórias desse tempo fez-me lembrar da categoria “engajamento” que é cara para pensar a escrita de Luisa Valenzuela. Luiza Helena Hilgert (2011) definiu engajamento como o:

> [...] modo humano de desvelar o mundo, encontrando-se e perdendo-se nele, de forma que por meio da necessidade de agir, a liberdade se manifesta absoluta e integralmente. Mas a liberdade do homem não é abstrata, ela implica a responsabilidade total, o compromisso e a possibilidade transformadora da realidade por meio dos nossos atos. O engajamento é o desvelar feito pelo homem a partir dele mesmo: a situação adquire o sentido subjetivo que tem o próprio projeto singular, assim, o desvendar da situação provocado pelo engajamento é, ao mesmo tempo, desvendar de si mesmo. [...] O engajamento pode ser visto presente em cada ato, escolha, até mesmo na palavra pronunciada ou silenciada (HILGERT, 2011, p. 4).

Já a literatura engajada é entendida, segundo Alexsandro 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) discutiu 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 se desvincular de suas experiências sociais e ser indiferente a sua época. Guimarães (2010, p. 99) advertiu 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).

Assim, Jean-Paul Sartre (2004), em *Que é a Literatura?*, ao refletir sobre a produção de literatura numa determinada época, observou como os fatores sociais e artísticos se influenciam mutuamente. Daí, dessa relação imbricada, tem-se o engajamento. Ao lançar seu olhar crítico para a literatura, situou prosa e poesia em lugares distintos. Para o autor, a poesia faria parte de um grupo, assim como a pintura, a escultura e a música, que não estaria associado ao engajamento, este só caberia ao texto em prosa, pois "o escritor [...] lida com os significados. [...] e o império dos signos é a prosa" (SARTRE, 2004, p. 13). Podemos notar que Sartre (2004) tem consciência de que prosa e poesia participam do universo da escrita, porém identifica nelas uma distinção: a poesia, para ele, desapega-se das urgências de seu tempo, já a prosa, "A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras" (SARTRE, 2004, p. 13). Num texto em prosa, os sentimentos também surgem, mas neste o autor tem a possibilidade de esclarecê-los, contextualizá-los e colocá-los a serviço de uma mensagem. A despeito de minha concordância com sua percepção do texto poético, importa é extrair de Sartre sua compreensão do "escritor engajado":

> O escritor "engajado" sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. [...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele (SARTRE, 2004, p. 20-21).

Vale ressaltar que o fato do escritor ser engajado não influencia na maneira como ele irá escrever, no elemento estético que caracterizará a configuração da

obra literária. Afinal, “[...] o estilo decerto é o que determina o valor da prosa” (SARTRE, 2004, p. 22). Para Sartre (2004), o estilo deve ser algo que passe despercebido, pois um excesso dele poderia nublar as palavras em sua transparência, haja vista que “a beleza aqui é apenas uma força suave e insensível” (SARTRE, 2004, p. 22).

Segundo Hilgert (2011), a ideia de literatura engajada de Sartre não implica a perda de liberdade do escritor, pelo contrário, ao permitir que este comunique seu desvelamento do mundo, liga-se profundamente à ideia de liberdade do sujeito. Além disso, de acordo com Sartre (2004), “a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força, você estará engajado” (SARTRE, 2004, p. 53).

Luiz Moitinho (2011), inspirando-se também na filosofia existencialista de Sartre, reforçou 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 engajado. Nesse sentido, o “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) ressaltou também que o vínculo entre literatura e engajamento não faz com que a literatura dependa da consciência do engajamento para afetar a vida social. O simples envolvimento do escritor em seu tempo, ou numa dada “estrutura de sentimentos”, faz com que elementos, valores e costumes de sua sociedade apareçam em seus textos, embora esses elementos possam 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) observou que o ato de se engajar perpassa tanto pelo escritor quanto pelo leitor; o primeiro, 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 descrita não é apenas uma decisão autoral, mas expressa uma atmosfera de época, o clima, *mood, Stimmung*, em que um tipo especial de literatura ganha existência. Eis que o processo de criação da obra de arte se dá a partir de uma consciência que é coletiva e prática, embora não necessariamente intencional.

Moreira (2012), por sua vez, apresentou a concepção de literatura engajada advinda de Theodor Adorno, representante da primeira geração da Escola de Frankfurt, para quem toda obra é sempre engajada, de modo que tal engajamento se revela pela forma e não pelas motivações 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).

No capítulo intitulado “Engagement”, do livro *Notas de Literatura III*, Adorno (1991) teceu suas considerações sobre o engajamento. O autor iniciou o capítulo abordando a obra de Sartre citada anteriormente, mas critica o fato de Sartre focar seu conceito de engajamento no escritor e na palavra, portadora dos significados.

> A arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimonias práticas, como antigas obras tendenciosas contra sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correcional, mas esforça-se por uma atitude: Sartre, por exemplo, pela decisão, como condição do existir frente à neutralidade expectadora (ADORNO, 1991, p. 54).

É importante ressaltar que, por isso, Adorno (1991), ao discutir a questão, não colocou a poesia num lugar distinto da prosa quanto à possibilidade de engajamento. Porém, como afirma Carlos Eduardo Machado (2014), a forma como o teórico enxerga o engajamento tem suas peculiaridades:

> Adorno já se posicionava radicalmente pela autonomia da forma artística, como na discussão com Benjamin sobre a proposta de “politizar a arte”. Com isso, ele não isenta a arte de sua função social, apenas não aceita essa função como algo exterior à “dialética das formas”. Adorno não rechaça o “espírito de partido” imanente à obra de arte, simplesmente não admite que este venha de fora da própria construção interna da obra. Não admite nenhuma “concessão” que implique a perda de tensão entre imanência formal e vida empírica. Nada é dado fora da própria obra. A radicalidade na obra é expressa na própria linguagem formal (MACHADO, 2014, p. 213-214).

Através do exposto por Machado (2014), é possível perceber a diferença entre a visão de Sartre (2004) e de Adorno (1991). Enquanto o primeiro diz que o

aspecto estético, formal da arte – da literatura – aparece de modo sutil e não é capaz, por si, de transmitir nenhuma mensagem em especial, enxergando na prosa, pelo uso utilitário da palavra, o lugar por excelência do engajamento; Adorno amplia a presença do engajamento para os diversos âmbitos da arte, inclusive para a poesia, e defende a importância das características estéticas que conformam e caracterizam uma obra também em sua função.

Não foi minha pretensão neste tópico exaurir todas as possibilidades de abordar o tema da memória e do esquecimento, pois se trata de um tema bastante complexo que permite ser estudado através de perspectivas diversas. No entanto, o recorte aqui realizado visa a auxiliar na compreensão do corpus literário em análise. A seguir, tratarei 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 expus 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 hegemonia penetra moldando as identidades ou identificações. Para pensar sobre como o poder interfere nos corpos das pessoas e orientam suas condutas, recorro aos estudos de Michel Foucault (1979) a respeito da biopolítica. Para o autor citado, o final do século XIX foi marcado por algumas mudanças radicais, dentre elas, 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 mostra a nova estratégia utilizada pelas esferas de poder para controlar o conjunto populacional. A disciplina não se rege mais exclusivamente pela ameaça a vida, mas sim pelo seu controle e proteção, desse modo, o corpo e suas peculiaridades ganham um viés político, sendo:

> [...] tomado com objeto de sofisticadas tecnologias políticas, o corpo torna-se público, e o público “somatocrático” [...]. O discurso pretende convencer e tende a ser bem sucedido nisto 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).

Entretanto, a biopolítica segmenta a população quanto aos cuidados a receber, ao mesmo tempo em que segrega aqueles grupos que, supostamente, atentam contra este cuidado.

Cabe lembrar ainda, como destacaram 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):

> [...] 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 (FOUCAULT, 1979, p. 292).

O Estado ganha uma disposição dinâmica e descentrada, que deixa de ter como centro o soberano, figura que centralizava o poder. Fernandes e Resmini (2018), ao discutir as questões da biopolítica, explicaram ainda que ela se difere dos modelos anteriores justamente por se contrapor à ameaça de morte pela qual se

controlava os indivíduos. O que ocorre nesse novo modelo é a conformação da medicina social com a finalidade de controlar os corpos, pela necessidade de mantê-los sadios e aptos 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).

Como afirma Judith Revel (2006), “a vida vale porque é útil; mas ela só é útil porque é, ao mesmo tempo, sã e dócil, ou seja, medicalizada e disciplinarizada” (REVEL, 2006, p. 56). 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) chamou 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 partindo 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):

> [...] Não se trata de analisar as formas regulamentares e legítimas de poder em seu centro, no que possam ser seus mecanismos 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, p. 182).

Foucault (1979) procurou, portanto, identificar como o poder ocorre dentro das microestruturas que conformam os Estados, por meio de punições, através das instituições criadas com essa finalidade. Nesse sentido, Danner (2010) observou

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" (DANNER, 2010, p. 145). Assim, o pesquisador citado chegou à 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. Márcio Fonseca (2008), por seu lado, ao refletir sobre a questão do espaço para a normalização e do corpo, discutida por Foucault, observou:

> 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 mecanismos de poder é o corpo coletivo das populações (FONSECA, 2008, p. 242).

Ao se falar em normalização dos corpos, sabemos que a dimensão da vida a se tornar mais fortemente alvo de controle é a sexualidade. Foucault (1976), ao tratar da história da sexualidade, afirmou que não existe possibilidade de fugir do poder que busca padronizá-la, 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. Vale ressaltar que, embora não seja possível fugir das relações de poder, elas dão espaço para processos de resistências. Para o autor, as resistências "[...] são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irredutível" (FOUCAULT, 1976, p. 92).

Sobre a ideia de resistências, Judith Revel (2006) direcionou a sua análise 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 destacou a biopolítica também como elemento de resistência em sua potência, no que tange ao surgimento de novas subjetividades e num mundo em constante transformação. A resistência só é possível uma vez que o poder não é centrado na figura de um soberano, mas ocorre de “modo microfísico” em toda a extensão e camadas da sociedade. Na análise de Michel Foucault (1979), há uma transitoriedade inerente às relações de força em quaisquer que sejam as configurações societárias, 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) tratou da disciplina e sua relação com as técnicas de controle do corpo. Em suas palavras, a disciplina define-se como “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 pode ser chamado de “adestramento”, fazendo-o se enquadrar nos parâmetros das estruturas sociais em vigor. A respeito disso, Danner (2010) salientou 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)” (DANNER, 2010, p. 151). 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.

Foucault (1979) analisou o panóptico, surgido a partir dos estudos de Jeremy Bentham, definido como uma máquina de vigilância estruturada nas prisões de modo que “uma das mais importantes características desse dispositivo [...] é que ele instaura um princípio de visibilidade permanente” (DANNER, 2010, 151). Tal visibilidade não é possível, porém, para quem é observado, 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. Da

experiência no cárcere, Foucault vai pensar a sociedade moderna na qual todos se encontram sob vigilância ainda quando não desconfiam que estão sendo vigiados, o que significa dizer que as relações de poder são guiadas através de normas onipresentes, tal como enfatiza Danner (2010):

> 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 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 perpasse a preservação da vida, Furtado e Camilo (2010) afirmaram que a necessidade de vida não exclui a possibilidade da 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). Os conflitos e guerras participam, igualmente, da biopolítica ao selecionar os que podem ou devem morrer para que o todo se mantenha “saudável”, numa perversa equação que obedece à luta entre hegemonia e anti-hegemonia:

> [...] 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 [...]. 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, têm funções equivalentes pois ambas mantêm as estruturas da sociedade tais como estão. Nesse sentido, aquele que morre é o “inimigo”, aquele que ameaça a saúde da coletividade.

Nos contextos de ditadura, que interessa como pano de fundo da escrita de Luisa Valenzuela, a eliminação daqueles que incomodam e que se voltam contra o modelo vigente de organização da sociedade é fator fundamental para manutenção do poder, a que responde com o terrorismo de Estado. Por isso, ainda mais fortemente, os regimes totalitários fazem uso de 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. O que chamará mais atenção, na análise dos contos da escritora argentina, é que a interseção entre o disciplinamento e a sexualidade, com ênfase nos corpos femininos, é alvo de ainda maior controle, assim como é a sexualidade feminina fonte de resistência na medida em que consegue se libertar das opressões vividas.

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

Explanei, no primeiro capítulo, acerca dos estudos voltados para a obra de Luisa Valenzuela, 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 na segunda metade do século XX. Valenzuela pode ser considerada uma escritora a expressar a "Estrutura de sentimentos" de sua geração que foi confrontada com o "terrorismo de Estado".

Diante desse cenário, o exílio foi a saída encontrada para muitos escritores latino-americanos, como é o caso de Luisa Valenzuela em seu autoexílio. Nos países tomados pela ditadura, os intelectuais críticos estavam submetidos a um sistema de medo e silenciamento que impossibilitava a livre circulação de ideias, opiniões e subjetividades. Por conta da censura, diversas obras literárias, políticas, filosóficas foram condenadas ao desaparecimento. A solução encontrada por aqueles que resistentemente negavam o silêncio foi, a partir do exílio, exercerem seu ofício intelectual e crítico. Sobre a realidade argentina, Corbatta (1999) relatou 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 (CORBATTA, 1999, p. 28, Tradução minha)[77].

[77] 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* (CORBATTA, 1999, p. 28).

Os escritores, que encontraram no exílio uma forma de salvaguardar a vida, não se tornaram, então, alheios aos dramas provocados pela ditadura em seu país de origem, pelo contrário, como salientou Miglievich-Ribeiro (2017): “os artistas no exílio tornam-se decididamente ainda mais teimosos, enunciando isso em suas obras mais elevadas” (MIGILIEVICH-RIBEIRO, 2017, p. 105). 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:

> [...] 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 (CORBATTA, 1999, p. 28, Tradução minha)[78].

Foi no contexto do exílio que Luisa Valenzuela escreveu algumas de suas obras, já citadas anteriormente. Ao fazê-lo, usou a escritura como resistência para contar, analisar e expurgar os tempos de horror e não permitir que sejam esquecidos. 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, p. 148, tradução minha)[79].

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

---

[78] 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* (CORBATTA, 1999, p. 28).

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

3.1 *CAMBIO DE ARMAS*: O LIVRO

Cambio de armas fala da experiência da autora no período ditatorial, o que garante à obra um teor testemunhal e de preservação da memória dos tempos de silenciamento, opressão e violência contra o povo argentino. Vera Jarach (2016), numa conferência realizada na *Università Ca'Foscari di Venezia*, no dia 14 de outubro de 2016, evento dedicado ao Dia da Memória, explicou 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*. Ressaltou que continua a falar sobre esse passado porque romper o silêncio e tornar públicas as atrocidades cometidas naquele período são formas de lutar para que o que aconteceu uma vez não ocorra novamente. Sobretudo, porque a passagem da ditadura ainda é muito recente e ela acredita que estamos inseridos ainda numa frágil democracia em construção.

Jarach (2016) referia-se ao "terrorismo de Estado" imposto no ano de 1976 por Jorge Rafael Videla e pela junta militar ao assumir 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, torturaram e assassinaram "legalmente" dezenas de milhares de cidadãos argentinos em nome do "Processo de Reorganização Nacional". 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: "Cuarta versión", "La palabra asesino", "Ceremonias de rechazo", "De noche soy tu caballo" e "Cambio de armas". Apesar da organização em contos, é possível perceber que a obra possui uma unidade temática, fazendo crer que foram escritos todos juntos para compor esse livro e 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 reinvindicações 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)[80].

Cambio de Armas foi publicado, a primeira vez em espanhol, no ano 1982, nos Estados Unidos, onde Valenzuela morava desde 1979, em *New Hampshire*, pela *Ediciones del Norte*. Segundo o site oficial da autora, a obra foi reeditada, entre 1982 e 2007, nos Estados unidos (sete vezes), na Inglaterra (três vezes) e na Argentina (uma vez). Com isso, foi traduzida 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 ainda publicações mistas da autora, nos títulos como*: Simetrías* e *Cuentos Completos y uno más.* O livro 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, fez com que os elementos da vida real argentina, que a censura buscou ocultar, ganhassem voz a partir do texto literário. Ressalto aqui o potencial presente na literatura e na arte, destacados por Williams (1979), no que se refere à compreensão e percepção das “Estruturas de sentimentos” como resistências. 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 reformulam a categoria da realidade: não podem ser lidas como mero "realismo", em relacionamentos referenciais ou verossimilhantes. 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). Saem da literatura e entram na "realidade" e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é

---

[80] 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).

> a TV e a mídia, os blogs, o e-mail, a internet, etc.). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas (LUDMER, 2007, p. 01, Tradução minha)[81].

Escritora e escrita são diaspóricas, inscritas no entre-lugar que é o exílio, a nova morada que não se reconhece como casa, mas que consiste no lugar onde é possível se sentir relativamente seguro. Ao se afastar da Argentina, Luisa Valenzuela não se furtou a seu papel enquanto intelectual crítica e manteve o compromisso de discutir, ainda que pelo viés da ficção, 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 "[...] a forma de Valenzuela para expor diversas explicações e variados pontos de vista para chegar a um testemunho dos problemas atuais na América Latina" (SESANA, 2015, p. 02, tradução minha)[82]. Essas vozes, segundo a pesquisadora, são as responsáveis por apresentar aspectos sociais e políticos da região, através do ponto de vista da mulher "[...] e de outras classes marginalizadas por uma sociedade regida pelo homem branco" (SESANA, 2015, p. 02, Tradução minha)[83]. São vozes de um feminismo decolonial.

3.1.1 Nas entrelinhas de uma história de amor: a ditadura argentina no conto "Cuarta Versión" de Luisa Valenzuela

Aconteceu uma história íntima e particular de amor aparentemente alheia à realidade social e política da Argentina em tempos de ditadura. O leitor é capturado

---

[81] 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 verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografia (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)*.

[82] No original: *[...] 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*).

[83] No original: *[...] y de otras clases marginadas por una sociedad regida por el hombre branco (SESANA, 2015, p.02).*

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 num 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:

> *Y ésta que soy en tercera instancia se (me) sobreimprime a la crónica con una protagonista que tiene por nombre Bella (pronúnciese Bel/la) y tiene además una narradora anónima que por momentos se identifica con la protagonista y con quien yo, a mi vez, me identifico* (VALENZUELA, 1998, p. 205-206, itálico da autora)[84].

No conto, encontro uma narradora que, além de contar 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. O título, “Cuarta Versión” diz respeito, provavelmente, aquela que será a do leitor.

