

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

**AILA FERREIRA FELÍCIO**

**METAFICÇÃO E DITADURA EM COLA DE LAGARTIJA, DE LUISA  
VALENZUELA.**

**VITÓRIA  
2019**

**AILA FERREIRA FELÍCIO**

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

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Mirtis Caser

**METAFICÇÃO E DITADURA EM COLA DE LAGARTIJA, DE LUISA VALENZUELA.**

VITÓRIA

2019

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

---

F383m Ferreira Felício, Aila, 1992-  
Metaficção e ditadura em Cola de Lagartija, de Luisa  
Valenzuela. / Aila Ferreira Felício. - 2019.  
122 f.

Orientadora: Maria Mirtis Caser.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. O Romance Latino-americano.. 2. Metaficção. 3. A escritura corpórea.. 4. Memória. 5. Pós-boom latino-americano.. I. Caser, Maria Mirtis. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

---

**Aila Ferreira Felício**

**METAFICÇÃO E DITADURA EM COLA DE LAGARTIJA, DE LUISA  
VALENZUELA.**

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

Comissão Julgadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Mirtis Caser  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Orientadora e presidente da Comissão

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adélia Maria Miglievich  
Ribeiro  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Membro Titular Interno

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmelita Tavares Silva  
Instituto Federal do Espírito Santo (IFES)  
Membro Titular Externo

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Paulino de Lanis  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Membro Suplente Interno

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karina de Rezende-Fohringer  
Universidade de Viena- Áustria  
Membro Suplente Externo

*À minha avó Isabel (in memoriam),  
com afeto.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Movimento Negro Brasileiro, por sempre ter lutado pela inclusão da população negra nos espaços de ensino, exigindo do Estado brasileiro políticas de ação afirmativa e reparação histórica, possibilitando-me ser a primeira pessoa a ter acesso à pós-graduação em minha família.

À minha querida orientadora, Maria Mirtis Caser, pela amizade, paciência, orientação segura e carinho que me foram dados nesses últimos dois anos.

Aos meus pais, Maria Izabel e Anael, por terem me criado e educado frente às diversas dificuldades do nosso contexto rural.

Aos meus irmãos, Gutemberg, Huiny, Guliver, Gudryan e Gubertt, por me fazerem sorrir e ser uma pessoa melhor.

Aos meus queridos amigos, pela escuta, apoio incondicional, carinho e, principalmente, por acreditarem em mim e sonharem junto comigo. Vocês foram muito importantes nesse processo.

À Sonia Rodrigues da Penha, minha psicóloga, que me ajudou a reelaborar diversas questões da minha existência, principalmente as raciais.

Às professoras Adélia Maria Miglievich Ribeiro, Carmelita Tavares Silva, Claudia Paulino de Lanis e Karina de Rezende-Fohringer por aceitarem participar da banca.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFES, à coordenação e aos professores pela oportunidade de conhecer a excelência do ensino público de qualidade.

Aos funcionários da SIP e da Biblioteca da Pós-graduação, pela competência e acolhimento em todos os momentos.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa durante o segundo ano do mestrado.

## RESUMO:

Este Trabalho apresenta uma leitura do romance *Cola de Lagartija* de Luisa Valenzuela, que retrata os acontecimentos da ditadura argentina, 1976-1983, denominada como Processo de Reorganização Nacional. Considerada um gênero híbrido, pois mescla características dos subgêneros do romance, *Cola de Lagartija* apresenta uma narrativa com teor testemunhal, uma vez que destaca as vozes dos sujeitos que foram silenciados pelo Terrorismo de Estado. A metacficção-historiográfica é tida como chave de leitura para entendimento da obra. Também se discute o termo metacficção, considerado por muitos autores uma característica da pós-modernidade, enquanto outros a consideram uma característica presente nos romances latino-americanos, produzidos antes do século XX. Analisa-se o “corpo” na obra e a forma que personagem Brujo se apropria dos diversos corpos, em especial, do corpo da Muerta, interpretada como uma alegoria de Eva Perón. Por fim, considera-se a concepção da memória e a construção de uma identidade argentina, pensando nas relações de poder apresentadas em *Cola de Lagartija* (1983).

Palavras-chave: *Cola de Lagartija*, Memória, Metacficção.

## RESUMEN:

El trabajo presenta una lectura de la novela *Cola de Lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela, que retrata los sucesos de la dictadura argentina, 1976-1983, nombrada como el Proceso de Reorganización Nacional. Considerada un género híbrido, pues mezcla características de los subgéneros de la novela, *Cola de Lagartija* presenta elementos testimoniales, una vez que destaca las voces de sujetos que fueron silenciados por el Terrorismo de Estado. La metaficción es vista como una clave de lectura para leer la obra. También se discute el término metaficción, visto por algunos teóricos como una característica de la post-modernidad y otros la tienen como características de las producciones literarias de América Latina, anteriores al siglo XX. Se discute la relación del cuerpo en la obra y la apropiación del personaje Brujo, en especial, la apropiación del cuerpo de la Muerta, interpretado como una alegoría de Eva Perón. Por fin, se desarrolla una concepción de la memoria y la construcción de una identidad argentina, pensando en las relaciones de poder presentadas en *Cola de Lagartija*.

Palabras-Clave: *Cola de Lagartija*; Memoria, Metaficción.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 10  |
| <b>1 O ROMANCE E A TRADIÇÃO LATINO-AMERICANA.</b> .....   | 16  |
| 1.1 A (re) construção do “nós” e do “eles” no ficcional. ....   | 16  |
| 1.2 A influencia da “ Nueva Novela Histórica”. ....   | 41  |
| <b>2 AS ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DO CONTEXTO ARGENTINO E A IMPOSSIBILIDADE DE NARRÁ-LO.</b> ..... | 53  |
| 2.1 O contra-discurso e a impossibilidade de apagar o Brujo.....                                      | 53  |
| 2.2 Os dispositivos de dominação e a apropriação do corpo da Muerta/Nação . ....                      | 69  |
| 2.3 A escritura corpórea na obra e as questões de gênero: o corpo como território.....                | 75  |
| <b>3 A MEMÓRIA DA NAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DO PRESENTE SOMBRIO.</b> .....                                 | 83  |
| 3.1 A importância e os usos da memória no decorrer do tempo. ....                                     | 83  |
| 3.2 A produção literária no contexto de 1970- 1980 na Argentina. ....                                 | 91  |
| 3.3 O Dever da memória na obra de Luisa Valenzuela. ....  | 102 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 114 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 117 |

## INTRODUÇÃO

Analisa-se nesta dissertação a obra *Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela, narrativa que remete ao contexto ditatorial argentino, assim como muitos outros textos da autora. Ressalta-se que, além da questão sócio-política ser algo explícito na obra de Valenzuela, o corpo e a sexualidade são temas presentes em seus romances e contos. Na narrativa o corpo é território de diversas formas violentado pelo Estado autoritário.

A autora nasceu em Buenos Aires, Argentina, no dia 26 de novembro de 1938. Residiu por vários anos em Paris e Nova York, e teve longas passagens pelo México e pela Espanha. Durante sua carreira teve mais de 30 livros publicados, entre romances, volumes de contos, microrrelatos e ensaios. Durante dez anos, Luisa Valenzuela, foi redatora do *Suplemento gráfico* do diário *La Nación* e, devido ao seu talento e destaque, ganhou o Premio Nacional Kraft em 1965. Também trabalhou na revista *Crisis*, dentre outras revistas e jornais da Argentina e Estados Unidos.