Os trechos em itálico em primeira pessoa, presentes no texto, representam, nalgumas vezes, as reflexões da narradora-autora a respeito da história que relata 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 segunda narradora conta os fatos ocorridos com as personagens. É possível ver, no espaço demarcado textualmente para a narradora-autora, a análise da proximidade entre ficção e realidade:

> *Lo que más me preocupa de esta historia es aquello que se está escamoteando, lo que no logra ser narrado. ¿Una forma del pudor, de la promesa? Lo escamoteado no es el sexo, no es el deseo como*

---

[84] Na versão em português: *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).

> *suele ocurrir en otros casos. Aquí se trata de algo que hierve con vida propia, hormigueando por los pisos altos y los subsuelos de la residencia. Los asilados políticos. De ellos se trata aunque estas páginas que ahora recorro y a veces reproduzco sólo los mencionan de pasada, como al descuido* (VALENZUELA, 1998, p. 217, itálico da autora)[85].

Desde as primeiras páginas do livro, há a possibilidade de pensar na história real e recente da Argentina, o Terrorismo de Estado, sem que haja uma alusão direta. Sobre o tema realidade e ficção, Josefina Ludmer (2007) observou 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) refletiu:

> 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 foi até casa da atriz e entrega-lhe um convite "[...] a una recepción em su embajada favorita" (VALENZUELA, 1998, p. 206)[86]. Bella já havia pensado, antes, nos mistérios em torno da embaixada e conhecia os boatos de que o lugar 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, há, portanto, o testemunho de um período da história argentina, contado desde outra

---

[85] Na versão em Português: *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).

[86] Na versão em Português: [...] para uma recepção de boas-vindas ao novo embaixador em sua embaixada favorita" (VALENZUELA, 1986, p. 8).

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) produziu aqui o que podemos chamar de um conhecimento situado e reivindica o direito à memória.

> *Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora. Leo y releo estas páginasb sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar el rompecabezas. De estampar en alguna parte la memoria congelada de los hechos para que esta cadena de acontecimientos no se olvide ni repita* (VALENZUELA, 1998, p. 205, itálico da autora)[87]*.*

Bella não era ingênua. Atriz de profissão, a personagem realiza também em seu cotidiano uma série de performances, conhecedora de sua condição de mulher subalternizada num mundo masculino. Como revela Bella: “Mi papel es estar viva” (VALENZUELA, 1998, p. 208)[88]. Ela iria à festa para a qual fora convidada, mas tinha medo.

> Lista para encaminarse hacia otros mundos a la hora crepuscular del viernes. Preparada para ir a la fiesta, dueña ya de sus actos – el primer y el segundo acto, al menos-. Actriz después de todo ¿no? sólo una actriz, nada más y apenas alguien que simula un poco de sufrimiento y sufre. Alguien que puede olvidar el sufrimiento cuando se dispone a ir a una fiesta (VALENZUELA, 1998, p. 207)[89].

Ao se pensar na delicadeza política instaurada no conto, não havia, para os sujeitos inseridos naquele cenário, alternativa para se manterem vivos se não o disfarce. Aliás, lembrando da pós-estruturalista feminista Judith Butler (1998), quando postulou a teoria da performatividade aplicada à conceituação do gênero, sabemos que o gênero já é a primeira ou uma das primeiras performances: a

---

[87] Na versão em português: *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 se repetida* (VALENZUELA, 1986, p. 6).

[88] Na versão em português: Meu papel é estar viva (VALENZUELA, 1986, p. 9).

[89] Na versão em português: 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).

formatação do nosso corpo, a reiteração constante do gênero e do corpo que lhe condiz, que acaba por desencadear atos performativos os quais, por sua vez, reiteram um conjunto de normas.

> 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)[90].

Bella chegou à festa e conheceu 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: “Estaba Celia que no podía faltar en su calidad de periodista política, estaba Aldo, gloria de la plástica nacional y claro también estaba Mara que no le perdía pisada a Aldo. Estaban otros, algunos faltaban” (VALENZUELA, 1998, p. 208)[91]. Era possível, também, mesmo através de sussurros, tocar em assuntos proibidos:

> Hola, se dijeron alegrándose de verse. Volver a verse era un alivio, en esas circunstancias, y también se dijeron. La situación está peor que nunca, aparecieron otros 15 cadáveres flotando en el río, redoblaron las persecuciones. Y alguien le sopló al oído: Navoni pasó a la clandestinidad. Olvidáte de su nombre, borrálo de tu libreta de direcciones (VALENZUELA, 1998, p. 208)[92].

Num primeiro momento, Bella mostrou-se desinteressada nos assuntos políticos. Mais uma performance? A narradora revela que no espaço da embaixada, apesar do clima de festa, prevalecia algo de soturno, que lembrava os sujeitos ali, aqueles escondidos na embaixada e longe dos olhares dos convidados, que para se

---

[90] 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).

[91] Na versão em português: 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)

[92] Na versão em português: 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).

manterem vivos necessitavam de se fazer invisíveis: “Por encima y por debajo de la fiesta se percebia el murmullo de los passos de tantos asilados políticos, su ansiedad por participar de los festejos, sus ganas de asomarse una vez más al mundo” (VALENZUELA, 1998, p. 209)[93].

Tomada pelo tédio, durante a apresentação de uma cantata, Bella adormeceu e só foi despertada por uma onda de desejo que lhe tomou 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:

> En cambio lo que sí logró despertarla, hasta hacerle pegar un respingo en su mullido sillón, fue algo mucho más inefable, como una oleada de calor que escalonadamente le trepaba las costillas, se le metía por la boca y así no más le emergía entre las piernas, obligándola a separarlas. Tanta bocanada de ardor persistente después del respingo le hizo abrir un ojo atento, dulce, que de golpe se topó con el cuidadoso ojo del embajador que desde la otra punta de la penumbra pero en su misma hilera de sillas, quizá, quién sabe, tal vez, probablemente la estaba acariciando (VALENZUELA, 1998, p. 210)[94].

Desde então, a relação entre Pedro e Bella foi se intensificando e, 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, serviram de mote para demonstrar a condição como a mulher era vista na sociedade, estampada no trecho a seguir:

> - No entiendo por qué anda suela una mujer tan encantadora.
> - Porque soy una bestia solitaria y voraz. Arff. Devoradora, depredadora. ¿Acaso no te diste cuenta? ¿No te da miedo?
> - ¿Cómo no me va a dar miedo? ¿No ves que me quedo en la seguridad de mi mujercita rubia? Entre Gretel y la bruja uno siempre

---

[93] Na versão em português: 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).

[94] Na versão em português: 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).

> va a optar por Gretel ¡pero qué fascinación tiene la bruja! Te prometo que voy a luchar denodadamente contra las ganas de saltar al abismo – este abismo – es lo más endiabladamente tentador que conocí en mi vida (VALENZUELA, 1998, p. 213)[95].

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

A oposição entre a bruxa e Gretel, identificada com a linda e loura mulher do embaixador, é digna de nota. Ívia Alves (2005), ao refletir sobre a normatização do corpo feminino, ressaltou que, desde o século XVIII, ele vem sendo expresso através do mito da beleza e também "[...] das representações de Vênus/Afrodite e da Virgem Maria" (ALVES, 2005, p. 72). Enquanto Vênus e Afrodite, no campo mitológico, estão associadas ao amor, à fertilidade e à sedução, a Virgem Maria encarna a pureza e a virgindade. As primeiras não se deixavam dominar pelos homens e eram livres em relação aos prazeres do corpo, nos conta Alves (2005). A independência e o prazer sexual ligam a figura da mulher ao demônio. Bella representa a mulher que não se deve ser, socialmente renegada, mas que mexe com o imaginário dos homens. Já as mulheres que se aproximam das características da Virgem Maria, mulher anjo segundo Alves (2005), seriam aquelas apropriadas para se unir em matrimonio, a Gretel, no conto.

Associo ainda aos arquétipos de Lilith e de Eva. Segundo Maria Isabel Andrade (2018), "Lilith é conhecida como a primeira mulher a ter sido criada em textos da tradição judaica, como o Zohar, o Talmud e o Alfabeto de ben Sira" (ANDRADE, 2018, p. 04). Ela teria sido a primeira esposa de Adão, criada do pó, assim como ele. Lilith teria reivindicado um lugar de igualdade junto ao homem. A

---

[95] Na versão em português: - 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).

ela também estão associadas as características de sedução e autonomia. “Assim, a sua origem conecta-se com características como a rebeldia e a vingança, recorrentes, também, nos desdobramentos artísticos dos quais faz parte” (ANDRADE, 2018, p. 04). Para compensar a lacuna deixada por Lilith, quando fugiu do Éden, Deus teria criado Eva, da costela de Adão, destinada a ser submissa a ele e a respeitar os limites e proibições relegados à mulher. Certamente, Bella aproxima-se mais dos ícones associados aos modelos subversivos de mulher, em que há a possibilidade de exercício da sexualidade, de concretização de desejos e a garantia de sua autonomia, enquanto Gretel seria a mulher passiva e obediente, a Eva, companheira de Adão, porém, inferior a ele.

Muitas festas se sucederam. A intimidade entre Bella e Pedro só cresceu e com isso o envolvimento da protagonista com a proteção dos refugiados políticos surgiu em meio ao romance: “*Hablan y hablan y hablan de todo lo hablable menos de lo otro. Los asilos. Que se realizan pero no se mencionan. O se mencionan al pasar, apenas*” (VALENZUELA, 1998, p. 218)[96], reflete a narradora-autora.

Uma bomba na residência de um casal de advogados, amigos de Bella, fez com que ela pedisse asilo político para eles na embaixada, pedido que foi atendido pelo embaixador. A embaixada, portanto, parece, mais uma vez, o “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, portanto, na literatura argentina, como circunscrita ao “entre-lugar”, reflexão que realiza Santiago (1978):

> 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

[96] Na versão em português: “*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).

> ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 1978, p. 28).

Para Santiago (2000), a América Latina, de passado colonial e de extraordinária diversidade étnica e cultural, questiona a ideia de homogeneidade e de pureza até então valiosas, embora falsas. Os latino-americanos reconstroem o seu lugar no mundo e se anunciam como aqueles a denunciar as mazelas de qualquer uniformidade posto que impõe os silenciamentos às diferenças sob a égide da superioridade da cultura do colonizador em detrimento daquela do colonizado. A partir desse movimento, os sujeitos relegados à marginalidade, independentemente de onde estejam, ganham visibilidade e a América Latina é o elogio mesmo da alteridade. Em suas próprias palavras:

> A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental, graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 2000, p. 16).

O indiano 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).

O argentino Walter Mignolo (2003), por sua vez, formulou a ideia de “pensamento liminar”, aquilo que podemos chamar de pensamento fronteiriço. Em *Histórias Locais/Projetos Globais*, tratou da emergência de um novo lócus de enunciação a partir do pensamento liminar, avançando para a crítica à colonialidade

do saber, questionou o processo de produção do conhecimento hegemonicamente eurocêntrico e propôs 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 (2011), “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” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2011, p. 154). 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 (1998) consiste no “não-lugar”: “*Durante el tiempo de su refugio el asilado queda suspendido en el no-lugar de la embajada. Ya no está más en su país – asiento de la embajada – y por lo tanto no está en ninguma parte”* (VALENZUELA, 1998, p. 219)[97]. 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), “Os íntimos se entendem ‘com meias palavras’, ou melhor, ‘sem palavras’” (AIRA, 2008, p. 03)[98]. Intimidade que não se estendia à esposa do embaixador:

> Madame la embajadora, que había hecho irrupción en la salita minutos antes, no pudo contenerse.
> -¿Cómo no conocí a tu tío Ramón, cómo nunca me hablaste de él?
> - Deja, mujer. Tú ya sabes demasiadas cosas de mí. El tío Ramón es un familiar que tengo sólo para Bella.
> El tío Ramón, los amuletos varios, las magias de las gentes de su pueblo y esa sutil red de encantamientos que Pedro fue tejiendo alrededor de Bella durante aquella tarde que se prolongó hasta muy avanzada la noche (VALENZUELA, 1998, p. 219)[99].

---

[97] Na versão em português: “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” (VALENZUELA, 1986, p. 26).

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

[99] Na versão em português: 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.

Vale aqui uma especial reflexão a respeito da esposa do embaixador, uma personagem feminina que pouco aparece na narrativa, tendo um espaço de fala somente quando pergunta a respeito do suposto tío Ramón, na citação acima. Assume aparentemente o papel de uma esposa complacente, aos moldes da mulher anjo, da Virgem Maria, ou da Eva, submissa a Adão. A mulher enganada pelo marido, que não é desejada por ele, tola, ou que se faz de tola por não saber ser de outro modo. Não há, da parte da autora, nenhuma referência a Gretel diante do relacionamento extra-conjugal, cada vez mais público, do embaixador com Bella.

Numa concepção de feminismo atual ou de quarta onda, expresso por Hollanda (2019) e Gonzalez (2019), que prega a sororidade, talvez fosse pertinente exigir de Bella (ou de quem inventou a personagem), um comportamento diferente, ou seja, uma preocupação em relação à esposa de Pedro e o questionamento do comportamento do mesmo. Quem sabe, Luisa Valenuzela poderia ter sido mais generosa com Gretel, a “mulher muda” no conto? No entanto, levando em consideração o período em que o conto foi escrito e os avanços da perspectiva feminista até hoje, corroboro a ideia de Lobo (2018) quando investiga a literatura feminina da América Latina escrita no século XX:

> É claro que suas heroínas ainda não são modelos totalmente autônomos de mulheres, mas tais modelos deverão aparecer com maior frequência, na medida em que se estabeleça uma sociedade menos patriarcal na América do Sul, que ofereça a todos melhor acesso ao saber, ao trabalho, à leitura e à escrita (LOBO, 2018, p. 22).

Bella é amante e parceira de Pedro e é com ele sua aliança, não com a esposa traída. O que prevalece na história é a manutenção do *status* do homem “garanhão”, que embora seja casado, tem a permissão por parte da sociedade para se relacionar com outras mulheres. Tal comportamento faria parte de uma das características atribuídas à masculinidade hegemônica e ao ideal de virilidade. Enquanto isso, a mulher do embaixador mantém a posição subalterna, uma vez desprezada por seu homem. Há que se convir, também, que Valenzuela conhece o peso moral que a mulher solteira e livre, artista, ainda mais, sofre. Talvez, para a

---

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).

escritora, Gretel já estivesse suficientemente “protegida”, devendo ser dada a voz à mulher que, sozinha, lutava contra a ditadura.

Na história, 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, ela foi informada que sua casa fora revistada e se percebe, agora de fato, como “alvo”, apesar dos cuidados tomados. Porém, não resistiu ao exílio e decidiu voltar, mesmo recebendo conselhos dos amigos, a exemplo de Aldo, para que permanecesse fora do país. A atriz retornou e se instalou na casa de Mara. Nesta parte do conto, a mulher de Pedro já não se encontrava na Argentina, motivo que os levaram a desfrutar um do outro livremente. Porém, as coisas se agravaram e Pedro foi chamado a deixar a embaixada e, consequentemente, a Argentina. Diante da frustração de Bella, o embaixador também se revelou frustrado, ou seja, não conseguiu manter o diálogo com as autoridades locais e garantir a possibilidade do exílio para os que estavam na embaixada.

> - No me lo reproches, Bella, esto para mí es un fracaso. No he podido hacer nada de verdad por todos los que necesitan ayuda. No puedo sacar del país a los que están refugiados en la casa, no puedo hacer entrar a nuevos asilados, me he quedado sin posibilidad de acción y por eso me trasladan, para ver si un embajador militar puede restablecer el diálogo con el gobierno local. Pero no tengo derecho a agobiarte con estos pormenores. Lo importante es decirte que quisiera que vinieras a mi país, Bella (VALENZUELA, 1998, p. 242)[100].

Apesar do convite, consciente de sua condição de amante, Bella se recusou a partir com ele. Pedro, contudo, resolveu 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 recorriam e por quem, até então, não conseguira fazer nada. O dia da festa chegou e os convidados foram vistos com desdém pelos seguranças da embaixada: “Qué mal gusto el de este embajador, se decían, reconocer públicamente a su amante. Y mirá los amigos que tiene ella, ni

[100] Na versão em português: - 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).

saben vestirse" (VALENZUELA, 1998, p. 244)[101]. Os amigos de sempre, Mara, Aldo, os Baremblit não apareceram. Tudo corria bem, até que o chefe da guarda anunciou o fim da comemoração por falta de segurança e da necessidade de evacuar a residência. Pedro, em defesa dos que ali estavam, tentou impedir a saída dos convidados, porém aquele "entre lugar" foi invadido por guardas armados, num ato de desrespeito à acordada imunidade diplomática. Ouviu-se um único disparo: "Bella comenzó su lentíssima caída y Pedro no encontró fuerzas para sostenerla, sólo pudo abrazarla e irla acompañando hacia abajo. *Y con la boca pegada a su oído empezó a narrarle esta precisa historia*" (VALENZUELA, 1998, p. 247)[102]. Possivelmente a sua quarta versão, aquela que fica a cargo do leitor desvendar a partir das reticências finais.

Afinal, falou Umberto Eco (1994) sobre a importância do leitor para história, toda narrativa ficcional é rápida, e no pouco tempo que tem não consegue dizer todas coisas, daí reside a importância do leitor: a narrativa "alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas" (ECO, 1994, p. 09). Sendo assim, haverá sempre um trabalho a ser feito por aquele que recebe a obra. Em alguns, casos, a exemplo das reticências deixadas por Valenzuela (1998), "[...] o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história" (ECO, 1994, p. 12). Essa lacuna ocorre quando, ao final da narrativa, o narrador se cala, dando margem para que o leitor imagine, por meio das pistas deixadas pelo texto, aquilo que aconteceu.

3.1.2 Esquecimento, memória e repressão em "Cambio de armas" na voz feminista de Luisa Valenzuela

O conto "Cambio de armas" encerra o livro homônimo. Esse é 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

---

[101] Na versão em português: 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).

[102] Na versão em português: Bella começou a queda lentíssima e Pedro não encontrou forças para sustentá-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).

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, que 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. Outra 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 pode 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": "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). A crítica literária indiana, em *Pode o subalterno falar?*, identificou no silêncio o aprofundamento da relação colonialista, quando ao sujeito colonizado, ou subalternizado, é negado o direito a fala e a escuta ativas. Representados, às vezes, por intelectuais que são legitimados pela cultura dominante a falar *pelo* subalterno, estes acabam por usurpar o lugar do outro, que se mantém silenciado, logo, subalternizado. Spivak (2010) questionou veementemente tal ideia de representação que mantém o outro destituído da fala e lançou o desafio para que, no campo prático das lutas, a ideia de representação se desfaça e o sujeito subalterno possa falar de maneira que aos ditos intelectuais caiba mais o empenho de se mover os condicionamentos impostos pela sociedade colonizada que impedem que as diferenças sejam ouvidas.