Valenzuela escreveu o seu primeiro conto aos 17 anos, Ciudad Ajena, publicado na revista Ficción. Desde então não deixou mais de escrever. São mais de 30 livros que foram traduzidos e amplamente estudados em todo o mundo. Viveu em Nova York, onde se dedicou, durante muitos anos, a ministrar seminários e oficinas de escrita. Atualmente, reside em Buenos Aires e participa ativamente de diversos eventos literários na Argentina e em outros países.

Os seus contos, publicados até 1999, foram reunidos no volume *Cuentos completos y uno más* (2007). Desde então apareceram novos volumes de contos e microrelatos: *Juegos de Villanos* (2008); *Tres por cinco* (2010) y *Generosos inconvenientes* (2008). A autora também tem uma extensa produção de romances, dentre os quais se destacam: *La máscara sarda*; *Cola de lagartija* (1983); *Novela negra con argentinos* (1991), *La travesía* (2001), *El mañana* (2010). Seu último livro foi publicado em abril de 2019: *El chiste de Dios*.

*Cola de lagartija* foi publicada em 1983 e nela a autora reconstrói ficcionalmente o período da última ditadura militar na Argentina, 1976-1983, e momentos que antecederam tal ditadura e que envolveram figuras importantes do chamado “Processo de Reorganização Nacional”. O cenário da narrativa retoma o contexto ditatorial. E há alegorias que remetem a intelectuais ou a políticos que tiveram ligação com a ditadura: a escritora-personagem Luisa Valenzuela – que destaca o papel do escritor que se dedica à temática da ditadura; José Lopez Rega – tido como fundador da Triple A; Eva Perón; Isabel Perón, entre outras. Não há uma fidelidade aos acontecimentos documentados e não são determinadas datas concretas dos feitos narrados. Entende-se que *Cola de Lagartija* pode também utilizar-se de narrativas não validadas que constituem e constroem uma memória, retratando a experiência traumática e que contraria, talvez, o que é tomado como verdade nos discursos historiográficos hegemônicos, ou seja, no conjunto de discursos dominantes na sociedade Argentina.

A narrativa se constitui de forma fragmentada e polifônica, trazendo elementos também de uma “biografia”, feita pelo personagem Brujo. Dentre as vozes, que interrompem a narrativa, está a de Luisa Valenzuela/Rulitos, escritora-personagem. Apresenta-se um *mise in abyme*, em que se entrelaçam as vozes dos sujeitos que participaram de forma direta ou indireta da ditadura militar.

Ao entrar em contato com a obra de Valenzuela, pensa-se na literatura como prática de arte crítica, ou melhor, uma literatura de resistência. Beatriz Sarlo ressalta em sua obra *Escritos sobre la literatura argentina* (2007) a construção de elementos estéticos, na literatura de 1970 e 1980, que se contrapõem ao regime militar. Isso foi uma característica de toda produção literária produzida em tal contexto, segundo Sarlo.

A discussão central do trabalho é sobre o hibridismo literário no contexto ditatorial, em especial, na Argentina, enfatizando a produção feminina e o contexto do pós-boom latino-americano; a abordagem se volta para a produção classificada como metaficção e uma literatura crítica produzida no contexto latino-americano. Faz-se

necessário uma leitura das obras hispano-americanas, uma vez que os processos políticos e sociais do Brasil se assemelham ao dos países vizinhos, mas não são discutidos ou visibilizados dificultando a construção de uma identidade latino-americana.

No capítulo 1 analisam-se os personagens que estão interligados à ditadura militar, denominada como Processo de Reorganização Nacional na Argentina (1976- 1983), para analisar o recurso narrativo que descreve os personagens históricos. Acreditando que a autora se vale das lembranças/vivências de alguns grupos para construir os planos ficcionais, entende-se o texto literário como uma forma de resistência. Assim, traça-se um método de análise para significar as alegorias, as metáforas e o processo de autorreferenciação, dentre outros. Interpreta-se a construção do personagem principal, chamado Brujo, como uma alegoria do autoritarismo; propõe-se assim uma relação do título da obra com a função do protagonista, associados ao termo empregado por Hannah Arendt (2004): banalidade do mal.

Destaca-se, nesse primeiro momento, o *boom* latino-americano, pois como afirmou Carlos Fuentes, Luisa Valenzuela é a herdeira da literatura latino-americana, valendo-se de estratégias literárias já empregadas por autores do boom; e também de características quixotescas que serão abordadas no segundo capítulo.

Os textos críticos sobre a obra ficcional e os textos teóricos sobre os temas que serão analisados, tais como, a experiência do trauma, a ditadura argentina 1976-1983, a memória coletiva, a metaficção; os gêneros híbridos no contexto das ditaduras do Cone Sul, serão o aporte para nortear a investigação. Apresentam-se, a seguir, os materiais principais para entender as alegorias que se reportam ao contexto histórico: o livro de Luis Alberto Romero: *História contemporânea da Argentina* (2006) como aparato teórico para identificar-se o chamado Processo de Reorganização Nacional, que, estabelecido na Argentina de 1976 a 1983, fundamentou-se em valores cristãos e patrióticos para justificar a opressão e a tortura. E *A 40 años del Condor* (2015) livro organizado pelo Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del Mercosur, que tem como objetivo retratar as ditaduras no Cone Sul, vê-se em especial o trabalho de Luis Hipólito Alén, que

contribui para elucidar o contexto vivido na Argentina com o texto: “Argentina: Entre águilas y cóndores. La coordinación represiva”, presente na obra. Esses materiais expõem pontos importantes para entender-se o que foi a Triple A, as figuras principais na política argentina como Perón, Eva Perón, Isabel Perón, dentre outros elementos que se fazem indispensáveis para interpretar a obra e a função dos personagens.

O primeiro capítulo da dissertação expõe a análise dos elementos literários, relacionados com a historiografia, que está diretamente ligada ao processo de silenciamento e invisibilização de grupos emudecidos não só pela ditadura, mas também em outros contextos de opressão no cenário da América Latina, em especial, da Argentina. A discussão versa sobre: a relação com os restos do real; a figura de um culpado ou a culpa coletiva para eximir os responsáveis por uma barbárie; a experiência e a escritura no contexto de ditaduras; o poder autoritário como alegoria central na narrativa; o hibridismo literário. Walter Benjamin em seu texto “O narrador” (1994), que apresenta a experiência de narrar e o contexto de barbárie de maneira mais ampla; Florência Garramuño *La experiencia Opaca* (2008), que trata a ficção e a experiência no contexto das ditaduras no Brasil e na Argentina. Utilizam-se também as obras da crítica Paloma Vidal, “Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea” (2006), que aborda a literatura de exílio e as produções latino-americanas e *A História em seus restos: Literatura e Exílio no Cone Sul* (2004).

Ainda no primeiro capítulo será feita uma análise da obra, identificando o subgênero “Nueva novela histórica”, atentando para a concepção de autores, como Seymour Menton (1993) e Maria Rosa Lojo (2013). Contrapõem-se a ideia de metaficção historiográfica, como característica de algumas obras da pós-modernidade, pois já se apresentavam em outros gêneros como a Nueva novela histórica, que também é problematizado por se apresentar de forma fechada para determinar quais obras podem se encaixar neste subgênero. *Cola de lagartija* (1983) mantém algumas características da tradição latino-americana, mas rompe e rejeita no seu processo de construção uma categoria que a defina, sendo um gênero híbrido com características predominantes do que se considera na atualidade uma metaficção.