Gayatri Spivak colocou em evidência o papel *da* intelectual, lugar em que situo a escritora Luisa Valenzuela, o de buscar meios para que as sujeitas subalternas possam exercer o seu direito à fala, inclusive por meio da organização de espaços em que elas possam reivindicar suas bandeiras de lutas junto às autoridades. Nessa perspectiva, a abertura de campos proporcionada pela mulher intelectual que Spivak (2010) chamou de uma nova forma de representação ou de autorrepresentação:

> O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definhou. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio (SPIVAK, 2010, p. 165).

Com base nas considerações de Spivak (2010), retorno à análise do conto e de Laura. Essa totalmente dependente de Martina, entregue às vontades do homem e destituída de memória. Tais elementos reforçam a “inexistência” de Laura. Em “As palavras”, título de uma das partes do conto analisado, Luisa Valenzuela (1986) caracteriza a situação, através do fluxo de consciência da personagem:

> No le asombra para nada el hecho de estar sin memoria, de sentirse totalmente desnuda de recuerdos. Quizá ni siquiera se dé cuenta de que vive en cero absoluto. […] En cuanto a ella, le han dicho que se llama Laura pero eso también forma parte de la nebulosa en la que transcurre su vida (VALENZUELA, 1998, p. 157)[103].

A citação evidencia 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. 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 no se trata de un escaparse de la razón o del entendimento, sinó de um estado general de olvido que no le resulta del todo desagradable” (VALENZUELA, 1998, p. 158)[104]. 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:

---

[103] Na versão em português: 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).

[104] Na versão em português: […] 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).

> [...] (¿y dónde se habrán metido los recuerdos? ¿Por qué sitio andarán sabiendo mucho más de ella misma?). Algo se le esconde, y ella a veces trata de estirar un mano mental para atrapar un recuerdo al vuelo, cosa imposible; imposible tener acceso a ese rincón de su cerebro donde se le agazapa la memoria. Por eso nada encuentra: bloqueada la memoria, enquistada en sí misma como en una defensa (VALENZUELA, 1998, p. 158)[105].

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:

> - ¿Y para qué querrá una planta?
> - No sé, sólo dijo una planta, no creo que quiera alguna en especial.
> - No me gusta que extrañe nada, no le hace bien. ¿Tomó todos lo medicamentos? Tampoco tiene que por qué estar pensando en el campo… ¿Qué tiene que ver ella con el campo, me pregunto? Así que tráigale no más una plantita si eso la va a hacer feliz, pero una planta para nada campestre (VALENZUELA, 1998, p. 162)[106].

Ressalto que Roque, durante as suas visitas, nunca vinha sozinho. Dois homens sempre o acompanhavam 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 (2014):

---

[105] Na versão em português: […] (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).

[106] Na versão em português: - 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).

> Compreende-se a colonialidade do gênero como exercícios de poder concretos, intrincadamente 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 concretas (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 (2014) alertou 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 esperava a chegada de Roque que fazia sexo com ela. Não há afeto. A personagem sente a aspereza do contato com o oficial:

> [...] intuye que las asperezas existen sobre todo cuando él (¿Juan, Martín, Ricardo, Hugo?) La aprieta demasiado fuerte, más un estrujón de odio que un abrazo de amor o al menos de deseo, y ella sospecha que hay algo detrás de todo eso pero la sospecha no es siquiera un pensamiento elaborado, sólo un detalle que se le cruza por la cabeza y después nada (VALENZUELA, 1999, p. 159)[107].

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:

> Extraña es como se siente. Extranjera, distinta. ¿Distinta de quiénes, de las demás mujeres, de sí misma? Por eso corre de vuelta al

[107] Na versão em português: […] 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).

> dormitorio a mirarse en el gran espejo del ropero. Allí está, de cabo a rabo: […] y esa larga, inexplicable cicatriz que le cruza la espalda y que sólo alcanza a ver en el espejo. Una cicatriz espesa, muy notable al tacto, como fresca aunque ya esté bien cerrada y no le duela. ¿Cómo habrá llegado ese costurón a esa espalda que parece haber sufrido tanto? Una espalda azotada (VALENZUELA, 1998, p. 160-161)[108].

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: "- Abrí los ojos y mirá bien lo que te voy a hacer porque es algo que merece ser visto" (VALENZUELA, 1998, p. 163)[109]. 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:

> Y con la lengua empieza a trepársele por la pierna izquierda, la va dibujando y ella allá arriba se va reconociendo, va sabiendo que esa pierna es suya porque la siente viva bajo la lengua. […] ve su boca que se abre como si no le perteneciera pero sí, le pertenece (VALENZUELA, 1998, p. 163)[110].

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, "[...] cuando la lengua de él alcanza el centro del placer" (VALENZUELA, 1998, p. 164)[111] e os olhos dela se fecham, fica, porém, expressa em máximo grau a hierarquia de poder estabelecida naquela relação:

> - ¡Abrí los ojos, puta!

---

[108] Na versão em português: 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).

[109] Na versão em português: - Abra os olhos e veja bem o que vou te fazer, porque é uma coisa que merece ser vista (VALENZUELA, 1986, p. 117).

[110] Na versão em português: 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).

[111] Na versão em português: […] a língua dele alcança o centro do prazer (VALENZUELA, 1986, p. 118).

> y es como si la destrozara [...] Abrí los ojos, cantá, decime quién te manda, quién dio la orden, y ella grita un *no* tan intenso, tan profundo que no resuena para nada en el ámbito donde se encuentran y él no alcanza a oírlo, un *no* que parece hacer estallar el espejo del techo, que multiplica y mutila y destroza la imagen de él, casi como un balazo aunque el no perciba (VALENZUELA, 1998, p. 164)[112].

A situação acima exposta evidencia também o ato performático de gênero a que a sociedade está acostumada, 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 falo em *performance*, não posso deixar de lembrar novamente de Judith Butler (1998). De acordo com a estudiosa, nosso corpo e identidades são formatados discursivamente e, como disse anteriormente, a reiteração constante dos discursos/normas/papéis desencadeia uma série de atos performativos que, ao fim, acabam por reiterar os primeiros. Para Butler, só é possível pensar o gênero como identidades plurais e transitórias, performáticas, apesar dele ser constituído por elementos tidos como fixos que produzem, em verdade, 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 processos 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 minha).

Avanço na leitura e análise do conto para a parte oito, intitulada “Os colegas”, nela percebo que a vida de Laura, aprisionada naquele apartamento, pode ter se tratado de um experimento. Lá, tudo é organizado para que a protagonista pareça

---

[112] Na verão em português: - 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).

“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.

> Ella está mona, sonriendo para adentro, y los colegas de irrepetibles nombres llegan todos al mismo tiempo, entran con paso por sí decir marcial y la llaman Laura al tenderle la mano. […] y él y sus colegas se sientan en los sillones y empiezan a examinarla (VALENZUELA, 1998, p. 166)[113].

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 desculpou e se desfaz do objeto, mas já a havia perturbado. O que fez com que ela se recordasse de um homem, de um amor:

> Sensación de amor que le recorre la piel como una mano y de golpe ese horrible, inundante sentimiento: el amado está muerto. ¿Cómo puede saber que está muerto? ¿Cómo saber tan certeramente de su muerte si ni ha logrado darle un rostro de vida, una forma? Pero lo ha matado, lo sabe, y ahora le toca a ella solita llevar adelante la misión, toda la responsabilidad en manos de ella cuando lo único que hubiera deseado era morirse junto al hombre que quería (VALENZUELA, 1998, p. 169)[114].

Dessas fortuitas lembranças, infero 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

---

[113] Na versão em português: 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).

[114] Na versão em português: 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).

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, guarda-costas, 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:

> Ella a veces quiere sustraerse de este maremoto que la arrasa y se esfuerza por descubrir el ojo del otro lado de la mirilla. En otros momentos ella se olvida del ojo, de todos los ojos que probablemente estén allí afuera ansiosos por verla retorcerse, pero él le grita una única palabra – pera – y ella entiende que es alrededor de ese epíteto que él quiere tejer la densa telaraña de miradas. […] es decir que afuera no sólo hay ojos, también hay oídos. Afuera quizá no solo estén Uno y Dos, afuera también esos ciertos colegas. […] él la sigue poseyendo con furia y sin placer (VALENZUELA, 1998, p. 172)[115].

A sensação de eterna vigilância exposta pela personagem pode ser a associada com o panóptico analisado por Foucault (1975), ao tratar do biopoder e da biopolítica, apresentado no capítulo dois. Ela, aprisionada num apartamento, vive a vigilância estruturada, não vê, não se relaciona com seus vigilantes, mas sabe que eles estão lá, controlando cada passo, cada atitude, sejam configurados na figura dos dois homens que acompanham o coronel, seja na de seus amigos da vistoria esporádica. É através do controle excessivo que a empreitada de Roque em relação a Laura vai se realizando com sucesso – o controle do corpo e da memória.

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, vá se mantendo enquanto mulher/gênero. 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 um outro conto de Valenzuela, mencionado mais de uma vez nesta tese, chamado *Tango*, Maria Mirtis Caser (2015) associou o corpo feminino, vítima de opressão, com a própria pátria – a Argentina – violada. Enfatizo ser este

---

[115] Na versão em português: 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).

também o caso de Laura que, como a Argentina, esqueceu quem é diante de tantos sofrimentos. A pátria seria o corpo individual tornado corpo coletivo. Em consonância com a ideia de ampliação desse corpo individual, Luisa Valenzuela (2001) reflete "[...] a palavra corpo – o torturado, o recatado, cobra uma força inusitada porque alude indiretamente ao corpo social. O que há seguido sofrendo por causa do ocultamento, de tanto ocultamento, de tanta negação" (VALENZUELA, 2001, p. 98)[116]. Essa relação corpo do sujeito – corpo social me remete ainda a biopolítica de Foucault (1979), que ressalta a mudança de foco dos meios de controle do plano pessoal para 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 há 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, perdón, señor. Mi coronel. Hay levantamiento. No teníamos otra manera de avisarle. Se sublevaron. Avanzan con tanques hacia su cuartel. Parece que el Regimiento III de Infantería está con ellos. Y la Marina. Se lavantaron en armas. Coronel, Perdón, señor. No sabíamos como avisarle (VALENZUELA, 1998, p. 175)[117].

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

Roque retornou atordoado, carregando uma bolsa que possivelmente pertenceu a Laura. Obriga-a a retirar o objeto que havia dentro dela. Tratava-se de

---

[116] No original: *"[...] la palabra cuerpo – el torturado, el recatado – cobra una fuerza inusitada porque alude indirectamente al cuerpo social. El que ha seguido sufriendo a causa de tanto ocultamiento, de tanta negación" (VALENZUELA, 2001, p. 98).*

[117] Na versão em português: - 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).

um revólver. Ao se recusar a segurar a arma, Laura recebeu uns tapas do homem, que lhe explicou que eles estão agora em igualdade de condições. Ela se recusou a lembrar, a ouvir, mas ele a agridiu novamente. E então o segredo foi revelado:

> [...] lo hice para salvarte, perra, todo lo que hice lo hice para salvarte y vós tenés que saber así se completa el círculo y culmina mi obra. […] ni los dejé que te tocaran, yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad, transformarte. […] eras mía, toda mía porque habías intentado matarme, me habías apuntado con este mismo revólver, ¿te acordás? […] podía haberte cortado en pedacitos, apenas te rompí la nariz cuando pude haberte roto todos los huesos, uno por uno, tus huesos míos, todos, cualquier cosa […], eras una mierda, una basofia, peor que una puta, te agarraron cuando me estabas apuntando (VALENZUELA, 1998, p. 177-178)[118].

A missão que Laura não conseguiu cumprir foi a de matar Roque. E o preço que pagou por ter sido pega foi o de sobreviver à tortura, aos abusos cometidos por seu algoz e ao cárcere privado: “[...] te iba a obligar yo a quererme, a depender de mí como uma recién nacida, yo también tengo mis armas” (VALENZUELA, 1998, p. 178)[119]. Ainda imersa na falta de memória, a protagonista insiste que Roque pare de mentir, que voltem à 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 à porta. O ato fez com que ela tivesse outro momento de rebeldia, uma vaga lembrança com a visão das costas dele e o revólver nas mãos apontado para ele. Se a missão se cumpriu não sabemos, fica a cargo do leitor imaginar se o tiro foi dado.

Mais uma vez, Luisa Valenzuela joga com relação leitor/texto, deixando lacunas para que sejam preenchidas, como vimos no primeiro conto analisado. Para Eco (1994), essa é uma estratégia narrativa e faz parte das escolhas estéticas do autor. Vemos configurar aqui uma escrita valenzuelana que, além de se pautar na experimentação, nos usos dos itálicos para demarcar diferentes vozes, algumas

---

[118] Na versão em português: […] 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).

[119] Na versão em português: […] 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).

vezes explorando de forma diferenciada os espaços da página, se permite dialogar e provocar o leitor com seus finais inconclusivos. Essa é uma escrita certamente instigante.

A partir da leitura do conto, observei 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, como afirmou Kristinsdóttir (2011).

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[120].
Luisa Valenzuela

Organizei, neste capítulo, a análise dos contos curtos que compõem o livro *Cambio de Armas*. Neles, os sistemas repressores ou as marcas das torturas ainda envolvem as protagonistas. Aqui, podemos perceber as referências à ditadura a partir de outros países da América Latina, os contos são: "La palavra Asesino", "Ceremonias de rechazo", em que as opressões de gênero estão mais evidentes do que a situação política do país propriamente, e "De noche soy tu caballo", em que a autora adentra profundamente no tema da ditadura.

Na análise dos contos, o conceito de "colonialidade de gênero", elaborado por Lugones (2011), auxiliou-me na compreensão das relações existentes entre as protagonistas e seus parceiros. São mulheres que, embora exerçam aparentemente com liberdade o erotismo e a sexualidade, ainda mantêm uma forte relação de dependência afetiva em relação ao gênero masculino, muitas vezes, se anulando em favor do bem estar dos homens a que servem também no prazer.

O controle por que passam os corpos femininos nas narrativas foram aspectos importantes para análise e me reconduziram ao referencial teórico de Foucault (1979) sobre a biopolítica, o disciplinamento e as "prisões". Essas mulheres, em cárceres privados ou não, podem ser caracterizadas como corpos violentados, imobilizados e, quiçá, libertos.

A crítica pós-colonial também foi um aporte útil nestas análises pois me auxiliou na reflexão também da mulher como sujeito ou sujeita, híbrido ou híbrida, imerso(a) na colonialidade, como teorizou Rita Segato (2014). O corpo feminino, no contexto da "batalha colonial", e de tantas outras guerras, constitui-se, segundo a antropóloga, em "campo de batalha", alvo das mais diversas e perversas violências. Sendo assim, o "corpo-mulher" mescla-se com o "corpo-pátria", ao mostrar que as

[120] Como enfrentar o tema da tortura? Torturando-se um pouco, quiçá, pelo simples ato de sentar-se e anotá-lo (Tradução minha).

opressões impressas no sujeito feminino são também destinadas à coletividade da qual participa.

Pensando a questão desta tese acerca da “estrutura de sentimentos” na qual Valenzuela está localizada, há, mais uma vez, a eloquência da temática do feminino e do feminismo mediante o questionamento das condições de subalternidade e silenciamento em que vivem as mulheres, ao lado de seus homens, muitas vezes, desconhecidos para elas. Também, emergem os aspectos culturais de outros países latino americanos - a cachaça, a música e a religiosidade afro-brasileira, a referência à ditadura nicaraguense, a lembrança de uma viagem ao México – na correlação com o contexto político, assim como fazem outras escritoras de seu tempo. Vamos à escrita de Luisa Valenzuela.

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

No conto “La palabra asesino”, encontro uma narradora em terceira pessoa, que é responsável por narrar a maior parte da história. Em alguns momentos, sua voz é intercalada pela voz da protagonista sem que sejam inseridos os marcadores que indicam o diálogo. Assim, por vezes, narradora e personagem se imbricam, cabendo ao olhar sensível do leitor separar suas vozes. Na trama, há duas personagens anônimas: uma mulher, angustiada por saber os segredos do amado; e um homem, que participou da Guerra do Vietnã, o qual confessa ter matado pessoas antes mesmo de ter entrado para o exército. 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)[121]. Porém, para a protagonista, neste lugar, não é possível vacilar, há espaço para o desejo, que se manifesta, muitas vezes, de forma incontrolada e a aprisiona ao homem.

As marcas da “colonialidade de gênero” impressas na protagonista são expostas logo no início do conto. Lugones (2011) observou que esta colonialidade consiste na existência de mecanismos de autoridade e de dominação direcionados ao controle do corpo feminino e de sua subjetividade, o que leva à condição de subalternidade, pois a mulher se torna marginalizada e oprimida. Segundo a autora:

> Ao pensar sobre a colonialidade de género, eu problematizo sua compreensão do sistema de poder capitalista global, mas também critico a sua própria compreensão de gênero com vistas apenas em termos de acesso sexual às mulheres. Ao usar o termo colonialidade minha intenção é a de nomear não apenas uma classificação dos povos em termos da colonialidade do poder e do gênero, mas também tratar do processo de redução ativa das pessoas, da desumanização que os torna aptos para a classificação, para o processo de subjetivação, e para a tentativa de converter os colonizados em seres menores do que seres humanos (LUGONES, 2011, p. 108, tradução minha)[122].

Conforme Lugones (2011), a colonização da mulher perpassa também pelas formas como a sociedade se organiza e determina os papeis de gênero. Desse modo, às mulheres é ensinado, desde tempos remotos, a depender econômica e emocionalmente do homem. Com as novas formas de produção da sociedade capitalista e a inserção da mulher no mercado de trabalho, o que significou ainda que moderadamente numa independência econômica, manteve-se, contudo, a dependência emocional e o silenciamento. É o que vemos na protagonista anônima.

A complacência para com os atos ilícitos dele dá-se, talvez, pela ideia de total cumplicidade na compreensão de que ele, o parceiro, não lhe esconde nenhum detalhe da própria vida, nem mesmo os mais sórdidos. No entanto, a vida dele vai

---

[121] Na versão em português: 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).

[122] No original: *Al pensar la colonialidade de género, yo complejizo su comprensión del sistema global capitalista de poder, pero también crítico su própia comprensión del género com sólo visto em términos del acceso sexual a las mujeres. Al usar el término colonialidade mi intención es nombrar no sólo una clasificación de pueblos en téminos de la colonialidade de poder y el género, sino también el processo de reducción activa de las personas, la deshumanización que los hace aptos para la clasificación, el processo de subjetificación, el intento de convertir a los colonizados em menos que seres humanos (LUGONES, 2011, p. 108).*

sendo revelada aos poucos para a protagonista: "- Tengo 28 años y he vivido 6. El resto del tiempo lo pasé en instituciones. Ahora espero recuperar los años de verdadera vida que la vida me debe" (VALENZUELA, 1998, p. 194)[123]. As instituições que ceifaram parte da vida do homem, como mostra a narradora do conto, foram "[...] hospitales, reformatorios, cárceles, el ejército; esas barreras" (VALENZUELA, 1998, p. 194)[124]. Observo aqui a presença dos aparatos disciplinadores do Estado, expressos por Foucault (1975), responsáveis pelo controle e comportamento dos sujeitos.

É interessante notar que, enquanto a mulher tem como espaço de vigilância e regulação o âmbito privado, a casa com a família e a Igreja, por exemplo, o homem acessa o espaço da prisão e do exército. No conto especificamente, vemos pela descrição da personagem masculina que se trata de um homem de pele escura, numa sociedade marcada pelo preconceito, isso intensifica o uso do disciplinamento: "Él oscuro. De oscuro pasado y piel oscura. Ella apenas opaca. Él, en comparación, oscuro y trasparente" (VALENZUELA, 1998, p. 194)[125]. Vale ressaltar, sobre esse sujeito, que a narradora destaca um jogo entre escuro/claro, sombra/luz, que se refere tanto à pele do homem quanto ao seu passado, e a transparência, esta relaciona-se à atitude do homem em lhe confessar os crimes cometidos. Ao mesmo tempo, porém, o homem não lhe conta tudo. Ela, por sua vez, anseia por saber mais, porém, aceita o afeto, o encontro, o sexo que ele lhe oferece.

Em nenhum momento a autora define o homem como negro especificamente, no entanto, todas as descrições físicas realizadas sobre ele, desde o início da narrativa, induzem a construirmos uma imagem dele associada à negritude ou, talvez, ao "homem latino", ao mesmo tempo em que a maneira como a mulher olha para ele nos dá a ideia de que ela seria diferente, não-latina, provavelmente branca. Numa das vezes em que a protagonista se detém na fisionomia do homem, ela nos dá uma descrição mais detalhada para além da cor da pele: "Ella le había hecho algún comentario sobre sus rasgos, [...] sú afilada mandíbula de gato, los pómulos muy altos, la nariz sorpredentemente recta, los labios generosos, los larguísimos

---

[123] Na versão em Português: - Tenho 28 anos e vivi 6. O resto do tempo passei em instituições. Agora espero recuperar os anos de verdadeira vida que a vida me deve (VALENZUELA, 1986, p. 68).
[124] Na versão em Português: [...] hospitais, reformatórios, prisões, o exército: essas barreiras (VALENZUELA, 1986, p. 69).
[125] Na versão em Português: Ele, escuro. De passado escuro e pele escura. Ela apenas opaca. Ele, em comparação, escuro e transparente (VALENZUELA, 1986, p. 69).

ojos almendrados y tiernos. A veces" (VALENZUELA, 1998, p. 196)[126]. Daí notamos que à pele escura se somam outros traços, fazendo sobressaltar a mestiçagem presente neste continente. Sobre isso, o próprio homem esclarece: "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)[127].

Quando a narrativa apresenta, então, um relacionamento amoroso inter-racial – mulher branca e homem negro - a relação de colonialidade se torna mais complexa pois coloca em evidência uma série de desigualdades que se entrecruzam, e não há como discutir a questão sem adentrar no campo da interseccionalidade de gênero e de "raça". Heilborn et al (2010) apresentam o conceito em questão.

Esse termo foi cunhado pela primeira vez por Kimberlé Williams Crenshaw (2019), em 1991. Assim, inicialmente, o termo foi utilizado com vistas a promover a inclusão da problemática racial nos debates sobre o gênero, tendo em vista que as desigualdades entrecruzadas influenciavam no grau de subalternidade das mulheres. Vale salientar, segundo Heilborn et al (2010) que "além dessas desigualdades podem se acoplar outras desigualdades, como de classe, de geração, de orientação sexual, de territorialidade. É na interseção, cruzamento e coexistência das discriminações, que as desigualdades se potencializam" (HEILBORN et al, 2010, p. 51). A interação entre esse variados elementos podem gerar, segundo a autora, uma violação de direitos incomensurável. Nesse sentido, Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel (2015):

> A convergência entre essas variáveis estabelece uma pirâmide na qual a base é formada por mulheres negras, com o posicionamento em sequência de homens negros, mulheres brancas e, por fim, no topo, homens brancos. As posições mais elevadas conjugam patamares superiores de rendimento médio e ocupações mais valorizadas (o que define posições que não se esgotam no salário recebido, desdobrando-se no acesso a espaços, contato, respeito) (BIROLI; MIGUEL, 2015, p. 42).

---

[126] Na versão em Português: Ela lhe fizera algum comentário sobre seus traços [...], a sua pontuda mandíbula de gato, as maças altas, o nariz surpreendentemente reto, os lábios generosos, os enorme olhos amendoados e ternos. Às vezes (VALENZUELA, 1986, p. 72).

[127] Na versão em Português: Avó cherokee, explica ele, mãe latina, pai como ele, de cobre escuro. A inócua conversa racial de tantas vezes, porque ela se deslumbra e o estimula (VALENZUELA, 1986, p. 72).

Em que pese o fato de Valenzuela não aprofundar nas questões raciais, é possível já perceber um olhar diferenciado da autora ao trazer para a narrativa uma relação inter-racial que provoca alguns questionamentos sobre os estereótipos de gênero e "raça". Haja vista que, de um lado, está um homem negro ou de tipo latino, abandonado pela mãe aos oito anos de idade, marginalizado, que se envolveu com a criminalidade, passou pelo reformatório, pela prisão, foi convocado, nos EUA, a lutar na guerra do lado do imperialismo estadunidense. Apenas por ter vivido o "inferno" no Vietnã, tendo passado por um processo de disciplinamento no exército, é que foi aceito no país. Nesse sentido, é que Frantz Fanon (2008), em *Pele negra, máscaras brancas*, nos diz: "No inconsciente coletivo do *homo occidentalis*, o preto, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome" (FANON, 2008, p. 161). De outro, interage com esse homem uma mulher branca, aparentemente de classe média, que tomada pelo desejo se interessa justamente pelo corpo escuro do homem.

Quando penso na relação deles, percebo a dualidade da personagem do gênero masculino que encerra em sim a brutalidade, mas também o seu oposto, no afeto, no sexo e no possível cuidado para com a mulher. Isso pode ser observado numas das provocações que ela destina a ele:

> Ella quiere saber y por fin se lo pregunta ¿qué haría él si se cruzase con ella en un callejón oscuro? Él contesta, nada, si no la reconoce, y si la reconoce puede que la tome de golpe entre sus brazos. ¿Y después? Después le haría el amor con muchíssima duzulra, y ella comprende que sí es él no comprende por qué está tratando de investirlo con sus propios fantasmas (VALENZUELA, 1998, p. 200)[128].

O homem violento/assassino no passado, aparentemente, é um homem diferente perante a mulher, pois contesta o estereótipo ao respondê-la. Por isso, 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.

---

[128] Na versão em Português: Ela quer saber e, finalmente, pergunta: que faria ele se cruzasse com ela num beco escuro? Ele responde, nada, se não a reconhecer, e se a reconhecer pode ser que a pegue de repente nos braços. E depois? Depois faria amor com muitíssima doçura, e ela compreende que ele assim é e não compreende porque está procurando investi-lo com seus próprios fantasmas (VALENZUELA, 1986, p. 76-77).

Fanon (2008) também problematiza a relação mulher branca-homem negro e destaca que para além de representar o mal, “o preto é o genital” (FANON, 2008, p. 154). Genital porque é destacado pelo seu corpo físico, por sua força e pelo seu pênis como uma forma do homem branco subalternizá-lo, no contexto colonial, negando-lhe suas características cognitivas para supervalorizar as físicas. Bhabha (2013), por sua vez, destaca que entre os signos e os sintomas que compõem a condição colonial, exposta por Fanon (2008), estão incluídos: “o medo e desejo insaciáveis pelo negro: ‘Nossas mulheres estão a mercê dos pretos. Sabe Deus como eles fazem amor’; o profundo medo cultural do negro figurado no tremor psíquico da sexualidade ocidental” (BHABHA, 2013, p. 78-79). No conto não há outra personagem, um homem branco, por exemplo, que dispute o interesse da mulher com o homem negro. No entanto, em toda a narrativa a sexualidade, o sexo e o desejo da mulher em relação ao homem estão em evidência:

> Animal de la noche, él se estira a lo largo de su cuerpo y ella sabe que es lo más bello que ha tenido al alcance de la mano. Acaricia la tersura, la sedosa piel de boa constrictor en lo más lujurioso y profundo de la selva (VALENZUELA, 1998, p. 195)[129].

Como vimos, na interseccionalidade gênero - “raça”, o homem, embora marginalizado por sua cor e origem, é mais poderoso do que ela. Na relação homem-mulher que se efetiva dentro do apartamento, o que prevalece é a condição de gênero, a mulher submissa ao desejo motivado pelo homem, por isso imersa na “colonialidade de gênero” e nos estereótipos impostos pela cultura patriarcal.

O tempo e os encontros fizeram com que mais coisas sobre o homem fossem reveladas. Como disse, o 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 o regenerar. 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

[129] Na versão em Português: Animal da noite, ele se estira ao longo do seu corpo e ela sabe que é o mais bonito que teve ao alcance da mão. Acaricia a lisura, a pele sedosa de boa constrictor no mais luxuriante e profundo da selva (VALENZUELA, 1986, p. 70).

> sustancias etéreas como algo maravillosamente animal, sin tiempo y sin espacio. Sin la noción de muerte (VALENZUELA, 1998, p. 195 - 196)[130].

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", daquela que abdica de si em prol do bem estar do outro. A atitude adotada pela personagem acaba correspondendo à educação dada pela sociedade patriarcal à mulher. Uma reflexão sobre os lugares socialmente construídos para homens e mulheres é feita por Rita Segato (2003):

> O sistema de *status* se baseia na usurpação ou exação do poder feminino pelos homens. Esta exação garante o tributo de submissão, domesticidade, moralidade e honra que reproduz a ordem do status, no qual o homem deve exercer seu domínio e mostrar seu prestígio perante seus pares (SEGATO, 2003, p. 144-145, tradução minha)[131].

No que concerne à mulher, esse sistema de garantia de um *status* superior ao masculino e inferior ao feminino é prejudicial pois transforma a relação de gênero num constante conflito em termos de dominador – dominado, extremante violento para quem está na condição subalterna. Sendo assim:

> A falta de correspondência entre posições e subjetividades dentro desse sistema articulado, mas não inteiramente consistente, produz e reproduz um mundo violento. Essa força violenta resulta de um mandato moral e moralizador para reduzir e aprisionar as mulheres em sua posição subordinada, *por todos os meios possíveis*, recorrendo à violência sexual psicológica e física, ou mantendo a violência estrutural da ordem social e econômica (SEGATO, 2003, p. 145, tradução minha)[132].

---

[130] Na versão em Português: Ela vai sabendo, cada vez mais intimamente, que a vida que ele merece, os anos que perdeu, ela proporcionará gota a gota, através do seu corpo. Como um ato de amor religioso, ela manará vida para ele. Renunciaria a tantas coisas para restituir-lhe os anos que perdeu. Por sorte não ao prazer, o prazer o alimenta. O prazer que ele proporciona a ela o alimenta, e ela reconhece este intercâmbio de substâncias etéreas como algo maravilhosamente animal, sem tempo e sem espaço. Sem a noção de morte (VALENZUELA, 1986, p. 70-71).

[131] No original: *El sistema de estatus se basa en la usurpación o exacción del poder femenino por parte de los hombres. Esa exacción garantiza el tributo de sumisión, domesticidad, moralidad e honor que reproduce el orden de estatus, en el cual el hombre debe ejercer su dominio y lucir su prestigio ante sus pares (SEGATO, 2003, p. 144-145).*

[132] No original: *La falta de correspondencia entre las posiciones y las subjetividades dentro de ese sistema articulado pero no enteramente consistente produce y reproduce un mundo violento. Ese efectivo violento resulta de mandato moral y moralizador de reducir y aprisionar a la mujer en su posición subordinada, por todos los medios posibles, recurriendo a la violencia sexual psicológica y física, o manteniendo la violencia estructural del orden social y ecónomico (SEGATO, 2003, p. 145).*

O *status* dominante, marcado pelo signo da violência, é emblemático de toda relação de poder que sulbalterniza o outro, o diferente. De acordo com Segato (2003) participa desse grupo, além do gênero, raça, etnia, nacionalidade, tudo e todos que estão imersos no sistema de colonialidade, que embasada na moral ditada e criada pelo patriarcado, usurpa os sujeitos, e garante a reprodução das estruturas de poder. Como se trata de um sistema tão bem organizado, a sua permanencia se dá por meio das colonialidades do poder, do saber e do ser, expressas por Aníbal Quijano (2013) e Maldonado-Torres (2013) e de gênero (LUGONES, 2011).

Maldonado-Torres (2013) mostra que a "[...] colonialidade do poder "é um modelo de poder especificamente moderno que interliga a formação racial, o controle do trabalho, o Estado e a produção do conhecimento" (MALDONADO-TORRES, 2013, p. 29). Nesse sentido, é que Quijano (2013) explica que o poder está inserido numa rede que associa exploração, dominação e conflito, através das quais as pessoas disputam para estar no lugar do controle da sociedade em todos os seus aspectos, desde a natureza até a subjetividade dos sujeitos. Agindo assim, a colonialidade atua também no campo epistemológico, condicionando a produção do conhecimento à áreas e informações que colaborem com a manutenção do poder e da autoridade, gerando dessa forma a colonialidade do saber. Essas duas colonialidades geram, segundo Maldonado-Torres (2013), a colonialidade do ser. Por isso o "[...] ser-colonizado emerge quando poder e pensamento se tornam mecanismos de exclusão (MALDONADO-TORRES, 2013, p. 32).

É importante salientar que, embora a sociedade patriarcal justifique a organização social excludente, sobretudo as relações de gênero, a partir de condicionantes ligadas à natureza, o que ocorre é uma ação e vigilância constantes das estruturas de poder direcionadas aos sujeitos subalternizados para manter as hierarquias e as posições de prestígio. É com base nisso que Segato (2003) observa:

> Portanto, é possível afirmar que o sistema não se reproduz automaticamente nem está predeterminado a reproduzir-se como consequência de uma lei natural, senão que o faz mediante um repetitivo ciclo de violência, em seu esforço pela restauração constante da economia simbólica que estruturalmente organiza a relação entre os status relativos de poder e subordinação representados pelo homem e pela mulher como ícones das posições

> masculina e feminina, assim como de todas as suas trasposições no espaço hierárquico global (SEGATO, 2003, p. 146, tradução minha)[133].

A mulher do conto acaba, num primeiro momento, por atender aos estereótipos e comportamentos esperados pela sociedade patriarcal. Por outro lado, ela remete-nos à ideia de *corpo erotizado*, expresso por Elódia Xavier (2007), transgredindo um pouco a regra, pois o exercício da sexualidade e dos prazeres era também algo negado para a mulher. Este corpo "[...] 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 do homem a incomodassem e as lacunas a deixassem 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, porque entende que este estado é um elemento do universo masculino. Quando pensa no corpo do homem:

> Por eso acpeta 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)[134].

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), tal corpo "pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará, seguramente, vivendo sua sexualidade" (XAVIER, 2007, p. 158).

---

[133] No original: *Por lo tanto, es posible afirmar que el sistema no se reproduce automáticaamente ni está predeterminado a reproducirse como consecuencia de una ley natural, sino que lo hace mediante un repetitivo ciclo de violencia, en su esfuerzo por la restauración constante de la economía simbólica que estructuralmente organiza la relación entre los estatus relativos de poder y subordinación representados por el hombre y la mujer como iconos de las posiciones masculina y femenina sí como de todas su trasposiciones en el espacio jerárqueico global (SEGATO, 2003, p. 146).*

[134] Na versão em Português: Por isso, aceita o encontro e em seguida se afasta. Movimento que parece pertencer ao domínio masculino: fascinar-se por um corpo e sair correndo antes que esse fascínio exerça suas pressões. Todas delas, estas sensações, femininas portanto; por isso ela, talvez para que o fascínio não a engula, empreende uma viagem em busca de outros horizontes (VALENZUELA, 1986, p. 69).

Ao pensar sobre o exercício da sexualidade expresso pela protagonista, vejo que embora o sujeito feminino construído por Valenzuela tenha a marca da "colonialidade de gênero", no conflito imposto pela colonialidade, a submissão e a resistência se hibridizam. Cabe aqui recorrer novamente a Segato (2003):

> Entretanto, a posição ambivalente da mulher como um resultado que participa desse ciclo, dessa economia simbólica, mas que também se refaz constantemente como sujeito social e psíquico diferenciado, capaz de autonomia, faz com que uma parte dela se adapte à posição que lhe é atribuída, enquanto permanece uma parte que não cabe inteiramente em seu papel na ordem do status, um algo a mais, uma agência livre, um desejo outro que não é o da submissão. A mulher é, neste sentido, uma posição híbrida, um anfíbio da ordem de status e da ordem do contrato, com uma inserção dupla no sistema total de relações (SEGATO, 2003, p. 145, tradução minha)[135].

O hibridismo é uma categoria de análise sobre a qual também se debruçou Homi Bhabha (2013). Segundo o autor, a presença do objeto híbrido tem o poder de perturbar as estruturas construídas com base no sistema colonial. Através dessa perspectiva, seria possível transformar a cultura e deslocar os signos e símbolos por ela impostos a partir da presença e desejo pautados no hibridismo. Sendo assim:

> A voz de controle é interrompida por perguntas que surgem desses espaços e circuitos de poder heterogêneos que, embora momentaneamente "fixados" no alinhamento autorizado de sujeitos, devem ser continuamente re-apresentados na produção do terror ou do medo. A ameaça paranoica do híbrido é finalmente impossível de ser contida porque destrói a simetria e a dualidade dos pares eu/outro, dentro/fora. Na produtividade do poder, as fronteiras da autoridade – seus efeitos de realidade – são sempre assediados pela "outra cena" de fixações e fantasmas (BHABHA, 2013, p. 192).