No segundo capítulo interpreta-se a segunda e terceira partes da obra literária que tem uma escritora-personagem. Questiona-se assim o papel desse personagem que se chama Rulitos/Luisa Valenzuela, uma vez que cria a ilusão de ser a escritora real. Contudo, o papel assumido pela escritora-personagem, militante contra a ditadura, não condiz com a vida “real” de Valenzuela, que estava exilada quando escreveu a obra literária.

Rulitos entra na narrativa com a perspectiva de impedir que a “história” seja narrada pelo personagem principal, sendo uma narrativa hiperconsciente e de certa forma confrontadora. O papel do personagem, que é silenciado ou desiste da escrita, possibilita diversas questões: qual o papel da literatura ao construir uma narrativa sobre a violência, mas expondo um fracasso por não conseguir construir uma biografia do Brujo? As literaturas dos anos de 1970 e de 1980, nesse sentido, constroem-se numa lógica da distopia, diferente das narrativas do *boom*? qual a função desse personagem - escritora que está impossibilitada de escrever? seria aliada/ou vítima dos militares? Muitas questões podem ter diversas respostas, porque não é uma narrativa que dará soluções. Utiliza-se o trabalho de Dabove (2005), para quem o fracasso de Rulitos está interligado à expulsão do letrado da política nacional, ao mesmo tempo deixando em aberto uma possível aliança com o protagonista da narrativa, o que a tornaria suspeita.

Nesse capítulo será exposto o uso de alguns recursos utilizados e usurpados pelo personagem principal para dominar os grupos que estão no contexto ditatorial ficcional. Dentre esses recursos, tem-se como chave de análise o passado que retoma a obra por meio de personagens alegóricos, um dos quais é a Muerta, que faz alusão a Eva Perón e ao corpo da nação. A apropriação do corpo da Muerta e de outros personagens mulheres, que também se interligam a um passado da nação - como a Machi, elementos religiosos, entre outras - permite fazer uma análise da obra pensando no corpo como território e a violência nesse sentido tem uma marca/assinatura característica. Assim, será analisada a marca da violência, cometida pelo personagem principal, a partir da obra de Segato (2013).

Encontram-se ainda nesse capítulo muitos símbolos que remetem ao ideal afirmado pelos militares, como Deus, Pátria e família. Destacam-se as passagens em que a Tripe P (que faz analogia a AAA) tem como objetivo limpar da pátria os seus inimigos, ou seja, aqueles que não seguem o modelo patriótico, baseado nos moldes militares e que se opõem à democracia, já que a oposição é vista como desobediente, sendo inimigos do Estado não só jovens de esquerda (na obra citam-se os montoneros), mas outros grupos que também não seguiam o ideal nacionalista dos militares.

Por fim, no segundo capítulo analisou-se o terceiro capítulo de Cola de Lagartija. Questiona-se a saída da escritora-personagem e o processo de autorreprodução do Brujo. O fim do regime no ficcional não significa o fim dos valores autoritários o que se torna importante para a leitura que se propõe da obra, questionando se o horror narrado poderá voltar ou se de fato acabou.

No terceiro capítulo faz-se um estudo sobre os usos da memória e a construção das identidades latino-americanas. Nesse aspecto aborda-se uma perspectiva teórica da memória, apresentando os principais autores que trabalham com a temática: Le Goff (1990), Paul Ricoeur (2000). Logo, apresentam-se as concepções de Betriz Sarlo (2007) que reflete sobre as produções dos anos de 1970 e 1980, enfatizando os elementos estéticos, constituídos por um campo de intelectuais de esquerda, que retomam a um passado para tentar explicar o caos que a Argentina vivenciava. Sarlo (2007) apresenta as características que possibilitam ver as produções dos escritores argentinos dentro de um mesmo campo por se oporem ao autoritarismo, juntamente por retomarem explicações diversas do passado para questionar o presente. Logo, apresenta-se uma perspectiva que se opõe a produção retratada por Sarlo (2007) que permite analisar e justificar como as concepções da literatura produzida na década de 1980 revelam uma linguagem que contribui para pensar as questões que a linguagem literária (figurada) permite significar e recuperar, em oposição aos textos das próximas décadas, considerados dentro de uma literatura pós autônoma, segundo Josefina Ludmer (2013), por se constituírem na abordagem do presente. Por fim, apresenta-se uma análise sobre os usos da memória na obra e a construção de uma democracia frágil e de um passado mal-resolvido.

Relaciona-se o apagamento e a invisibilidade retratada na obra de Valenzuela como conceito de colonialidade, apresentado inicialmente por Anibal Quijano (2002). O autor peruano descreve o sistema mundo-moderno e ressalta a impossibilidade de se distanciar de um passado colonial, uma vez que os arranjos que estruturaram a nossa sociedade, apesar das diversas mudanças no decorrer da história, permanecem estabelecidos na ideia de “raça”. As classificações raciais se desenvolveram junto com as práticas de dominação e exploração na América. Entende-se, nesse sentido, a colonialidade do poder como um padrão de dominação que se configurou/configura sobre uma ordem marcada pela ideia de raça construída. Essa organização cria subjetividades e apagam outras, já que estabeleceu para os povos originários um padrão baseado no conceito de “universalidade”. Assim, não se constitui uma relação de poder somente no âmbito social, mas também epistêmico. A colonialidade do poder está intimamente envolvida à colonialidade do saber, já que nesse processo ocorre a subalternização dos saberes.

## **1 O ROMANCE HÍBRIDO E A TRADIÇÃO LATINOAMERICANA.**

### **1.1 Cola de Lagartija e a (re) construção do “nós” e do “eles” no ficcional.**

Na década de 1960, a literatura latino-americana configurou-se, segundo Bela Jozef em *História da Literatura Hispano-americana* (2005), de forma a priorizar o *compromisso político*, em defesa de ideologias que reafirmassem a identidade latino-americana. Autores como Gabriel Garcia Marques, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, José Donoso, dentre outros, ressaltam as questões sociopolíticas do Terceiro Mundo. Jozef (2005) destaca que a Revolução Cubana propiciou esse movimento literário na América Latina. Deve-se ressaltar, no entanto, que por trás das questões ideológicas estava o interesse comercial, que resultou na divulgação desses autores em seus países de origem e no exterior, o que

caracterizou o chamado *boom* latino-americano, movimento literário ocorrido na década de 1960-1970.

Estes escritores são influenciados pelas vanguardas europeias; no entanto, rompem com o modelo europeu estabelecido e seus romances são experimentais e pela primeira vez na história, o mundo internacional tem um interesse pela produção hispano-americana. Assim, os gêneros literários, principalmente o romance, expõem cenários rurais e urbanos, enfatizando a identidade regional e nacional e se verifica o rompimento das barreiras entre o fantástico e o cotidiano.

Uma das principais características do *boom* é a construção de gêneros híbridos e o uso recorrente do processo metaficcional. Embora Luisa Valenzuela se insira na estética posterior ao boom latino-americano, sua obra apresenta algumas características daquela, tais como o hibridismo e a metaficção. Como marca pessoal de seu estilo literário destaca-se a voz de exilados e mulheres. As principais narrativas que constituem o período do *boom* ressaltam principalmente o protagonista homem, branco e latino-americano como sujeito autônomo.

No contexto literário, depois dos anos de 1970, a opressão que os artistas e intelectuais vivenciaram possibilitou uma mudança direta na narrativa. Segundo Garramuño (2008, p. 72): “los sujetos marginales dejan de ser objetos de representación para ser sujetos activos de participación y actuación”<sup>1</sup>. Isso justificaria, na concepção da autora, uma produção que se utiliza de recursos como alegorias, metáforas e metonímias para retratar criticamente uma sociedade que vive um contexto de repressão. Garramuño (2008) menciona as obras de Ricardo Piglia e Luis Gusman, que mudam a organização narrativa; e a chave de leitura para o romance se dá por meio da psicanálise, tendo uma proximidade com o testemunho e o relato:

---

<sup>1</sup> As traduções do espanhol ao português são de responsabilidade da autora desta dissertação.

os sujeitos marginais deixam de ser objetos de representação para ser sujeitos ativos de participação e atuação

En la Argentina, la apelación a lo marginal se hace evidente y recurrente en el arte y en la literatura de esos mismos años. Desde la utilización de los materiales marginales, humildes, basura y desechos en la construcción de diversas obras artísticas hasta toda una literatura catalogada de “marginalista”, la funcionalidad de la noción de margen renovada resulta sumamente productiva. No se trata solo de la explotación de los sentimientos, fenómenos y personajes que habían sido considerados marginales, sino de la construcción de un concepto de margen activo e interior. *El Frasquito* de Luis Guzmán es un texto que se inscribe claramente dentro de esas problemáticas, y no solo por los mundos marginales que explora o por las voces y personajes que la narrativa va diseñando, sino sobre todo por la creación de un tipo de organización textual que articuló sobre mecanismos novedosos- algunos que delatan su origen en el psicoanálisis- desmarca constantemente de encontrarle centro al relato. (GARRAMUÑO, 2008, p. 90).<sup>2</sup>

O romance, nesse contexto, é um espaço que traz os conflitos da ditadura, opõe-se aos realismos e ao modernismo desenvolvimentista, sendo uma literatura que duvida das práticas sociais e políticas, inclusive da própria arte, dando lugar aos gêneros híbridos, como no caso da obra analisada.

A obra de Valenzuela pode ser classificada ainda na perspectiva de uma literatura de exílio. Essa literatura, segundo Paloma Vidal (2006), ocorre com o viés de dar outro rumo ou recontar a história, ressaltando as vozes que foram silenciadas no período de ditaduras. Para Vidal (2006) a literatura de exílio tem como finalidade ir além do trauma, que devido ao bombardeio da mídia está banalizado, pois as pessoas, ao se depararem com o sofrimento, logo esquecem os acontecimentos. Dessa forma, constata que o pós-*boom* produz uma literatura alegórica, uma vez que questiona a memória histórica. Contudo, Vidal (2006) também afirma que na literatura do pós-*boom* mudam-se os símbolos identitários como são encontrados nos autores do *boom*, pois é uma geração que lida com o desalento. Valenzuela,

---

<sup>2</sup> Na Argentina, o apelo ao marginal se faz evidente e é recorrente na arte e na literatura desses mesmos anos. Desde a utilização dos materiais humildes, lixos e resquícios, na construção de diversas obras artísticas até toda uma literatura catalogada de “marginal”, a funcionalidade da noção de margem renovada resulta sumamente produtiva. Não se trata só da exploração dos sentimentos, fenômenos e personagens que haviam sido considerados marginais, mas sim da construção de um conceito de margem ativo e interior. *El Frasquito* de Luis Guzmán é um texto que se inscreve claramente dentro dessas problemáticas, e não somente pelos mundos marginais que explora ou pelas vozes e personagens que a narrativa vai desenhando, mas sobre tudo pela criação de um tipo de organização textual que articulou sobre mecanismos inovadores – alguns que denunciam sua origem na psicanálise- constantemente essas escrituras tem uma centralidade no relato.

assim como José Saer, serão extremamente pessimistas diante ao contexto social vivido.

Na obra *A em História em seus restos: Literatura e exílio no cone sul* (2004), Vidal registra a mudança e a saída estética e política que alguns escritores encontram frente à repressão, sendo essa saída uma literatura de resistência: “as obras escritas no exílio expressam tanto a falência de um projeto político como a necessidade de reconstruir uma história a partir desse projeto esfacelado (VIDAL, 2004, p.19)

Ao analisar *Cola de Lagartija*, salienta-se que Valenzuela avanta a possibilidade de o horror poder voltar a qualquer momento na história, principalmente no terceiro capítulo “O três?” (ou não ter acabado). O recontado - que é a história do Brujo- no entanto, como já dissemos, não é fiel aos acontecimentos históricos, mas ficcionaliza a partir do contexto argentino ditatorial, de que a autora fez parte. Assim, acredita-se que o “recontado”, a que podem ter acesso os leitores e leitoras, são os fragmentos/restos da dor, da perda, não sendo seu texto um testemunho fiel, mas tendo um teor testemunhal.

Nas literaturas argentina e brasileira, produzidas na década de 1970 e 1980, a escritura é fragmentada e repetitiva, dá-se por meio da metaficção. Alguns autores como Luiza Valenzuela, Ricardo Piglia, Silviano Santiago também utilizam outro recurso: a paródia, que está presente na obra *Cola de Lagartija*, não só nos discursos do personagem Brujo, mas de outros personagens históricos. Entende-se a paródia como Camila da Silva Alvarce (2018), que a considera um instrumento para contrapor a *verdade*, a qual é vista neste trabalho como o discurso documentado e dominante:

A paródia tem a função de problematizar, inverter e questionar até /mesmo o modelo literário sobre o qual se estabelece – uma vez que, se já se tornou um “modelo literário”, não deixa de ser também uma estrutura ideológica. Seguindo esse raciocínio, o parodiador é aquele que percebe a necessidade de novas “verdades” em seu meio cultural; sente, pois, que os moldes seguidos em sua época precisam ser questionados e substituídos. Esse momento de percepção da carência de algo novo e de certeza de que os modelos literários e

ideológicos atingiram seu limite de saturação é, justamente, o momento da paródia (ALAVARCE, 2018, p. 59)

A literatura argentina no contexto de ditadura questiona as convenções estéticas, em resistência ao impulso do romance realista, utilizando o *mismo yo* do escritor. Tem-se no Brasil o exemplo de *Em Liberdade* (1994), de Silviano Santiago, publicado em 1980, que escreve como se fosse Graciliano Ramos; *Cola de lagartija* é o diário ou a tentativa de retratar a “biografia” do Brujo, ou seja, brinca-se com o *eu* que narra em primeira pessoa.

Muitos escritores e críticos europeus irão apontar o desalento depois da Segunda Guerra Mundial, e isso provoca os questionamentos: “¿Qué contar y cómo hacerlo?”<sup>3</sup> (GARRAMUÑO, 2008, p. 95). Nas obras produzidas na América Latina apresentam-se concepções similares, mas antes da experiência da guerra vivenciadas nos países ditos “desenvolvidos”. Walter Benjamin, que em seu texto “O narrador” aborda o fato de muitas pessoas, ao voltarem das guerras, perderem a capacidade de narrar: “os combatentes voltavam mudos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Benjamin ainda diz que a experiência que passa de pessoa em pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores e, assim, ressalta como as experiências estão cada vez mais em baixa. Ao discorrer sobre esse processo, principalmente vinculado à reconfiguração do romance, no século XIX, o autor retrata a perda de todas as experiências e, principalmente, as experiências que são coletivas: “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Como afirma Vidal (2006) a abertura da obra de Benjamin permite hipóteses renovadoras sobre a literatura no contexto ditatorial e pós-ditatorial.