No entanto, em torno dos processos de identificação presentes no interior da sociedade, que visam atuar tanto no domínio simbólico quanto subjetivo, ocorre um constante processo de negociação para a manutenção das hierarquias e dos postos de autoridade. Há sempre uma tentativa de controlar, marginalizar e subalternizar

---

[135] No original: *Entre tanto, la posición ambivalente de la mujer como un término que participa de ese ciclo, de esa economía simbólica, pero que también se rehace constantemente como sujeto social y psíquico diferenciado capaz de autonomía, hacen con que una parte de ella se adapte a la posición que le es atribuida, mientras permanece un resto que no cabe enteramente en su papel en el orden de estatus, un algo a más, una agencia libre, un deseo otro que no es el de la sumisión. La mujer es, en este sentido, una posición híbrida, un anfibio del orden de estatus y del orden del contrato, con una inserción doble en el sistema total de relaciones (SEGATO, 2003, p. 145).*

esse sujeito híbrido. É nesse lugar que podemos situar toda a organização da sociedade patriarcal para manter a mulher em sua condição de subalterna.

A ideia de morte atravessa toda a relação a partir do imaginário da mulher. Não só as mortes provocadas pelo amante, mas também a sua. Para Sesana (2015), essa relação perpassa pela opressão e pela internalização por parte da protagonista dos condicionamentos impostos pelo poder do patriarcado. Desse modo: “a protagonista representa a mulher que aceita o discurso paternalista que a mantém marginalizada como uma verdade absoluta e assim ela se converte em seu próprio opressor” (SESANA, 2015, p. 09, Tradução minha)[136]. 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)[137].

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. Vem o sexo e o pós-sexo, assim como o pós-noite, o dia, o esquecimento e o perdão, o homem que mata, referência expressa da opressão e violência, é o mesmo homem com quem se deita e o ato sexual parece uma forma de regenerá-lo. Nesse sentido, Sesana (2015) destaca:

---

[136] No original: *La protagonista representa a la mujer que acepta el discurso paternalista que la mantiene marginada como una verdad absoluta y así ella se convierte en su propio opresor (SESANA, 2015, p. 09).*

[137] Na versão em Português: - Matei homens para o resto da vida, pronto. E ela esperançosa perguntava: no Vietnã? Ele assentia, no entanto acrescentava: aqui também.
Estão, como de costume, estirados cada um numa ponta do sofá, as pernas entrelaçadas, logo vão para a cama e, na manhã seguinte, ele preparará o café e tudo voltará a ser tão caseiro como sempre. Se ela se animar. Haverá outras recompensas além disso, se ela se animar, é claro. Sobretudo aquelas outras recompensas, as que mediarão entre o momento de entrar e o momento de sair, horas depois, renovados ambos (VALENZUELA, 1986, p. 71).

> Por seu desejo de estar com ele, a mulher trata de entendê-lo, compreender porque cometeu tantos horrores, de penetrar no "outro" quase até a loucura, até chegar a um ponto limite [...]. A protagonista se encontra presa entre seu desejo sexual e suas ideias fundamentais acerca do assassinato e da guerra (SESANA, 2015, p. 09, tradução minha)[138].

Como disse anteriormente a ideia de morte é um pensamento constante no imaginário da mulher, a esse pensamento está também incluído a própria morte e a possibilidade de ser ele seu assassino. Diante disso, reflete:

> 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. No por toda su carga pasada estallando una vez más en puñetazos. No. La va a matar simplemente porque ella lo enfrenta (VALENZUELA, 1998, p. 201)[139].

O enfrentamento se dá através dos questionamentos, pois a mulher quer saber o que levou seu homem a matar "fora da guerra". É sintomática a ideia de que a mulher que interroga o homem sofrerá alguma represália, ou seja, deverá ser posta no lugar do silenciamento. Tal pensamento, expresso no conto, faz reverberar mais uma das formas de controle e opressão direcionados para as mulheres. O homem explica que as mortes foram para se defender, pois os assassinados, na verdade, queriam matá-lo. Obcecada, ela quer saber mais da história do assassinato dos traficantes, praticado pelo homem, que tenta se justificar:

> […] 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)[140].

---

[138] No original: *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 (SESANA, 2015, p. 09).*

[139] Na versão em Português: Este homem vai me golpear. Ela pensou mais de uma vez: pode ser que algum dia este homem venha e me golpeie. Não por ser agressivo. Não por toda a sua carga passada estourando mais uma vez em porradas. Não. Vai matá-la simplesmente porque ela o enfrenta (VALENZUELA, 1986, p. 79).

[140] Na versão em Português: O que não lhes agradou – com justa razão – foi a feia escopeta de cano cortado com a qual ele os estava ameaçando. Isto é um assalto, e acabou em matança. Por partidas dobradas. Ele tinha, então, 17 anos, deixou de ser jovem de repente, se é que ainda fosse (VALENZUELA, 1986, p. 72).

Ela aceita o relato da autodefesa, do roubo 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. Carroña” (VALENZUELA, 1998, p. 198)[141].

O perfil do homem vai se desenhando para a mulher que ora o vê como justiceiro, belo e bom amante, ora, após a confissão e o desprezo para com os mortos, faz com que ela pense em seu sangue frio, no assassino que a leva 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 lhe desperta. Toma consciência da possibilidade de que também ela venha a ser uma das vítimas dele.

A imagem do homem, pós-revelação de sua face assassina desde os dezessete anos de idade, faz a personagem 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 negandóse 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)[142].

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

---

[141] Na versão em Português: Há sempre gente morrendo, que importância aqueles dois caras podiam ter para mim? Não conheço a piedade, ainda menos por dois traficantes, gente da pior. Lixo (VALENZUELA, 1986, p. 73).

[142] Na versão em Português: O que revive agora é o encontro com o psiquiatra que lhe falou das crianças somozistas treinadas para o estupro e a tortura. Crianças torturadoras de 12, 13 anos, agora detidas em reformatórios e negando-se a falar (ele pelo menos fala, narra seu passado arrepiante [...]). As crianças somozistas foram adestradas militarmente para o horror e também para aprender a calar, a não deixar transparecer as emoções (VALENZUELA, 1986, p. 75).

apoiadas pelos Estados Unidos da América (EUA) na América Latina e Caribe". Com esse trecho Valenzuela (1998) mostra como a violência cercava o nosso território por todos os lados, não poupando ninguém.

Sobre as crianças, importa notar ainda que todo treinamento que as levavam ao embotamento de seus sentimentos era, contudo, desnudado nos 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)[143].

Imersa na "estrutura de sentimentos" de uma geração que convive com o terror dos regimes totalitários, notícias de execuções, desaparecimentos, perseguições e torturas, medo e silêncios, a personagem começa a pensar na atitude do homem diante dos assassinatos cometidos, em que criança havia sido ele, e em até que ponto haveria deleite por parte dele nas mortes. Porém, seu corpo erotizado quer o 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, p. 199)[144]. Ainda que a personagem se renda ao sexo, há algo nela que começa a subverter a total submissão, há o incomodo. Ela reflete sobre o fato dele contar tanta coisa em busca da compreensão dela. A busca dele por aceitação encontra acolhida nela. Para desfrutar de sua sexualidade e desejo, a mulher vive constantemente, porém, com a ameaça de morte. A palavra não dita, assassino, que intitula inclusive o conto, lhe é recorrente no pensamento. Esse limiar entre vida e morte é constante na vida das mulheres em termos da "colonialidade de gênero", vítimas das violências domésticas e dos feminicídio, fruto de uma sociedade que insiste em manter o *status* dominador - dominado e para isso reprime violentamente toda forma de alteridade.

No conto, há também a referência cultural à Iemanjá, deusa dos cultos afro-americanos, presentes em algumas regiões da América Latina. A personagem

---

[143] Na versão em Português: Pediram-lhes simplesmente uma figura humana e as crianças torturadoras só souberam desenhar corpos retorcidos, desmembrados, cabeças com capuzes, mulheres como que estupradas com as pernas quebradas (VALENZUELA, 1986, p. 75).

[144] Na versão em Português: E ela ali, diante dele, tratando de assimilar a ideia, ela se abrindo por todos os poros com aquele cheiro marítimo do sexo, se abrindo também pelas regiões menos evidentes. Aceitando-o, o que é mais angustiante (VALENZUELA, 1986, p. 75).

agradece à deusa, “[...] madre de las aguas” (VALENZUELA, 1998, p. 200)[145] salgadas, por ter lhe presenteado 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)[146]. É interessante notar aqui que ao escolher um elemento religioso e místico para a narrativa, Valenzuela pretere as religiões cristãs, marca da sociedade patriarcal e colonialista, e elege uma religião não hegemônica e marginalizada. A mulher que representa a divindade não é marcada pela castidade e obediência expressas na figura da Virgem Maria. Pelo contrário, é uma deusa com múltiplas qualidades e características, nem sempre boas nem sempre ruins. Como mostra Pierre Verger (2002), no livro *Orixás*, no novo mundo, há uma diversidade de Iemanjás – descreve especificamente sete, a saber, *Yemanya Awoyó*, *Yemanya Ogunte*, *Yemanya Maylewo*, *Yemanya Asaba*, *Yemanya Konla*, *Yemanya Apara*, *Yemanya Asesu*, todas ligadas ao elemento água, revelando uma diversidade de mulheres, da responsável pela maternidade e fertilidade até as guerreiras, que se ocupam da proteção do território. É relevante a escolha da divindade, pois é também ela marcada pelo hibridismo e pela pluralidade, assim como a mulher ou as mulheres comuns, reais.

De volta à protagonista, ela vê-se então imersa num sentimento de atração pelo assassino, e questiona se o que sente não é 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 a disposição das palavras no papel se modifica, ganha um curso e pausas diferentes do modelo tradicional de narrativa, como expresso a seguir, ainda tratando do fato de enfrentá-lo:

> 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

[145] Na versão em Português: Mãe das águas (VALENZUELA, 1986, p. 77).
[146] Na versão em Português: O mais bonito, o mais perfeito de todos. Fisicamente falando, porque não se sabe se, em se tratando de assassinatos, ele não se torna descuidado, grosseiro (VALENZUELA, 1986, p. 78).

> es el más tierno de todos los asesinos (VALENZUELA, 1998, p. 202)[147].

"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 amante 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) destaca que "ela aceita o amante assassino apesar de seu preconceito contra o assassinato. Ela passou a aceitar, ainda que inconscientemente, sua necessidade de satisfazer seu desejo por ele sobre qualquer preconceito que possa ter" (SESANA, 2015, p. 09, tradução minha)[148], mesmo que se oponha à ideia de assassinato. A estudiosa chama atenção ainda para o fato desse homem, apesar de sua história pregressa, vinculada à marginalidade, no momento atual do conto, representa o aparato repressivo da sociedade, é aquele que serviu à guerra, que representou as forças de segurança do Estado, que de certo modo deteve os meios de controle da vida e da morte de outros corpos e populações.

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

---

[147] Na versão em Português: E às vezes o enfrenta com ele mesmo
e isso o torna
intolerável
ou ao contrário
ele busca nela a sua própria destruição. Torna-a depositária do seu horror para que ela o castigue
ou não
procura que ela o escreva,
que faça algo mais que aceita-lo: compreenda-o. E ele virá de uma vez depositar-lhe um beijo na palma da mão, como uma oferenda mágica porque
é ele mais terno que todos os assassinos (VALENZUELA, 1986, p. 79).

[148] No original: *ella acepta al amante asesino a pesar de su prejuicio contra el asesinato. Ella há venido a aceptar, así sea inconscientemente, su necesidad de satisfacer su deseo por él sobre cualquier prejuicio que pueda tener (SESANA, 2015, p. 09).*

Um fato interessante nos contos apresentados por Valenzuela (1998), no livro em análise, é o tratamento dado às mulheres pelas próprias mulheres que se envolvem com o homem objeto do desejo. Assim como faz Bela em relação à mulher do embaixador, no conto “Cuarta Versión”, a ex-mulher do homem de “La palabra asesino”, estranhamente a única que tem nome próprio, é desprestigiada: “Peleas 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)[149]. Kim, por ter voltado à prostituição, foi castigada pelo homem. Não se discute no texto as condições que levaram ao fim do relacionamento do homem anônimo e Kim, ou mesmo os motivos pelos quais a coreana resolveu voltar a se prostituir, 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? (VALENZUELA, 1998, p. 204)[150].

Não é possível saber ao certo se as amarras descritas na citação acima são verdadeiras. No entanto, a narradora descreve a vontade da protagonista se mexer, seu ressentimento e sua euforia. Parece uma experiência indescritível, como numa tortura, sobre o que lhe faltam palavras, pois “[...] abandonada está hasta por su

---

[149] Na versão em Português: Brigas como as que ele narrara, as que costumava ter com sua diminuta mulherzinha coreana, a ex-prostituta que, ao cabo de um tempo de prazer conjugal, voltara ao trottoir. Em represália, ele amarrou-a então, e saiu de casa (VALENZUELA, 1986, p. 82).

[150] Na versão em Português: 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).

propio reino, el del lenguaje" (VALENZUELA, 1998, p. 204)[151]. O sentimento de abandono faz ela pensar em suicídio, em se jogar pela janela aberta. E aí, em meio a uma balbúrdia de emoções, é na palavra, que encontra os meios de se libertar. Um grito ecoa a palavra "assassino".

Com o grito, a protagonista rompe o silêncio que é imposto ao subalterno e com ele resiste também à colonialidade, afinal, como afirma Bidaseca (2011), "o silenciamento do subalterno parece restringir a possibilidade potencial de fala. Fala no sentido de que a voz deixa de ser mero ruído, para denunciar a injustiça" (BIDASECA, 2011, p. 68, tradução minha)[152]. O subalterno, portanto, pode parecer ter se adaptado à realidade imposta, no entanto, o que ocorre é justamente o contrário, essa aparente adaptação, sobretudo a feminina, em termos de exercício dos papeis sociais impostos, tem suas estruturas abaladas pelos sujeitos situados no lugar da alteridade. É com base nisso que a autora citada afirma: "[...] a subalterna também atua para produzir efeitos sociais e reclama igualdade na diferença" (BIDASECA, 2010, p. 7, tradução minha)[153].

Desse modo, é quando verbaliza a palavra que rondava em sua mente durante tanto tempo, e que alimentou momentos de dúvidas e prazer, que a personagem assume o controle de sua vida, desestabiliza a colonialidade e a subalternidade em que está inserida. A palavra rompe com a dependência sexual que a havia imobilizado por tanto tempo. Quando o vocábulo "assassino" vem à tona, com ele, são denunciadas as opressões diversas que o homem figurava, o poder do patriarcado e o poder do silenciamento.

4.2 O CORPO FEMININO EM TRÂNSITO EM "CEREMONIAS DE RECHAZO"

O conto "Ceremonias de rechazo" traz duas personagens, a protagonista Amanda e o Coyote, com quem ela tem um relacionamento amoroso. É também

---

[151] Na versão em Português: […] Abandonada está até mesmo por seu próprio reino, o da linguagem (VALENZUELA, 1986, p. 82-83).

[152] No original: *El silenciamiento del/a subalterno/a aparecería coartando las posibilidad potencial del habla. Habla en el sentido de que la voz deje de ser mero ruido, para denunciar la injusticia (BIDASECA, 2011, p. 68).*

[153] No original: *[...] la subalterna también actúa para producir efectos sociales y reclama igualdad en la diferencia (BIDASECA, 2010, p. 7)*.

uma narrativa em que as vozes dos narradores 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, que aguarda a visita do homem. A casa, o bairro Parlemo, alguns espaços da cidade e um rio configuram o espaço da narrativa.

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

O trabalho do Coyote impunha ao casal momentos de grande ausência, o que provocava a inquietude de Amanda. Ela passava dias em volta do telefone, dependente da atenção dele. A cada ida a promessa 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)[154].

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 repressão na Argentina. A ambiência é a opressão no campo político, mas se estende à vida da mulher, relegando-a ao lugar da dependência, da angústia e da submissão. Por isso, vemos instalar, mais uma vez na narrativa de Valenzuela, a colonialidade de gênero, exposta por Lugones (2011). A personagem, embora sejam constantes e longos os momentos de ausência do homem, tem toda a sua

[154] Na versão em Português: Duas, três, vinte e quatro, cinquenta horinhas que já têm outro nome. Chamam-se dias, e ele sem dar sinal de vida, infame Coiote, mediador entre o céu e o inferno, mais inferno do que céu quando não reaparece e ninguém é capaz de dar seu paradeiro ou saber por onde anda, conspirador clandestino. para a boa causa, diz ele, enquanto os amigos sopram a Amanda, Cuidado, pode ser um delator, pode ser da polícia, e Amanda às vezes fareja a traição dele num abraço, mas nem por isso repele tal abraço, talvez muito pelo contrário (VALENZUELA, 1986, P. 86-87).

vida centrada na presença dele e parece totalmente dependente dessa figura masculina.

No conto, as características da casa da personagem e o seu comportamento mostram que Amanda é uma mulher de classe média e que não precisa do Coyote para suprir suas necessidades financeiras. A relação que se estabelece entre eles é, na verdade, uma relação de dependência emocional. Ainda que os amigos tentassem chamar a atenção dela para os mistérios e comportamento duvidoso do amante, ela se manteve na relação, recusando-se acreditar nos perigos que possivelmente corria.

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 proscrições 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, o de aceitar sua falta e não se envolver com o que ele faz durante as ausências.

É no espaço fechado da casa que a protagonista espera. De acordo com Rita Segato (2013), ao relegar o espaço doméstico para a mulher, o sistema patriarcal também cumpriu com a função de tirá-la do espaço político e das tomadas de decisão sobre si e sobre a comunidade. Com isso, com seu confinamento, as mulheres se tornaram cada vez mais vulneráveis a todo tipo de violência, pois:

> O compulsivo confinamento do espaço doméstico e seus habitantes, as mulheres, como aquela que deve ser protegida no privado tem consequências terríveis ao que diz respeito a violência que as vitimiza. É indispensável compreender que essas consequências são plenamente modernas e produto da modernidade, recordando que o processo de modernização em permanente expansão é também um processo de colonização em permanente curso (SEGATO, 2013, p. 87-88, tradução minha)[155].