Vê-se assim que narrar a experiência traumática é uma forma de pensar a arte na concepção benjaminiana de senso prático, de cultivar “aquilo que não pode ser abreviado” (BENJAMIN, 1994, p. 206). Valenzuela, em entrevista, retrata o que seria a tentativa de escrever, aproximando-se de Walter Benjamin, ao afirmar que a experiência de escrever/narrar é algo quase impossível: “escrever é uma tentativa desesperada de dar forma ao incompreensível, sabendo que sempre haverá um

---

<sup>3</sup> O que contar e como contar?

núcleo, um caroço, um miolo inalcançável, que torna tão peremptória (e possível) a experiência de escrever”. (VALENZUELA, 2002).

O título do romance, *Cola de Lagartija*, pode ser traduzido em português por “Rabo de Lagartixa”. Na oficina: *Taller para escribir microrrelatos (2014)*, Valenzuela vai decifrar o enigma que há nesse animal. O rabo/cola é uma estratégia que adota essa espécie para conseguir livrar-se de predadores. Assim, entende-se que o personagem principal é uma representação dos governos autoritários que escolhem, muitas vezes, alguém para ser culpabilizado, sendo o Brujo apenas um dos culpados dos crimes na última ditadura argentina; faz-se necessário demonizar um indivíduo para que este assuma a culpa desses grupos, que saem ilesos sem responderem por seus crimes. Ou seja, o Brujo não se conecta totalmente a José Lopez Rega, mas é uma alegoria dos poderes autoritários, que se safam, ao deixar em seu lugar alguém menos importante, quer dizer, “una cola” que pode ser recuperada para repetir a escalada de poder.

A filósofa Hannah Arendt em sua obra *Responsabilidade e Julgamento (2004)* retoma o conceito de *banalidade do mal*, associando ao julgamento de alguns indivíduos que cometeram crimes na Alemanha nazista, em especial o episódio do julgamento de Adolf Eichman<sup>4</sup>. Ao pensar em contextos como as ditaduras na América do Sul, que ao se findarem tiveram alguns de seus cúmplices responsabilizados e outros saíram ilesos, pensa-se na responsabilidade de pessoas que transferiram a culpa para outros que ocupavam cargos ou efetuaram os crimes diretamente. Embora muitos argumentem que “as leis da época permitiam” ou que apenas estavam cumprindo com os valores defendidos pelo Estado, estes sujeitos devem ser responsabilizados no âmbito individual, porque está relacionado às questões morais que são recuperadas numa sociedade depois de regimes totalitários. Contudo, nessa organização social na qual indivíduos são capazes de cometer crimes contra a humanidade, como foi o caso Adolf Eichmann, e que também pode ser aplicado a José Lopez Rega, apesar de serem sistemas ditatoriais

---

<sup>4</sup> Foi um dos apoiadores do Holocausto. Articulava a deportação de judeus para campos de extermínio.

distintos, há uma série de questões do campo da moralidade e da humanidade que não são discutidas e vivenciadas pelo coletivo o que culminou em sistemas violentos. Assim, os indivíduos que cometem os crimes, segundo a filósofa, são dentes de engrenagem, ou seja, são peças que poderiam ser substituídas por qualquer outro sujeito dessa sociedade que reproduz os mesmos ideais: “Cada dente de engrenagem, isto é, cada pessoa, deve ser descartável sem mudar o sistema, uma pressuposição subjacente a todas as burocracias, a todo serviço público e a todas as funções propriamente ditas” (ARENDDT, 2004, p.91).

A banalidade do mal está nos valores que são incorporados e que impedem que sujeitos em uma sociedade pensem sobre o contexto em que estão inseridos, naturalizando e aceitando as práticas autoritárias. Segundo Arendt (2002) a falta de pensamento é um dos fatores que faz com que muitos se igualem e sejam apoiadores de regimes fascistas. Cria-se um imaginário de eles e nós, sendo “eles” inimigos da nação e dos ideais da pátria, gerando assim apoiadores e seguidores que colaboram ou se omitem diante ao extermínio de inocentes, porque entendem que estes são opositores:

de que maneira diferiam aqueles poucos que em todas as esferas da vida não colaboraram e se recusaram a participar da vida pública, embora não pudessem se rebelar e de fato não se rebelaram? E, em segundo, se concordamos que aqueles que serviram o regime em qualquer nível e com qualquer competência não eram simplesmente monstros, o que os levou a se comportarem como se comportaram?

[...] os não-participantes na vida pública sob uma ditadura são aqueles que recusam a dar seu apoio, evitando posições de responsabilidades em que esse apoio, sob o nome de obediência é exigido. Por isso, a pergunta endereçada àqueles que participaram e obedeceram a ordens nunca deveria ser: Por que vocês obedeceram? mas: Por que vocês apoiaram? (ARENDDT, 2004, p.110-111)

Nessa perspectiva, serão apontadas no decorrer das análises as características do Brujo que se interligam aos imaginários sociais presentes na sociedade latino-americana, que possibilitaram que muitos apoiassem os militares. Essas questões não acabaram na ditadura e, por isso, entende-se que assim como a cola/rabo da lagartixa as práticas autoritárias podem ser retomadas de uma hora para outra em nossas sociedades.

A obra está dividida em três partes: El UNO; DOS y ¿TRES?. No início do primeiro capítulo, há um subtítulo: “Advertencia”, em que é apresentado um diálogo entre interlocutores não identificados, que comentam a narrativa que será apresentada, dando à metacficção o status de elemento central na obra, que revela o potencial de risco do que está por ser narrado. A palavra “Advertencia” está associada à punição e castigo e refere-se tanto ao contexto ditatorial como à função de resistência e subversão da literatura, ficando mais evidente pela conclusão “Nuestra arma es la letra” [Nossa arma é a letra]. Esse diálogo entre seres sem identidade pode-se interligar aos desaparecidos e foragidos, mas também a todos aqueles a quem historicamente foi silenciada a voz. Por outra parte, essa advertência se assemelha a uma reflexão feita pela personagem-autora na elaboração do projeto literário que resultará na própria obra anunciando, no segundo capítulo, a personagem principal e o poder/fracasso da literatura.

Esto no puede escribirse

—Se escribirá a pesar nuestro. El Brujo dijo alguna vez que él hablaba con el pensamiento. Habría que intentar darle la palabra, a ver si logramos entender algo de todo este horror.

—Es una historia demasiado dolorosa y reciente. Incomprensible. Incontable. —Se echará mano a todos los recursos: el humor negro, el sarcasmo, el grotesco. Se mitificará en grande, como corresponde.

—Podría ser peligroso

—Peligrosísimo. Se usará la sangre —La sangre la usan ellos

—Claro. Le daremos un papel protagónico. Nuestra arma es la letra (VALENZUELA, 1983, p.11)<sup>5</sup>

A metacficção caracteriza, já no início, o segundo plano da obra que se constitui na forma de diário pessoal, ou seja, dá um papel de personagem principal ao Brujo. Gustavo Bernardo, em *O livro da metacficção* (2010), diz que a metacficção é algo recorrente na literatura desde muito tempo, no entanto, na literatura produzida no século XX tal característica se torna mais evidente. O autor conceitua o termo como

---

<sup>5</sup> Isso não se pode escrever

- Se escreverá apesar de nós. O bruxo disse alguma vez que falava com o pensamento. Haveria que tentar dar-lhe a palavra, vejamos se conseguimos entender algo de todo este horror.