[155] No original: *El compulsivo confinamiento del espacio doméstico y sus habitantes, las mujeres, como resguardo de lo privado tiene consecuencias terribles en lo que respecta a la violencia que las victimiza. Es indispensable comprender que esas consecuencias son plenamente modernas y producto de la modernidad, recordando que el proceso de modernización en permanente expansión es también un proceso de colonización en permanente curso (SEGATO, 2013, p. 87-88).*

Nesse sentido, a autora destacou que o processo de colonialidade continua atuando sobre o sujeito feminino, tornando-o vítima de violências que não são somente físicas, são simbólicas, psicológicas e econômicas. Para Segato (2013), o confinamento no espaço doméstico diminuiu também o laço entre as mulheres de cada comunidade, isso impede que elas se ajudem e sejam suporte uma das outras. Dificulta ainda a sua organização política e social com a finalidade de reivindicar a transformação da sociedade.

Voltando para Amanda, a espera da ligação é cada vez menos passiva, a ansiedade a fez mover o telefone. Ela chegou, desta vez, a dançar em torno do objeto capaz de anunciar o retorno do Coyote: "Para provocar la llamada lo mejor es bailar con ganas movendo las caderas, despojando de rigideces la cintura. Olvidar con el baile el rigor mortis de la ausencia y de la espera, sacudir la peluca, sacudierse las ideas" (VALENZUELA, 1998, p. 185)[156]. Como o telefone nada respondeu e se manteve inerte perante a dança, a moça recorreu a outros meios, acendeu velas, desenhou uma estrela de quatro pontas no chão, invocou todas as forças possíveis a fim de que o Coyote viesse ao seu encontro. Porém, nada surtiu efeito.

O prejudicial em toda essa situação é que Amanda parece não ter vida própria, todo o seu tempo é gasto à espera interminável pelo homem – seja por sua ligação, seja por sua visita. Mas para a personagem nada importa, além da presença do Coyote:

> Es a la espera de sus brazos y también de otras delicias coyoteanas que Amanda permanece junto al teléfono […] Intentando por lo pronto descartar la sospecha, esa oscura que ronda cuando el Coyote no está y a veces se disipa cuando el Coyote vuelve pero otras veces permanece impávida, flotando, envolviéndola a Amanda que intenta preguntar-se con lucidez ¿quién es este hombre? y sólo logra responderse […]: poco me importa quién es cuando bien sé qué significa para mí y cómo me estimula (VALENZUELA, 1998, p. 184-185)[157].

---

[156] Na versão em Português: Para provocar o telefonema, o melhor é dançar com vontade, mexendo as cadeiras, despojando os quadris de rigidezas. Esquecer com a dança o rigor mortis da ausência e da espera, sacudir a peruca, sacudir as ideias (VALENZUELA, 1986, p. 88).

[157] Na versão em Português: É à espera de seus braços e, também, de outras delícias coioteanas que Amanda permanece junto do telefone [...]. Tentando entrementes descartar a suspeita, essa obscura que ronda quando o Coiote volta e, outras vezes, permanece impávida, flutuando, envolvendo a ela, Amanda, que tenta perguntar-se com lucidez – que é este homem? – e só consegue responder-se [...]: pouco me importa quem é, quando sei o que significa para mim e como me estimula. Quando estou com ele, o inconfessável em mim se submete plenamente, crescem asas em minhas zonas de trevas e posso sentir-me angelical, ainda que se trate do exato contrário (VALENZUELA, 1986, p. 87).

Na segunda parte, o momento do reencontro aconteceu. Ele agiu como se nunca tivesse estado ausente, ela recebeu os carinhos e o perdoou, como sempre. É como se ele, o seu abraço, tivesse o poder de ao aparecer fazer exaurir toda a raiva, todas a reclamações. Aqui, a narradora expôs a pluralidade que é Amanda: "[...] Hay caballos sueltos dentro de la naturaliza 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)[158]. Diante da figura do amante, a personagem se tornou mansa, entregue e carente de seus afetos. Tal situação me leva a concordar com a constatação de Sesana (2015):

> O Coiote define Amanda, molda-a a sua vontade, lembra um jardim em seu terrraço como ele o quer. Amanda vive em função do Coiote e está sempre atenta ao momento inesperado de sua ligação. Faz o que ele quer, diz o que ele quer escutar e nunca questiona seu papel inferior na relação (SESANA, 2015, p. 09, tradução minha)[159].

A personagem até tentou conversar com Coyote, reivindicar o cumprimento das promessas de presença, contudo, ele sempre arrumou formas de mudar de assunto, de distraí-la, principalmente quando o tema em foco é o seu misterioso trabalho. Mais uma vez podemos recorrer ao pensamento de Segato (2013) quando tratou do conflito que a sociedade patriarcal impõe a homens e mulheres, de modo a subalternizar o sujeito feminino. Porém o processo de dominação é marcado pela aparente conformação da mulher para com sua situação, quando na verdade, permanece nela sempre algo insubmisso, o que a caracteriza como um sujeito híbrido. Ao dizer que em Amanda existiam muitos cavalos, o narrador faz questão de registrar que nem todos foram domados, podemos dizer domesticados. No entanto, a presença do Coyote faz com que esse lado da personagem permaneça silenciado.

As coisas começaram a se modificar quando, no mesmo dia em que chegou, o Coyote já anunciou a partida. Passou algumas horas com Amanda, levou-a para jantar mas, no fim da noite, disse não poder ir para casa com ela, que chateada,

---

[158] Na versão em Português: Há cavalos soltos dentro da natureza de Amanda e nem todos foram domados. Mas em presença do Coiote, os potros costumam não se manifestar, os potros aparecerão depois, quando ele tiver partido (VALENZUELA, 1986, p. 90).

[159] No original: *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 (SESANA, 2015, p. 09).*

reclamou da brevidade do retorno. Ele justificou: "- Usted sabe que no soy dueño de mi tempo, mamacita, de otra forma me pasaría la vida con usted. Bien sabe que las circunstancias me reclaran" (VALENZUELA, 1998, p. 187)[160]. Ela se queixou da forma misteriosa como ele tratou a questão e pediu que não a procurasse mais. Imediatamente, ele revelou o tipo de circunstância sobre a qual falava: "- No son misterios. Son problemas políticos, ya te lo dije mil veces. Pero vuelvo con vos, tenés razón; ganaste" (VALENZUELA, 1998, p. 188)[161].

Apesar do Coyote ter dado razão à personagem, Amanda recusou a companhia dele. Disse que não aguentava mais as "torturas" psicológicas e começou a caminhar pela rua sozinha, deixando o homem no ponto do ônibus. De certo modo, a personagem demonstrou uma espécie de vitória, pois pela primeira vez viu o Coyote desconcertado. Refletiu: "[...] Ya no dueño él de la situación, dueña ella aunque más no sea para destruirla: si no se puede controlar más vale retirarse a tiempo" (VALENZUELA, 1998, p. 188)[162]. Foi nesse momento que a postura da protagonista começou a se deslocar e o lugar central ocupado pelo homem, em sua vida, também foi se modificando. É interessante notar, que ao falar em controle na citação acima, a personagem se incomodou, questionando-se:

> ¿Controlar? Qué parámetro es éste? Decididamente no el que Amanda quisiera reconocer como próprio. Por eso al llegar a la segunda esquina, la fúria ya bastante aplacada por la caminata, gira nuevamente hacia la derecha con la esperanza de volver, al rodear la manzana, no sólo al espacio sino también al tiempo donde todavía no le había dado la espalda al Coyote dejándolo plantado (VALENZUELA, 1998, p. 188).

O controle está intimamente vinculado às relações de poder e às hierarquias de uma sociedade marcada pela biopolítica, sobre qual se debruçou Foucault (1979). Afinal, como exposto no capítulo teórico, "o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo" (FOUCAULT, 1979, p. 80). Para o autor, é, por meio do controle social, das normas e da moral, que se mantém as estruturas de poder

---

[160] Na versão em Português: - 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).

[161] Na versão em Português: - Não são mistérios. São problemas políticos, já te disse mil vezes. Mas volto com você, tem razão. Você ganhou (VALENZUELA, 1986, p. 92).

[162] Na versão em Português: [...] 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).

em pleno funcionamento. Controlar, nessa conjuntura, é disciplinar os corpos para que eles atendam às expectativas do grupo dominante, não questionem sua posição e autoridade e ocupem devidamente os seus lugares e papéis previamente estabelecidos. São responsáveis por essa disciplina as diversas instituições que compõem a ordem estatal: a família, a escola, a igreja, a prisão, dentre outras.

Ao questionar o controle ou a ideia de ter controlado o Coyote durante o desentendimento entre eles, Amanda põe em cheque o uso do controle do outro, neste caso numa situação de relacionamento amoroso. Porém, ampliando para um contexto maior, o da repressão vivida no período da ditadura, na qual Coyote possivelmente participava como delator, provoca também o questionamento dos métodos de silenciamento e repressão utilizados pelo Estado. Esses parâmetros, segundo Amanda, não lhe serviam, não eram justos.

A caminhada e as reflexões foram fazendo diminuir o sentimento de raiva provocado pela partida antecipada do homem. Tenazmente Amanda deu volta no quarteirão e andou na direção de Coyote. “En la tercera esquina se encuentran, cara a cara, y quedan largo rato mirándose, la furia borrándosele a Amanda, dejando tan sólo lugar para el estremecimiento” (VALENZUELA, 1998, p. 188)[163]. Ele, dominador e sedutor, toma-a num abraço e a presenteia com uma rosa vermelha. Aqui o corpo imobilizado já havia se deslocado, movimentado-se e transformado em outro. A aceitação da rosa foi, para ela, também despedida, um adeus.

Ao falar das mudanças pelas quais a protagonista passou, lembro de Stuart Hall (2014), ao defender que as identidades não são fixas e que os sujeitos, sendo múltiplos, passam por processos de identificação diversos. Segundo o autor:

> A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2014, p. 11-12).

[163] Na versão em Português: Na terceira esquina se encontram cara a cara, e ficam um bom momento se olhando, a fúria de Amanda sumindo, dando tão-somente lugar ao estremecimento (VALENZUELA, 1986, p. 92).

Com base no exposto é que Stuart Hall (2014) teorizou sobre a crise da identidade fixa a partir dos “deslocamentos” provocados na modernidade. O autor destacou três tipos de identidade ou subjetividade: 1. *Sujeito do Iluminismo*, que preconiza o sujeito como uma unidade, cuja identidade é sempre a mesma durante toda a vida; *2. Sujeito sociológico,* compreendido a partir das relações interpessoais e da cultura em que está inserido; e 3. *Sujeito pós-moderno*, a partir da compreensão de que é possível um sujeito possuir múltiplas identidades, inclusive contraditórias. O crítico pós-colonial discutiu, então, os descentramentos pelos quais passam os sujeitos na pós-modernidade, elencando nestes desde o marxismo, a psicologia com Freud e o inconsciente, a Linguística e as reflexões de Saussure até Foucault e suas teorias sobre o sujeito e disciplinamento e, finalmente, o feminismo e as modificações por ele causadas na vida das mulheres e na sociedade patriarcal.

Compreendendo, portanto, que a identidade não é numa noção fixa, definitiva, é que a mudança de Amanda, seu deslocamento de um corpo imobilizado para garantia de autonomia e cuidado para consigo mesma se torna possível. Iniciou-se, então, a partir do adeus proferido as cerimônias de repulsão. O telefone foi desligado e assim ela rompeu com a ansiedade da espera. Decidiu lavar-se, limpar-se do Coyote: “Empieza por preparar un 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)[164]. Resolveu que antes do banho era preciso tirar as máscaras.

As máscaras levam à 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)[165]. Observo aqui que a personagem repassou seus processos de identificações que, de acordo com a situação, lhe exigiram a realização de performances distintas, seja a de mulher submissa perante o amante, seja daquela que não se importava com sua ausência e bailava em torno do telefone, uma mulher que se impunha e por isso, conseguia tirar o homem de seu lugar de conforto.

---

[164] Na versão em Português: Começa preparar um banho na temperatura ideal, com abundantíssima espuma perfumada. Uma forma de consolo para o seu pobre corpo, do qual decidiu tirar o melhor que seu pobre corpo possuía: o corpo do Coiote (VALENZUELA, 1986, p. 93).

[165] Na versão em Português: As máscaras são imprescindíveis para entrar em cena ou para sair de cena e pôr o pezinho em outra vida, onde não há coiotes, vampiros dos seus líquidos mais secretos (VALENZUELA, 1986, p. 93).

É Judith Butler (2003) que nos fala da performatividade do gênero, no sentido de que a sociedade nos impõe uma série de padrões de comportamento com os quais não necessariamente nos identificamos. Entretanto, para sermos aceitos e inseridos nos diversos contextos sociais, performartizamos determinados comportamentos. Para a autora devemos considerar "[...] o gênero, por exemplo, como um estilo corporal, um 'ato', por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde 'performativo' sugere uma construção dramática e contingente do sentido" (BUTLER, 2003, p. 198-199). Assim, a autora expõe que o gênero se trata de um projeto que visa à sobrevivência cultural da ordem patriarcal e binária. Através dele, há a atuação compulsória das identidades de gênero e tudo o que foge a essa performance tida como "natural" é passível de punição.

Sendo assim, performatizar o gênero feminino é realizar uma série de rituais que fazem parte dos estereótipos destinados à mulher, a exemplo de se voltar para o cuidado com o lar, com a família e atender também a uma série de padrões estéticos que definem o que se deve vestir, comprar, dentre tantas outras normatizações. Tendo em vista as relações expostas, a autora problematizou:

> Assim, em que sentidos o gênero é um ato? Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa "ação" é uma ação pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade, a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária — um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito (BUTLER, 2003, p. 200).

De volta ao conto, para a personagem, nas máscaras também estavam situados os elementos de dominação. Desse modo, desejou retirar todas elas para evitar que algum outro homem tentasse dominá-la. Nesse corpo, nesse rosto, também estão expressas as marcas deixadas pela experiência com o Coyote. Por isso, por mais que a protagonista lavasse o rosto, ainda lhe restava a insatisfação, queria retirar dele, por exemplo, a solidão adquirida pelo rompimento. Outras performances ocorrem, Amanda recorreu ao uso de cremes, máscaras de beleza,

produtos antirrugas e que limpam a pele de suas impurezas, julgando, com isso, estar também se livrando dos resquícios do Coyote. 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)[166].

Todo o ritual mostrado anteriormente fez com que a água do banho, intenção primeira, esfriasse. Foi assim, como se renova a vida, que ela renovou a água e os sais de banho, dando novos cheiros à casa. O banho ainda foi postergado com a depilação, afinal, para ela seus pelos poluiriam a água. É interessante notar que os rituais são 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.

Na caracterização de Amanda, é possível ver a manutenção por Luisa Valenzuela do estereótipo da mulher burguesa, de classe média, branca, citadina, mas que, mesmo assim, subverte parcialmente a sua condição de submissa ao homem, imposição da sociedade patriarcal, no sentido de se tornar, agora, protagonista de seus desejos e adquirir uma independência afetiva em relação à sua vida. É bem verdade que essas preocupações não são as mesmas, por exemplo, de mulheres negras e indígenas desse continente, inseridas em outros processos de subjetividade e subalternidade, em outras formas se desigualdade em que se entrecruzam outras lutas. Nesse momento de sua escrita, é verdadeiro que Valenzuela não amplia o leque de possibilidades para pensar as mulheres em sua diversidade, centrada na “estrutura de sentimentos” que produziu ela própria como mulher e escritora: o “feminismo” das primeiras ondas, encabeçado por mulheres brancas e de classe média, muito provavelmente, que tem como uma das bandeiras de luta o direito da mulher decidir sobre sua sexualidade e reprodução. Mariana Gonzalez (2019), ao diferenciar o feminismo da Argentina em relação ao brasileiro, auxilia na compreensão dessa situação. De acordo com ela, o feminismo argentino

---

[166] Na versão em Português: Ei-la aqui com a pele dolorida e ardente. Estes ritos caseiros, teria de empreendê-los com menos fanatismo e mais ternura. Não tão ao pé da letra, aquela história de querer apagar a cara: desenhá-la, disse consigo, recriá-la inventando-se uma cara nova, ditosa (VALENZUELA, 1986, p. 95).

avançou muito em termos de movimento unificado, mas ainda excluindo as demandas das mulheres negras e indígenas. Identificou que isso ocorre porque:

> Na cultura e na história do nosso país, as questões de raça não apareciam como um problema [...]. O racismo sempre existiu, é claro. Mas o processo de embranquecimento da população foi muito bem sucedido por aqui e, como consequência, a discussão é muito mais rasa. A relação entre racismo e feminismo é muito importante e muito bem-estabelecida na luta das mulheres brasileiras, enquanto nós estamos começando a trabalhar agora (GONZALEZ, 2019, p. 01).

Pensando no apagamento racial na Argentina como um processo histórico e cultural e no fato de que, como afirmou Gonzalez (2019), somente recentemente o movimento feminista do país começou a pautar esta questão, não há surpresas que as “mulheres” de Valenzuela, na obra escrita nos anos oitenta, não tragam um pluralismo de existências e pertencimentos étnico-raciais. Contudo, é necessário dizer que fazer a mulher protagonista de seu enredo é um passo largo para o que se conhecia na literatura de seu tempo. Também, uma escritora expor o desejo sexual feminino e criar a partir daí tramas que levam suas personagens ao controle de seu corpo e de sua vida é algo subversivo, curiosamente, até os dias de hoje.

Na narrativa, um novo dia surgiu. E para finalizar o ritual da noite anterior, a personagem precisou se livrar da rosa. Como se estivesse praticando um crime, a protagonista caminhou pela cidade em direção ao rio. Tratava-se, para ela, de mais um momento de subversão:

> Amanda se acerca al parapeito y lo va recorriendo hasta dar con un muelle en semicírculo que la lleva justo sobre la lamida de las mansas olitas, un plaf plaf de saludo. A esas dulces ondas que apenas salpican le arroja la rosa. Roja. Para las aguas pardas (VALENZUELA, 1998, p. 192)[167].

Com o descarte da rosa, Amanda julgou ter se livrado definitivamente do Coyote. Escolheu, antes de retornar para casa, caminhar pelo bairro Palermo e enquanto caminhava foi se reconstituindo. Decidiu, ainda, comprar uma nova planta, silvestre, para representar a sua iniciativa de cuidar do próprio jardim, numa

---

[167] Na versão em Português: Amanda se aproxima do parapeito e vai percorrendo-o até dar com um molhe em semicírculo que a leva bem sobre a lambida das mansas ondinhas, um plaf-plaf da saudação. Nessas doces ondas que mal salpicam arroja a rosa. Vermelha. Nas águas pardas (VALENZUELA, 1986, p. 98).

metáfora da própria vida. Ela, como disse anteriormente, consiste num corpo, numa identificação, que se deslocou. 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, ocorreu agora entre as plantas. Ao passo que as regava, regava-se e alimentava a si mesma. "Libre, libre, canta aún en el baño mientras se quita las ropas empapadas, las sandálias empapadas. Libre, sin siquiera secarse, poniéndose a hacer gimnasia desnuda frente al espejo de cuerpo entero" (VALENZUELA, 1998, p. 193)[168]. Após completar todos os passos da cerimônia, 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 estavam livres.