- É uma história muito dolorosa e recente. Incompreensível. Incontável. – Se utilizará de todos os recursos: o humor negro, o sarcasmo, o grotesco. Se mitificará muito, como corresponde.

- Poderia ser perigoso.

- Perigosíssimo. Se usará o sangue – o sangue eles o usam.

- Claro. Lhe daremos um papel de protagonista. Nossa arma é a letra.

“ficção que está fundada na elaboração de ficções” (BERNARDO, 2010, p. 39). No início da obra *Cola de Lagartija*, o sangue, que Luiza Valenzuela utiliza como elemento metonímico que se desloca para contar/narrar a história do Brujo, estende-se também, no desenrolar da narrativa, para o contexto de violência que vai além da ditadura.

Pode-se constatar a separação que é feita pelos enunciadores, sendo o “ellos” (eles) aqueles que derramam sangue para contar sua história, e o “Nosotros” os que usam como arma a “letra”, ou seja, a escrita. O combate mencionado na narrativa, nesse primeiro momento, dá-se com armas contra o processo de escritura. Questiona-se, assim, o período denominado por diversos historiadores, como Davi Cox, considerando o período ditatorial, 1976-1983, da Argentina como Guerra Sucia. Pois, o significado da palavra Guerra no Dicionário da *Real Academia española* (2017) é: “Lucha armada entre dos o más naciones o entre bandos de una misma nación”. Acredita-se que o termo guerra súcia para designar o período da ditadura não é adequado, uma vez que para considerar-se uma guerra é necessário que os dois lados possuam o mesmo armamento (que haja dois exércitos). De acordo com os enunciadores de “Advertencia”, a única arma que é utilizada por um lado é a “letra”, ou seja, usa-se a escrita/arte como combate e resistência. Hugo Gambini (2007) utiliza o termo Terrorismo de Estado para designar as mortes que ocorreram no governo de Perón (1973-1974), e depois da tomada de poder dos militares em 1976.

O segundo subtítulo “La profecía” (A Profecia) dá espaço a que o personagem Brujo narre sua história. A profecia diz que correrá um rio de sangue. Logo, aparecem também os planos com os subtítulos: “El acordeón” (O acordeão); “Capital noche” (Capital Noite); “Los tambores” (Os tambores); “Capital Día” (Capital dia); “Las flautas” (As flautas); “Por hongos” (Por cogumelos); “Los pájaros” (Os pássaros); “Mano Dura” (Mão dura), “Al altar” (Ao altar), “Umbanda” (Umbanda), “La escena” (A cena), “En el Tacurú” (No Tacurú), “El Garza” (O garça), “Los Pueblistas” (Os populares), “Los incondicionales” (Os incondicionais), “La leyenda” (A lenda), “El intento” (A tentativa), “Comando Jefe” (Comando chefe), “Comunicado de Prensa” (Comunicado de imprensa). Esses subtítulos mostram a relação do personagem com as coisas e com as pessoas desde o seu nascimento até a idade adulta,

quando é mostrado como ministro do Governo do Generalíssimo ou da Intrusa ou quando está foragido. A relação deste homem com o corpo, a espiritualidade, a sexualidade e a música se dá de forma desordenada e desumana.

Em “El acordeón” o personagem principal se apresenta como profeta e escolhido e diz, mostrando-se completamente misógino, que matou todas as namoradas, e mais ainda, revela que matou a própria mãe ao nascer. Também fala da sua relação com o “Generalíssimo”, por quem demonstra ter grande empatia.

No subcapítulo “Los tambores” o Brujo afirma a força sobrenatural que vem dos tambores, destaca o seu contato com a religião afro-brasileira, a Umbanda e Quimbanda. A relação do personagem com a religião é de apropriação do poder, que num primeiro momento da narrativa pode reforçar os estigmas das religiões africanas na América Latina, já que a cor branca, usada pelo personagem não se interliga com os propósitos da religião. No decorrer da narrativa tem-se uma problematização desse uso da religião pela personagem-autora Luisa Valenzuela.

Se vio forzado a caminar en la oscuridad creciente, siguiendo la picada en medio de la selva. La túnica blanca tiñendo con la tierra colorada y las manchas de sudor se hicieron coágulos. Quizá por eso, quizá por otras señales más secretas, al llegar al terreiro donde desarrollaba la ceremonia de quimbanda provocó el alarido ¡ Eshú! ¡ Eshú! Grito la hija de santo ya posesa, contorsionándose bajo el enorme mantel blanco que los demás tendían a la altura del pecho. (VALENZUELA, 1983, p.21)<sup>6</sup>

Nesses primeiros capítulos, “Los tambores” e “El acordeón”, tem-se a apresentação que o personagem faz de si próprio, retratando seu contato com a magia, com uma força que o torna superior e completo, principalmente por ele ter “tres pelotas/testículos”, sendo ele único. Não se sabe seu verdadeiro nome, pois pode ter vários: Manuel, Guri, Bruxo, ministro e outros. Em “Las flautas” tem-se contato

---

<sup>6</sup> Viu-se forçado a caminhar na escuridão crescente, seguindo a picada no meio da selva. A túnica branca tingindo com a terra colorida e as manchas de suor viraram coágulos. Talvez por isso, talvez por outros sinais mais secretos, ao chegar no terreiro onde desenvolvia a cerimônia de quimbanda, provocou a gritaria.

Exú! Exú! Gritou a filha de santo já possuída, contorcendo-se sobre a enorme toalha branca que os demais penduravam na altura do peito.

com os fazeres diabólicos. Seu castelo, o Tacuru, tem o formato de um ventre materno, cheio de esconderijos, e ele afirma querer destruir esse ventre, matando “a mãe” mais uma vez. Nesse castelo estão as *Guainas*, mulheres que o servem – em espanhol *guainas* significa mulher jovem– e ele faz questão de humilhá-las. Uma das opressões que essas mulheres sofrem é uma experimentação química, que faz com que seus úteros sejam dissolvidos ficando estéreis. O protagonista revela também que essas mulheres são escravas sexuais. Em alguns casos ele permite que alguma guaina fique grávida, para que ele possa comer a carne do recém-nascido que é branca e pura. Ele trata esses fetos ou recém-nascidos como porcos.

A misoginia é o ponto central do capítulo *Las flautas*: “Mujeres ¿Para qué quiero mujeres? Yo vengo con mujer incorporada, soy completo”<sup>7</sup> (VALENZUELA, 1983, p. 32). O personagem trata seu terceiro testículo como se fosse uma pessoa, há uma personificação, uma vez que um de seus planos é se autorreproduzir. O carinho que ele tem por Estrella (seu testículo) é único, é o amor que ele tem por si próprio. Outro personagem, no entanto, é apreciado pelo Brujo: A Muerta, que é uma alegoria de Eva Perón.