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

"De noche soy tu caballo" é o conto mais curto do livro, tem apenas quatro páginas, porém o tamanho da narrativa apenas promove a maior intensidade de seu enredo. É o primeiro conto em que a narração é feita em primeira pessoa. A estratégia narrativa conta também com 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 nome verdadeiro. Ocorre em dois espaços, no apartamento da narradora e posteriormente na prisão. Tudo se passa muito rápido, uma noite e uma manhã são suficientes para se chegar ao desfecho da história. Na narrativa permanece um clima de mistério, que envolve tanto o cuidado que as personagens devem tomar em tempos de repressão, quanto

[168] Na versão em Português: Livre, livre, canta ainda no banheiro enquanto tira as roupas empapadas, as sandálias empapadas. Livre, sem sequer secar-se, pondo-se a fazer ginástica nua diante do espelho de corpo inteiro (VALENZUELA, 1996, p. 99).

as questões de espiritualidade e religiosidade, que apresentam um diálogo com os elementos da cultura brasileira e afro-brasileira.

Neste conto, “a rebeldia é silenciada pela captura e pela tortura” (SESANA, 2015, p. 04-05, tradução minha)[169]. Por conta disso, é que, num clima de cuidado, com a chegada de Beto ao apartamento, iniciou a narrativa:

> Sonaron tres timbrazos cortos y uno largo. Era la señal, y me levanté con disgusto y con un poco de miedo; podían se 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)[170].

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.

Na narrativa, em casa é que a personagem, ainda que correndo perigo, está em maior segurança. Karina Bidaseca (2014) é quem reflete sobre os novos contornos que a casa adquire em tempos de repressão, afinal, a rua, ou seja, o espaço público, consiste, nesse contexto, justamente no espaço onde os sujeitos não podem viver, agir e falar espontaneamente. Em que pese uma série de padrões e normas de comportamento funcionar em todos os tempos, durante uma ditadura o controle é intensificado assim como a punição dos desvios. Por isso, de acordo com autora, nos registros artísticos e literários de situações de autoritarismo, há a possibilidade de realizar:

> [...] uma reflexão sobre a casa como refúgio do terror de Estado, nas casas é onde iniciam e são processados os acontecimentos políticos, e no comumente subestimado ‘cotidiano feminino’: pequenos objetos cotidianos de existência surgem naqueles trabalhos como recursos

---

[169] No original: *la rebeldia es silenciada por la captura y tortura (SESANA, 2015, p. 04-05).*

[170] Na versão em Português: Soaram três toques curtos e um longo. Era o sinal, levantei-me contrariada e com um pouco de medo – podiam ser eles ou não ser, poderia tratar-se de uma cilada, nessas malditas horas da noite. Abri a porta esperando qualquer coisa menos encontrar-me cara a cara nada mais nada menos que com ele, finalmente (VALENZUELA, 1986, p. 102).

> estéticos com diferentes tratamentos (BIDASECA, 2014, p. 620, tradução minha)[171].

Bidaseca (2014) observa ainda que o espaço doméstico, geralmente relegado à mulher, muitas vezes, passa despercebido pelos olhos dos sistemas de repressão que tendem a subestimar a mulher mesma enquanto agente de luta, apostando na efetividade de sua condição, imersa na "colonialidade de gênero" (LUGONES, 2010). Quando as feministas começam a escrever é que se politiza a esfera doméstica: "o pessoal é político". Nas ditaduras, não coincidentemente, o espaço privado é o "aparelho" posto mais ocultado da vigilância. No entanto, apesar dos cuidados e da intenção de proteção que Beto tinha em relação à protagonista, o desfecho do conto mostra que esse resguardo do sujeito feminino não se confirma enquanto regra, ao contrário.

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 (VALENZUELA, 1998, p. 180)[172].

Essa foi 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, ao refletir sobre a escritura feminina durante períodos políticos repressivos, Araújo e Santos (2007) destacaram:

---

[171] No original: *[…] una reflexión sobre la casa como el resguardo del terror de Estado, en las casas es donde ingresan y se procesan los acontecimientos políticos, y en el comúnmente subestimado "cotidiano femenino": pequeños objetos diarios de la existencia surgen en esas obras como recursos estéticos con diferentes tratamientos (BIDASECA, 2014, p. 620).*

[172] Na versão em Português: [...] e pude dizer-lhe
te imaginava lutando no norte
te imaginava preso
te imaginava na clandestinidade
te imaginava torturado e morto
te imaginava teorizando revolução em outro país (VALENZUELA, 1986, p. 103).

> 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 (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 106).

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. Mais uma vez a colonialidade de gênero está presente em todas as esferas, na realidade política e social e no relacionamento amoroso entre a personagem e Beto, pois para a mulher o amado é a prioridade.

Os laços com outros países da América Latina, neste caso com o Brasil, se dão por conta dos objetos trazidos por Beto:

> 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 sus 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)[173].

[173] Na versão em Português: Mostrou, então, seus tesouros, uns talvez indícios que eu não soube interpretar naquele momento. A saber, uma garrafa de cachaça e um disco de Gal Costa. Que estivera fazendo no Brasil? Quais seriam seus próximos projetos? Que o trouxera de volta, arriscando a vida, pois sabia-se procurado? Depois, parei de interrogar-me (cale a boca, neguinha, dir-me-ia ele) (VALENZUELA, 1986, p. 103).

Nesse momento, a personagem permitiu-se desfrutar a cachaça e o disco de Gal Gosta, que ajudou a embalar o momento de intimidade do casal. Eis que tocou 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 à 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)[174].

Também nessa narrativa, Valenzuela escolhe elementos típicos das religiões de matriz africana, que ainda lutam por respeito e reconhecimento em face da hegemonia cristã, imposta pela colonização na América Latina, quando "as convicções religiosas dos escravos eram [...] colocadas a duras provas quando de sua chegada no Novo Mundo, onde eram batizados obrigatoriamente 'para salvação de sua alma' e deviam curvar-se às doutrinas religiosas de seus mestres" (VERGER, 2002, p. 23). Refere-se ao candomblé, apelidando-o muitas vezes de macumba, e aborda os elementos que envolvem o ritual sagrado como a incorporação dos orixás, seus santos.

Na forma de interpretação da música, mais uma vez, percebo a diferença entre as visões dos sujeitos. Enquanto, a narradora pensou em termos de espiritualidade/religiosidade, Beto interpretou 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)[175]. Nesse contexto, concordo com Sesana (2015) quando destaca que a diferença de postura frente à música se dá por conta dos padrões patriarcais. Desse modo, os estereótipos de gênero vão sendo expostos, pois para mulher, há a criação de um laço espiritual, afetivo, já para o homem, o laço entre os dois só poderia ocorrer a partir do corpo físico, por meio do ato sexual.

---

[174] Na versão em Português: - De noche soy tu caballo – traduzo devarinho. E como para envolvê-lo em magias e não deixá-lo pensar noutra coisa:
- É um canto santo, como na macumba. Uma pessoa em transe diz que é o cavalo do espírito que a possui, é sua montaria (VALENZUELA, 1986, p. 104).

[175] Na versão em Português: [...] Sabes muito bem que não se trata de espíritos, que se à noite você é meu cavalo é porque eu te monto assim, assim, e é só disso que se trata (VALENZUELA, 1986, p. 104).

Após o sexo, o esgotamento dos corpos fez com que eles dormissem: “Fue tan lento, profundo, reiterado, tan cargado de afecto que acabamos agotados. Me dormí tieniédolo a él encima” (VALENZUELA, 1998, p. 181)[176]. Na manhã seguinte, a protagonista foi acordada pelo telefone. E Beto, claro, já não estava lá. Ela atendeu a ligação, imaginando que fosse o amante, pois era hábito dele fugir sem dizer para onde iria, com o intuito também de protegê-la. Pensou reconhecer a voz no telefone, a de um possível Andrés, nome também 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” (VALENZUELA, 1998, p. 182)[177]. A ligação foi uma armadilha, pela qual a personagem se deixou 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. Como o fato de lançarem corpos de helicópteros, mencionado por Vera Jarach (2016). Segundo ela, este consistia num método eficiente, pois os corpos lançados desapareciam no mar, assim não restariam vestígios, ou seja, prova material de que as pessoas 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). Sendo assim, fazer desaparecer o corpo sem vida era uma estratégia para esconder as torturas e atrocidades cometidas durante a ditadura.

Esse trecho da narrativa pode ser associado com a biopolítica e a sociedade disciplinada, sobre as quais nos fala Foucault (1979). Como expus anteriormente, na biopolítica há uma dimensão de proteção da vida e de manutenção dos sujeitos para a manutenção da sociedade. No entanto, tal preservação não exclui a possibilidade de morte, haja vista que, num contexto de disciplinamento, tudo aquilo que fere a ordem e desestabiliza o sistema deve ser eliminado. Nesse sentido, durante a ditadura, os sujeitos pertencentes ao *status* dominante decidiam quem deveria ou

---

[176] Na versão em Português: Foi tão lento, profundo, reiterado, tão carregado de afeto, que acabamos esgotados. Dormi com ele ainda em cima de mim (VALENZUELA, 1986, p. 104).

[177] Na versão em Português: - 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).

não morrer, decretando o banimento de todo aquele que se opusesse ao poder vigente.

Pouco tempo depois da ligação telefônica, a polícia chegou à casa da personagem. Nessa chegada, a narrativa passou por uma reviravolta, pois a protagonista abriu mão do 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. Aqui, "Valenzuela situa o tema político entre o sonho, a realidade e o erotismo como o desafio contra a repressão política" (SESANA, 2015, p. 11, tradução minha)[178].

A chegada da polícia fez com que a mulher, antes protegida pelo revolucionário e segura no interior da casa, começasse a sofrer as represálias do sistema. Exigiram dela uma confissão, afirmaram que eles estiveram juntos, mas não conseguiram nada. A protagonista manteve-se 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 quémenme no más, y métanme un ratón para que me coma por dentro, y arránquenme las uñas y hagan lo que quieran. ¿Voy a inventar por eso? ¿Voy a decirles que estuvo acá cuando hace mil años que se me fue para siempre?) (VALENZUELA, 1998, p. 182)[179].

Esse trecho é bastante cruel, pois, apesar de não dizer explicitamente, podemos inferir que a protagonista passou por todas essas torturas e violências. E mesmo assim não se rendeu, não falou nada sobre Beto, sobre um possível paradeiro ou sobre tê-lo encontrado. A mulher resistiu e se manteve fiel ao homem.

Podemos retornar nesse momento à metáfora corpo feminino – pátria. Assim como a Argentina tomada e arrasada pelo autoritarismo e violência, o corpo feminino sofre com todos os métodos de tortura utilizados. Cabe salientar, que muitos deles, agridem a mulher diretamente nos órgãos vinculados à sua sexualidade. Sobre essa violência aplicada ao corpo feminino, Segato (2014) refletiu:

---

[178] No original: *Valenzuela sitúa el tema político entre el sueño y la realidad y al erotismo como el desafío contra la represión política (SESANA, 2015, p. 11).*

[179] Na versão em Português: Faz meses que não sei nada dele, perdi-o, abandonou-me, não sei nada dele faz meses, escapuliu-me, meteu-se debaixo da terra, sei lá, me abandonou, odeio-o, não sei de nada. (Podem me queimar com cigarros, me batam quanto quiserem, podem me ameaçar, metam uma ratazana para que me coma por dentro, arranquem minhas unhas, façam o que bem entenderem. Vou inventar, por isso? Vou dizer a vocês que esteve aqui quando faz mil anos que se foi para sempre?) (VALENZUELA, 1986, p. 106).

> [...] eu comecei a dizer que o corpo das mulheres era o próprio campo de batalha onde as bandeiras de controle territorial e jurisdicional eram plantadas, onde as novas corporações armadas nas modalidades mafiosas de guerra não-convencional emitiam os sinais de suas vitórias sempre fugazes, de sua capacidade de soberania jurisdicional e impunidade, e também comecei a pensar nos porquês do corpo estar como aquele quadro no qual as insígnias são penduradas. Eu também vi que o corpo é nosso último espaço de soberania, a última coisa que controlamos quando todos os nossos bens estão perdidos. As afinidades semânticas entre corpo e território, dentro do paradigma colonial, são infinitas [...]. Mas a colonialidade está assinada neles (SEGATO, 2014, p. 01)[180].

De fato, à personagem encarcerada só resta o seu corpo invadido. Sua soberania sobre ele foi profundamente abalada pela violência que marca o exercício do poder estatal de punir todos aqueles que julgam fugir à norma. A casa, entendida primeiramente como refúgio e segurança, não foi suficiente para livrar a personagem da repressão e de novas formas de aprisionamento.

Ao fim do conto, a narradora que jogou com a ideia de sonho e realidade impede-nos de saber ao certo se tudo foi um sonho, se Beto vivia ou se já estava morto. Mais uma vez, Luisa Valenzuela marcou seu estilo de permitir que o leitor imagine. No espaço da prisão, a protagonista reafirmou sua condição de “cavalo”, e ainda evocando o campo da espiritualidade, diz estar sempre pronta para receber o amado, “[...] aunque yo esté entre rejas (VALENZUELA, 1998, p. 183)[181]. Mas, a existência concreta de uma garrafa de cachaça e do disco de Gal Costa, na casa da narradora, deixa ainda mais dúbia a hipótese do sonho.

---

[180] No original: *[…] comencé a decir que el cuerpo de las mujeres era el propio campo de batalla donde se plantaban las banderas del control territorial, jurisdiccional, donde las nuevas corporaciones armadas en las modalidades mafiosas de la guerra no convencional, emitían los signos de sus siempre fugaces victorias, de su capacidad de soberanía jurisdiccional e impunidad, y también comencé a pensar en los porqués del cuerpo como ese bastidor en que se cuelgan insignias. También vi, que el cuerpo es nuestro último espacio de soberanía, lo último que controlamos cuando todas nuestras posesiones están perdidas. Las afinidades semánticas entre cuerpo y territorio, dentro del paradigma colonial, son infinitas […]. Pero la colonialidad se los asigna (SEGATO, 2014, p. 01).*

[181] Na versão em português: [...] ainda que eu esteja entre as grades (VALENZUELA, 1986, p. 106).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hay voces.
No es la memoria.
Es el olvido que nos crece y canta[182].
Guillermo Boido

Começo com um desabafo. Em tempos de crise política 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. Afinal, como exposto nessa epígrafe, o esquecimento parece ter tomado conta de nossa memória coletiva.

Ao refazer os passos do período ditatorial da Argentina, como “estrutura de sentimentos”, eu 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, ainda mais, enquanto intelectual e sujeito político.

Desse modo, ao pensar na questão norteadora desta tese, em relação a considerar a escritura de Luisa Valenzuela como ato de criação e resistência, é impossível negar a sua importância no que tange às questões relacionadas à mulher e às subversões pela literatura, como ao tornar a mulher protagonista de sua própria vida 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, inclusive num tempo em que o silêncio havia sido imposto ao povo argentino. Foi no autoexílio que ela, preservando a vida e a liberdade de expressão, logrou falar, ficcionalizar os tempos de terror.

Todos os aspectos supracitados fizeram-me reconhecer a literatura da autora como uma literatura engajada, focada na perspectiva feminista. Como vimos, uma literatura feminista é aquela que nos permite ter uma consciência dos problemas e

---

[182] Existem vozes.
Não é memória.
É o esquecimento que cresce e canta para nós (Tradução minha).

desafios enfrentados pelas mulheres, mas não só por e para elas, como demonstrou Luisa Lobo (2018):

> O texto literário feminista é o que apresenta um ponto de vista da narrativa, experiência de vida, e portanto um sujeito de enunciação consciente de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua persona na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão (LOBO, 2018, p. 3-4).

Ao pensar no papel social do escritor, Lobo (2018) me deu subsídios também para pensar na "estrutura de sentimentos" em que estava inserida Luisa Valenzuela. A pesquisadora elencou várias escritoras latino-americanas contemporâneas, dentre elas está Valenzuela, com a finalidade de mostrar as suas semelhanças temáticas e estilísticas, defendendo que o contexto político e social as influenciaram, ao mesmo tempo em que era influenciado pela disputa das narrativas sobre ele, portanto, constituído na interação viva entre os homens e as mulheres que dele participavam, também os literatos. Ainda recorri a Pizarro (2004) na compreensão de que essa rede existente entre os artistas de uma época não se dá somente pelo contato físico, real, ela pode ser também virtual. Por isso, é que embora Valenzuela não tenha firmado laços de amizades e contatos próximos com as autoras da região, os acontecimentos que marcaram a América Latina como um todo fizeram com que elas tivessem passado por experiências semelhantes que irmanaram suas criações literárias.

Assim, ao intercalar a biografia de Luisa Valenzuela, sua bibliografia e os fatos históricos na Argentina do período de escrita das obras analisadas, tentei mostrar como todos eles estão ligados e mobilizaram o comportamento e as escolhas da autora. Vale notar que a ditadura de algum modo lhe impôs o autoexílio e o comprometimento com a luta contra a opressão e o silenciamento provocados. A luta pela emancipação feminina, pelo direito ao exercício da sexualidade também são suas marcas. No entanto, apesar da postura ética e comprometida da autora, não há como não observar os limites de seu tempo e do feminismo *possível* de então. As "mulheres" de Valenzuela, as personagens presentes nas narrativas lidas, não escapam muito à mulher "branca", de uma certa faixa de renda que se deduz ser a de classe média, instruída, algumas, como a própria autora, artistas, outras,

sem qualquer profissão, exceto, provavelmente, o lar. Em algum momento, todas são românticas, mesmo Laura, mantida em cárcere privado por seu torturador, que havia perdido, em suas palavras, o homem que amava, assassinado, ao lado de quem lutava na guerrilha. Vemos que nossa escritora conseguiu ser uma "antena" de muitas mulheres sob o jugo da repressão de sua geração, mas, nem por isso, a "estrutura de sentimentos" que repercutia em sua escrita possibilitou-lhe a interseccionalidade que caracteriza, hoje, os "feminismos outros" ou "periféricos", como os denominou Rocío Martín (2013), em que é possível situar o feminismo negro, o feminismo decolonial, o feminismo *queer*, dentre vários.