Nos subcapítulos “Los pájaros” e “El Canto del Serrucho”, o Brujo é uma criança, apresenta-se como Gurí. Ele está numa ilha, tem contato com a natureza e com seu corpo e descobriu ter três testículos. Identifica-se com a flor mil homens (um tipo de cipó). Ele comete seu primeiro crime, matar um médico que sugeriu operá-lo quando descobriu sua anomalia. Afirma que, ao se sentir ameaçado por alguém, sempre realiza um sacrifício, tendo sempre alguma vítima. Nesses trechos em que se retrata a infância de uma criança sem discernimento, e com problemas no que tange à organização de sua vida na ilha, há mostras de desequilíbrio emocional, aparece a proposta do governo para que ele sirva com seus trabalhos. Segundo ele, o governo, ao saber de seus crimes, o nomeia como assessor. Isso remete ao contexto em que José Lopez Rega é designado agente de confiança do presidente argentino Juan Domingos Perón: “Así me reconoció el actual gobierno: cuando se corrió la voz de estos sacrificios rituales, muchos quisieron sentenciarme pero el

---

<sup>7</sup> Mulheres, Para quê quero mulheres? Eu venho com mulher incorporada. Sou completo.

gobierno decidió con bastante más tino nombrarme su asesor en asuntos secretos” (p. 49)<sup>8</sup>.

Nesse mesmo capítulo, que o personagem narra a partir do tempo presente, quando é adulto e tem total controle de sua ilha, tem-se vários elementos de metalinguagem. Ele comenta que está escrevendo seu romance, transita entre vários lugares, e quando está em sua Ilha recebe a visita de pessoas disfarçadas de índios para dar consultas. O personagem se sente superior e fundamenta as práticas de tortura. Há uma passagem de autorreflexão que exhibe a superioridade que acredita ter:

¿Dije que estoy escribiendo mi novela? Mentí. En realidad estoy componiendo un diario íntimo para que el hoy tenga lugar en todos los tiempos. Aunque estas etiquetas son despreciables; mi vida y por lo tanto mi diario constituyen una gran novela. La novela. La Biblia. (VALENZUELA, 1983, p.51)<sup>9</sup>

No capítulo “El Tacurú”, tem-se o castelo do personagem, cujo nome significa formiga, pelo fato de estar localizado no subterrâneo. Em muitos capítulos o personagem está na capital, no Tacurú ou em sua ilha flutuante, pois a narrativa se constrói a partir de um *mise in abyme*. Nesse plano tem-se informações sobre o Coronel Duradoña e demais entidades do governo, uma vez que o Brujo recebe uma visita de seu informante. Salienta-se que a autora utiliza o nome Processo de Reconstrução Social, similar a Processo de Reorganização Nacional, possibilitando facilmente à analogia ao Terrorismo de Estado de 1976-1983. O personagem afirma que a base desse governo está assim caracterizada:

Aplastaremos a todo aquel que nos cruce en el camino, amigo o enemigo, y se hace necesario cambiaremos de piloto- pero nuestro plan es uno y es nuestro. La Resconstrucción Nacional así lo exige. Las pautas son de centralización – aparente- y cohesión, de jerarquía y eficiencia, con el aparato militar finamente calibrado al servicio de un proyecto que solo puede ser implementado por la fuerza. Es ésta una visión ideológica que empapa las bases elaboradas por nosotros

<sup>8</sup> Assim me reconheceu o atual governo: quando souberam dos meus rituais de sacrifício, muitos quiseram me sentenciar, mas o governo decidiu com bastante mais tino me nomear seu assessor em assuntos secretos.

<sup>9</sup> Disse que estou escrevendo meu romance? Menti. Na realidade estou compondo um diário íntimo para que o hoje tenha lugar em todos os tempos. Mesmo que estas etiquetas sejam desprezíveis; minha vida e portanto meu diário constituem um grande romance. O romance . A Bíblia.

y por los Altos Mandos militares con la firme intención de comunicar la disciplina de los valores castrenses al conjunto de aparatos del Estado para encausar la tradición autoritaria hacia los objetivos del progreso social y económico” (VALENZUELA, 1983, p. 55)<sup>10</sup>.

Nota-se que o discurso do progresso social e econômico serve para justificar a implementação do regime. O Projeto de Reorganização Nacional utiliza-se da força e do extermínio contra todos os que estão contra tal projeto. Fica evidente também que não é somente o Brujo que apoia o Processo de Reorganização Nacional, já que utiliza a terceira pessoa do plural para se referir às suas intenções, que também são do governo.

No capítulo “El Garza”, o Brujo afirma: “Qué gran satisfacción. Mi novela está funcionando a las mil maravillas” (p. 58)<sup>11</sup>. Vê-se que a consciência do texto literário é algo presente. Menciona a construção de uma pirâmide que está sendo feito pelas formigas/pedreiros. Nesse plano, ele apresenta seu novo edecán (cargo de confiança dado nas ditaduras), que nomeou como Garza. Os dois mantêm relações sexuais, mas o propósito do Brujo não é uma construção de afeto ou prazer, esse edecán irá ajudá-lo em seu plano de autorreprodução, já que ele não tem órgão sexual e, assim, não consegue perceber a anomalia de seu chefe.

No final do subcapítulo há uma passagem em que o próprio personagem contradiz o argumento vendido para o povo sobre o Processo de Reorganização Nacional na Argentina, afirmando que a população segue com problemas como a fome, mas que muitos são beneficiados ilicitamente:

Afortunadamente no tenemos problemas por el lado económico. Los ministros cambian pero perduran los sistemas y el proceso

---

<sup>10</sup> Esmagaremos todos que cruzem o caminho, amigo ou inimigo e, se for necessário, mudaremos de piloto – mas nosso plano é um e é nosso. A Reconstrução Nacional o exige assim. As pautas são de centralização – aparente – e coesão, de hierarquia e eficiência, com o aparato militar finamente calibrado à serviço de um projeto que só pode ser implementado pela força. É esta uma visão ideológica que fortalece as bases elaboradas por nós e pelos Altos Mandos militares com a firme intenção de comunicar a disciplina dos valores castrenses ao conjunto de aparatos do Estado para embasar a tradição autoritária em direção aos objetivos do progresso social e econômico

<sup>11</sup> Que grande satisfação! Meu romance está funcionando a mil maravilhas.

inflacionario brilla ahora en todo su esplendor. El pueblo está cada vez más desnutrido, ni fuerza tiene más para rebelarse (p. 62)<sup>12</sup>.

No diálogo do Brujo com o Garza vê-se o preconceito racial. Sabe-se que a questão racial é vista de forma distinta em diversos países. Fanon, em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), enfatiza os processos sociais que alienam o homem negro nas colônias francesas, podendo ser também aplicado em outros países que foram colonizados. O conceito de raça humana não existe no ponto de vista da biologia, ou seja, não há nada que comprove a diferença de grupos étnicos que faça com que estes sejam divididos entre raças distintas, porém Fanon ressalta a existência de diferenças nas relações sociais, sendo a raça uma construção sociológica e uma categoria social de dominação e exclusão. Na América do Sul essas relações de exclusão se apresentam pelo fenótipo, ou seja, é um fator interligado às características negroides ou indígenas, que se opõem ao padrão branco. Vale acentuar que, durante muitos anos, a Argentina negou a presença de negros em seu território, afirmando que os argentinos eram europeus nascidos fora do contexto da Europa. Retomando ao personagem do Brujo em seu diálogo com o Garza, destaca-se:

- !Me measte!  
 - Le gustó, mi amo! Era lluvia de oro para usted.  
 - Qué te importa si me gustó o no! Eso no es cosa tuya. Vas a tener tu castigo. Ahora apurémonos y ponete la túnica, vamos, de una buena vez. No quiero verte tostado, hecho un negro de mierda. Lo único que me faltaba: meado por los negros (VALENZUELA, 1983, p. 42).<sup>13</sup>

Nesse trecho, o personagem Garza urina no Brujo, a relação é egocêntrica, já que a finalidade de Graça é servir/ser “cachorro”, pois é um sujeito sem o sexo definido com um vazio no corpo, que pode ser preenchido pelo personagem Brujo que é

---

<sup>12</sup> Felizmente não temos problemas pelo lado econômico. Os ministros mudam, porém perduram os sistemas e o processo inflacionário brilha agora em todo seu esplendor. O povo está cada vez mais desnutrido, nem forças tem mais para se rebelar.