Isto não diminui a autora nem sua literatura. Explicita apenas quem ela "representa" dentre as mulheres latino-americanas que conseguiram se envolver com a luta a favor da liberdade política e do uso autônomo de seu próprio corpo. Não afirmo jamais que as mulheres negras, indígenas e trabalhadoras não lutaram nessa época, porém, reconheço que num grau de subalternidade ainda maior, ao ponto de que, numa produção literária feminista mais específica, como a de Valenzuela e outras de seu tempo (a exemplo de Clarice Lispector e Hilda Hilst no Brasil), não estarem ainda visibilizadas[183].

Com a construção do tópico sobre o estado da arte da crítica literária a Luisa Valenzuela mostrei, contudo, o quão poucas ainda são as pesquisas que se debruçaram sobre sua obra, revelando o vasto terreno ainda a ser explorado. Podemos reivindicar as vozes de outras mulheres, mas, é preciso saber que a voz de Valenzuela e de muitas como ela que denunciam o arbítrio dos regimes ditatoriais nos anos 1970 e 1980, bem como anunciam a tomada de consciência da mulher acerca do próprio corpo e de seu direito ao prazer ainda não foram, também, plenamente ouvidas numa sociedade que dá mostras, hoje, de seu reacionarismo. As demandas feministas se superpõem, pois, de modo que todas as "ondas" feministas, dependendo do local, ainda não cumpriram seu ciclo. Esta atenção é uma contribuição do assim chamado "giro decolonial".

---

[183] No Brasil, o espaço da literatura veio se modificando ao longo do tempo, escritoras negras como Carolina Maria de Jesus (1914-1977), autora de títulos como *Quarto de Despejo* e *Diário de Bibita*, Conceição Evaristo (1946 -), que tem entre suas publicações os livros *Insubmissas lágrimas de mulheres* e *Olhos d'água*, Ana Maria Gonçalves (1970 -), dentre seus livros, estão *Um defeito de cor* e *Chão de pequenos*, inauguraram novas formas de fazer literatura, colocando mulheres e homens negros como protagonistas de suas histórias, com fortes traços de interseccionalidade. Aqui, outra "estrutura de sentimentos", distinta daquela de que participa Luisa Valenzuela, emerge, influenciando e sendo influenciada por essas escritoras que, além de criticar o sistema patriarcal, expõem as desigualdades de raça e de classe social.

Foram vários os percursos teóricos trilhados, desde as abordagens feministas na literatura, no viés decolonial, até as categorias “estrutura de sentimentos”, biopolítica, biopoder, “colonialidade de gênero”, memória e esquecimento. Nenhuma delas, no entanto, foi usada com a pretensão de “enquadrar” a autora em determinadas correntes ou escolas. Como ela mesma afirmou, *não lhe cabem rótulos*. Entretanto, no que tange à análise das personagens e de seu texto literário, foi um modo de escolher o tom da minha crítica, afinal, uma obra literária é passível de diversas leituras.

Os contos de *Cambio de armas* são terreno fértil para a análise. Assim, as análises que fiz de “Cuarta Versión”, “De noche soy tu caballo” e “Cambio de armas” me possibilitaram mostrar como a ditadura, a tortura e o medo participaram diretamente da vida das mulheres, e como elas encontraram formas de resistir, não só em relação à opressão política, mas também em relação às várias violências do sistema patriarcal.

Em “Cuarta Versión”, a protagonista Bella não se furtou em ajudar os exilados políticos, escondidos nos porões da embaixada. A história de amor, em primeiro plano, desvelava toda a ação política e dissidente que ocorria em suas entrelinhas. Já, em “De noche soy tu caballo”, a protagonista foi levada presa, retirada do refúgio de seu lar, mas resistiu à tortura e aos maus tratos para não “entregar” o companheiro, que de fato estava sendo buscado pela repressão. Esse foi um conto curto e bastante intenso, apresentando, inclusive, elementos da religiosidade afro-brasileira. Em “Cambio de armas”, a casa que podia ser refúgio se tornou cárcere, aí a autora apresenta uma mulher que estava “pagando um preço alto” por ter se envolvido na luta contra o regime. Laura teve seu corpo sexualmente abusado e sua vida sequestrada, foi a “cobaia” de uma experiência cruel e violenta contra o sujeito feminino.

Já em “La palabra asesino” e em “Cerimonias de rechazo”, vimos a violência e opressão política aparecer de modo muito sutil, no entanto, nesses contos, o poder simbólico dos homens sobre as mulheres e as formas que elas encontram para subverter sua subalternidade são acentuados. No primeiro conto, foi possível explorar a “colonialidade de gênero”, tal como proposta por Lugones (2010), e pensar nas formas de submissão que envolvem a mulher, num relacionamento amoroso. Além disso, apresenta um personagem não branco: o homem com quem a protagonista se relacionou e que deu margem para uma breve reflexão sobre a

categoria “raça” relacionada à marginalidade, ao abandono e à violência. No que se refere ao conto “Cerimonias de rechazo”, também destaquei a “colonialidade de gênero” em que estava imersa a personagem e como seu comportamento foi se “deslocando” e a tornando mais independente. Afinal, como afirmou Bidaseca (2010), “[...] a subalterna também atua para produzir efeitos sociais e reclama igualdade na diferença” (BIDASECA, 2010, p. 7)[184].

No mais, em todo livro, foi possível ver as referências diretas a outros países da América Latina – o Brasil, o México, a Nicarágua – ressaltando as possíveis trocas culturais, políticas e a circulação de ideias entre esses Estados. Não se esgotam nessas linhas as possiblidades de leitura da obra de Valenzuela, pelo contrário, se iniciam aqui novas trajetórias. Busquei justamente situar sua obra numa “estrutura de sentimentos”, nos termos de Raymond Williams (1979), que precisamos, a meu ver, ainda muito estudar também no campo dos estudos literários para que as novas gerações tomem conhecimento, quer para não esquecer os crimes e a dor das ditaduras aqui instaladas quer para valorizar as vozes resistentes, sobretudo, as vozes femininas.

Considero importante salientar que a condição de literatura engajada e feminista que reconheci na obra *Cambio de Armas* não faz do livro uma literatura que, de tão específica, não possa caber no *corpus* literário maior. Toda literatura, segundo a crítica pós-colonial, é específica, ora, também, a masculina e branca, eurosetentrional. Mas, também é universal. Aqui falamos de luta por reconhecimento a ampliar o “universal”. A autora argentina e latino-americana tem sua qualidade estética literária identificada internacionalmente pelo excelente trabalho com a linguagem. Tudo isso apenas é enriquecido pelo compromisso com as problemáticas de gênero e suas posições políticas na América Latina de outrora, mas também da atualidade.

Por isso, termino reforçando o caráter acadêmico-político desta tese, não só no que se refere ao desafio de defender memórias e participar no avivamento de uma “estrutura de sentimentos” de rejeição a quaisquer formas de violência, dentre elas, a violência de Estado, como a operada nos anos 1960-80 nos países latino-americanos, mas também de estudar uma mulher escritora de projeção que agrega leituras ao campo dos estudos literários feministas. Por fim, a pesquisa desejou

---

[184] No original: [...] la subalterna también actúa para producir efectos sociales y reclama igualdad en la diferencia (BIDASECA, 2010, p. 7).

somar na valorização da língua espanhola na literatura mundial a partir da América do Sul, na busca de um maior diálogo, também, com a crítica literária e os leitores brasileiros.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “Engagement”. In: ____. Notas de Literatura III. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

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_publi/aira_13_14.pdf*>. Acesso em: 20/04/2015.

ALVES, Ivia. Deusa ou demônio? O controle do corpo e do comportamento da mulher através dos mitos de beleza. In: ___. *Interfaces*: ensaios críticos sobre escritoras. Ilhéus, Ba: Editus, 2005.

ANDRADE, Maria Isabel de Matos. A monstruosidade de Lilith. Disponível em: < *http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/3721/3685*>. Acesso em: 10/12/2018.

ANGELI, Douglas Souza. NICARÁGUA: A GUARDA NACIONAL NO GOVERNO DE ANASTÁCIO SOMOZA GARCIA. Disponível em: *https://meuartigo.brasilescola.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, Nélida. “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.

BENEDUZI, Luís Fernando. Caminhos de memória: uma análise de percursos de italianidade no Rio Grande do Sul. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 35, n. 1, p. 40-55, jan./jun. 2009. Disponível em: <*http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/5791/4212*>. Acesso em: 26/12/2018.

____. Alguns Lugares de Memória de Processos Diaspóricos: Narrativas de mulheres brasileiras e argentinas na Itália contemporânea. Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 3 – 20, jul./dez. 2009a. Disponível em: <*http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1836/1434*>. Acesso em: 26/12/2018.

BENHABIB, S; CORNELL, D. (org.). Feminismo como crítica da modernidade. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

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

BIBLIOTECA Nacional do Chile. Biografia de Gabriela Mistral. Disponível em: < *http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3429.html*>. Acesso: 10/11/2018.

BIDASECA, Karina, LABA, Vanesa Vazquez. FEMINISMOS Y (DES) COLONIALIDAD. LAS VOCES DE LAS MUJERES INDÍGENAS DEL SUR. I Jornada "Feminisimo, (Pos)colonialidad y Hegemonía. Descolonizando el feminismo desde y em América latina" organizado por el Programa "Pensamiento fronterizo y transfronterizo en los estudios feministas" (Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM) y Glefas, 30/10/2010. Disponível em: <*http://pt.scribd.com/doc/59692783/bidaseca-y-Vazquez-Laba-Feminismos-Del-Sur#scribd*>. Acesso em: 10/12/2018.

____. Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café": desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 8, núm. 17, septiembre-diciembre, 2011, pp. 61-89. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Distrito Federal, México. Disponível em: < *http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=62821337004*>. Acesso: 10/12/2018.

____. Cartografías Descoloniales de los Feminismos del Sur. Estudos Feministas, Florianópolis, 22(2): 304, maio-agosto/2014. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/ref/v22n2/a11v22n2.pdf>. Acesso: 10/12/2018.

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.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. Gênero, raça, classe: opressões cruzadas e convergências na reprodução das desigualdades. Dossiê - Desigualdades e Interseccionalidades. DOI: 10.5433/2176-6665.2015v20n2p27. Recebido em 31 de agosto de 2015. Aceito em 16 de novembro de 2015. Disponível em: < *http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/24124/G%C3%AAnero%2C%20ra%C3%A7a%2C%20classe%3A%20opress%C3%B5es%20cruzadas%2*

0e%20cconverg%C3%AAncias%20na%20reprodu%C3%A7%C3%A3o%20das%20desigualdades>. Acesso em: 10/01/2019.

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.

____. Variações sobre Sexo e Gênero Beauvouir, 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.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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.

CAÑOLES, 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.

CARBONELL, Neus; TORRAS, Meri. Introdución. In: ____. *Feminismos Literarios*. Arco/Libros, S.L.: Madrid, 1999.

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.

____. *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 ed. Buenos Aires, 2017.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. Disponível em: <*https://www.racialequitytools.org/resourcefiles/mapping-margins.pdf*>. Acesso em: 10/01/2019.

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 hispanoamericans 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.

ECO, Umberto. "Entrando no bosque". In: _____. *Seis passos pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

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.

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

____. *A ordem do discurso*. 3 ed. Edições Loyola: São Paulo, 1996.

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.

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.

GONZALEZ, Mariana. Quarta onda do feminismo é tipicamente latino-americana, diz fundadora do Ni Una Menos. Revista Cult. Disponível em: <*https://revistacult.uol.com.br/home/quarta-onda-feminismo-latino-americana/*>. Acesso: 02/01/2019.

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://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/11841/1/Frederico%20Moreira%20Guimaraes.pdf*>. Acesso em: 15/02/2018.

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-moderrnidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HAVAS, Teresa Orecchia. "Género 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.

HILGERT, Luiza Helena. ENGAJAMENTO E LITERATURA EM SARTRE. *Anais*. XVI Simpósio de Filosofia Moderna e Contemporânea da Unioeste. 24 a 28 de Outubro de 2011 - Unioeste Campus Toledo. Disponível em: < *https://www.researchgate.net/publication/229569066_ENGAJAMENTO_E_LITERATURA_EM_SARTRE*>. Acesso em: 01/01/2019.

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

____. Entrevista. In: PRIKLADNICKI, Fábio. "O papel do homem no feminismo é se desconstruir", diz Heloisa Buarque de Hollanda. Geledés. Disponível em: <*https://www.geledes.org.br/o-papel-do-homem-no-feminismo-e-se-desconstruir-diz-heloisa-buarque-de-hollanda/*>. Acesso: 02/01/2019.

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 discórdia. 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.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LOBO, Luiza. A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA. Disponível em: <*http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html*>*. Aceso em: 10/12/2018.*

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-lopes-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.

_____. Colonialidad y Género. Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre 2008. Disponível em: < *http://dev.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf*>. Acesso em: 11/06/2010.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 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.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul* [livro eletrônico]. São Paulo: Cortez, 2013.

MAINGUENAEAU, 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.

MARRÓN, Núria. Las mujeres en el 'boom' latinoamericano: o invisibles o asistentas. El Periódico, 2017. Disponível em: <*https://www.elperiodico.com/es/mas-periodico/20170430/mujeres-boom-invisibles-asistentas-6005022*>. Acesso: 10/11/2018.

MARTÍN, Rocío medina. “Feminismos periféricos, feminismos-otros: una genealogía feminista decolonial por reivindicar”. Revista inteRnacional de Pensamiento Político - Época, vol. 8, 2013, p. 53-79. Disponível em: < *https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/view/3658*>. Acesso: 02/11/2018.

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, Alexsandro M. Literatura Engajada. Disponível em: < *https://www.sabedoriapolitica.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.

____. Intelectuais no exílio: algunas 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.

____. Darcy Ribeiro e Utopia no Exílio Latino-Americano: Estrutura de sentimentos como Hipótese Metodológica. Revista TOMO, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, n. 32, p. 15-40, jan./jun. 2018. Disponível em: < *https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/8835*>. Acesso em: 10/05/2018.

____. *Heloísa Alberto Torres e Marina São Paulo de Vasconcellos*: pioneiras na formação das ciências sociais no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015.

____. Intelectuais no exílio: onde é a minha casa? *Dimensões*, vol. 26, 2011, p. 152-176. ISSN: 2179-8869. Disponível em: <*https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3724742.pdf*>. Acesso em: 10/12/2018.

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.

OLIVEIRA, José Quintão de. Um Diálogo ao Sul: Antonio Candido e Ángel Rama. Revista Língua e Letras. E-ISSN: 1981-4755, DOI: 10.5935/1981-4755.20160010, Volume 17, Número 38. Disponível em: <*http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/viewFile/14786/10535*>. Acesso: 28/12/2018.

PALMEIRO, Cecília. Entrevista. In: GONZALEZ, Mariana. Quarta onda do feminismo é tipicamente latino-americana, diz fundadora do Ni Una Menos. Revista Cult. Disponível em: <*https://revistacult.uol.com.br/home/quarta-onda-feminismo-latino-americana/*>. Acesso: 02/01/2019.

PIGLIA, Ricardo. “Memoria y tradición”. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991, *Anais*. Volume 1. Belo Horizonte, ABRALIC. Disponível em: <*https://vdocuments.site/download/ricardo-piglia-memoria-y-tradicion*>. Acesso: 28/12/2018.

____. Tres propuestas para el próximo milenio: (y cinco dificultades). Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo, 2009, Número 28, p. 81-93. Disponível em: < *http://roderic.uv.es/handle/10550/46270*>. Acesso: 28/12/2018.

PIZARRO, ANA. “El «Invisible College». Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX. In: ____. *El Sur y los Trópicos*: Ensayos de cultura latinoamericana. Cuadernos de América sin nombre. Alicante: Universidad del Alicante, 2004. Disponível em: <*https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6283/1/CuadernosASN_10.pdf*>. Acesso em: 10/12/2018.

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.

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.

RAMA, Ángel. O Boom em Perspectiva. Disponível em: < *http://www.ufrgs.br/cdrom/rama/rama.pdf*>. Acesso: 10/11/2018.

____. *Diez problemas para el narrador latinoamericano*. Caracas, Síntesis Dosmil, 1972.

____. *Transculturação narrativa em América Latina*. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

REGAZZONI, Susanna. "Cuando 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.

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.

ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. *Obsceno, paródia e grotesco em Bufólicas de Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

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.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: ____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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.

_____. *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. Que é a Literatura? São Paulo: Editora Ática, 2004.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. 1ª ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

____. Mujer y cuerpo bajo control. Revista Ñ. 10/02/2014. Disponível em: <https://www.clarin.com/ideas/rita-segato-mujer-cuerpo-control_0_S1cTT1iDQg.html>. Acesso em: 10/01/2019.

____. *La critica de la colonialidade en ocho ensayos y una antropología por demanda*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

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.

_____. 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 hispanoamericans y el oficio de la escritura. España: Renacimiento/Iluminaciones, 2010.

SERRÃO, Raquel de Araújo. A HORA E A VEZ DO ROSA NO PÓS-BOOM LATINOAMERICANO: A FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA SOB A ÓTICA FEMININA. Revista Olho d´água, São José do Rio Preto, 5(1): 1-125, Jan.–Jun./2013. Disponível em: < *http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/182/190*>. Acesso: 10/11/2018.

SESANA, Laura. Procesos de liberación: *Cambio de armas* Luisa Valenzuela (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. Estrutura de sentimentos e formação da literatura em Moçambique: a construção de uma hipótese. Boletín Onteaiken, N° 17, Mayo, p. 59-68, 2014. Disponível em: <*http://onteaiken.com.ar/ver/boletin17/art-soares.pdf*>. Acesso: 10 de fevereiro de 2018.

SOARES, Eliane Veras. Literatura e Estrutura de sentimentos: 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 palavras*. 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. traduzione di 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.

_____. Cambio de armas. In: VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 1998.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás* deuses iorubas na África e no Novo mundo. 6ª ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VITALE, Ángela; DOMÍNGUEZ, Florencia. Entrevista a Luisa Valenzuela. Disponível em: <*http://www.lecturalacaniana.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.

____. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. Revista USP, n° 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.

_____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZANETTI, Susana. "'Brechas del muro'. Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia". In: KOHUT, Karl; PAGNI, Andra (eds.). *Literatura argentina hoy*. De la dictadura a la democracia. Vervuert Verlag: Frankfurt, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.