<sup>13</sup> -Me mijou!

- Você gostou, meu amo! Era chuva de ouro para o senhor.

- O que te importa se eu gostei ou não! Isso não é coisa sua. Vai ter seu castigo. Agora nos apressemos e põe a túnica, vamos, de uma só vez. Não quero te ver queimado. Feito um negro de merda. Só o que faltava: mijado pelos negros.

completo. Na citação ele afirma que não se relacionaria com o Garza, caso o mesmo fosse negro.

A coisificação e animalização das pessoas é algo marcante nas relações do Brujo com seus servos, em especial, as Guainas e o Garza. Esse último vira animal em muitos momentos, latindo para agradecer seu Amo, o Brujo diz que chamará um veterinário para poder tratá-lo. O Garza não é um homem de confiança, o que se pode constatar na fala do Brujo, que o ridiculariza: “este perro sin poronga puede muy bien volverse en mi contra, puede muy bien morder la mano que le da de comer si no logro enderezarlo” (VALENZUELA, 1983, p. 66)<sup>14</sup>

A dominação se dá também pelo uso que a população no ficcional faz das drogas: “La cocaína es la religión de los pueblos y suerte que así sea: fácil resulta mantenerlos contentos y hacer pingues ganancias” (VALENZUELA, 1983, p. 67)<sup>15</sup>. Há um projeto de dominação que o personagem trama, utilizando de todos os recursos que ele consegue ter acesso.

A autora introduz na narrativa elementos da figura indígena mapuche: a Pachamama, que é o feminino que simboliza o amor à terra. O projeto de destruição do Bruxo é justamente exterminar esse amor, que também é personificado na figura de uma mulher idosa, que ele caracteriza da seguinte forma:

[...] vieja pachamama tan rocosa y estéril por dentro, de vísceras poco cálidas , poco acogedoras o mullidas, sólidas vísceras de roca por las que él se interna identificándose, granítico él, inmovible pero tan corruptible como corrompido está el vientre de la tierra, intestinos de tierra que se vuelven mohosos por momentos, por algo de la viscosidad de la verdadera entraña, y él no los quiere así, no, y por eso avanza en pos de una rigidez preternatural que en poder de su edecán, el perro, lo llevará a él, el amo, al verdadero éxtasis (p. 68-69).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Este cachorro sem pau pode muito bem se voltar contra mim, pode muito bem morder a mão de quem lhe deu o que comer, se não consigo endireitá-lo.

<sup>15</sup> A cocaína é a religião dos povos e sorte que assim seja: fácil resulta mantê-los contentes e ter muito lucro..

<sup>16</sup> Velha Pachamama tão rochosa e estéril por dentro, de vísceras pouco quentes, acolhedoras e confortáveis, mas apresenta sólidas vísceras de rocha pelas quais ele adentra identificando-se, muito firme, sem comoção, mas tão corruptível como corrompido está o ventre da terra, intestinos de terra

O personagem não suga somente a força dos tambores que simbolizam as religiões de matriz africana, voltadas para finalidade de exploração e apropriação da condição humana, mas também retira e suga os valores indígenas. A figura da Pachamama (mãe terra) é algo presente nas comunidades indígenas do Chile, Peru e Argentina, região de montanhas em que se preserva a cultura Inca. O projeto do Brujo de extermínio contra as guainas se estende na tentativa de fazer desaparecer a Pachamama, que seria essa energia vital da natureza, a mãe-terra.

A morte da mãe deve se repetir, na concepção do Brujo, que, ao nascer, mata sua mãe. O não reconhecimento/negação da mãe implica também o não reconhecimento de si. No percurso com o Garza, o Brujo encontra a Machi, que simboliza na cultura mapuche, uma autoridade religiosa que tem o poder de curar seu povo. Ela se coloca na narrativa de forma combativa e contra o personagem principal:

Soy la Machi, sí. Me trajiste de mis tierras del sur con promesas mucho menos pálidas que estos malditos hongos, con promesas refulgentes. Y yo no te creí, por eso vine, para desconcertarte. ¿Cómo se te pudo haber ocurrido que la Machi, la madre, la maestra, la bruja, iba a caer en una trampa tan torpe, una burda red tejida de promesas? Si yo soy la promesa, soy quien tiene ese don de profecía en el que la profecía se cumple (VALENZUELA, 1983, p.72)<sup>17</sup>.

Nessa discussão, o personagem Brujo colhe os cogumelos para fazer um chá e, assim, se fortalecer. A Machi o adverte pela utilização dos cogumelos inapropriados, mas ele não lhe obedece. A cultura mapuche e a cultura negra entram na narrativa e retratam a resiliência das crenças da população indígenas e africanas. Não se conservam arquivos documentados sobre a presença de negros e indígenas que foram exterminados no período de ditadura na Argentina, o que é um elemento problemático que será desenvolvido no último capítulo.

---

que ficam mofados por momentos, pela viscosidade da verdadeira entranha, e ele não os ama assim e, por isso, avança em posse de uma rigidez sobrenatural que em poder de seu auxiliar, o cachorro, será levado ao verdadeiro êxtase.

<sup>17</sup>Sou a Machi, sim. Você me trouxe de minhas terras do sul com promessas mais concretas que estes malditos fungos, com promessas resplandecentes. E eu não acreditei em você, por isso vim para te desconcertar. Como pode ter pensado que a Machi, a mãe, a mestra, a bruxa, ia cair numa armadilha tão idiota, uma grosseira rede tecida de promessas? Se eu sou a promessa, sou eu quem tem esse dom de profecia.

O Brujo conta sua história e revela como sarrupia os adereços da cultura mapuche, como a *trapalacucha*, que é um amuleto roubado da Machi. O personagem hierarquiza as raças, afirmando que em alguns aspectos a cultura indígena, araucana, é superior. A hierarquização de raças remete ao processo que se iniciou com o colonialismo. Então, a metáfora dos objetos sarrupiaados pelo Brujo se interliga aos valores da colonialidade. Seria não só uma literatura de exílio, mas uma literatura que destaca que as feridas mais profundas do continente americano se constituem antes das ditaduras.

No subcapítulo “Mano Dura”, o personagem Brujo se refere aos seus manuais de tortura. Ele relata que Duradoña, atual general, substituiu Matrotti, que perde seu posto por não ser tão perverso. Duradoña segue seus conselhos e o capítulo se nomeia “Mão dura” em função de sua maldade. Brujo e Duradoña constroem a Triple P, para semear o terror - que faz uma analogia a Triple A, entidade ultradireitista Argentina, que exterminou milhares de pessoas no Governo de Perón e até depois da tomada de poder, em 1976, pelos militares. Os militares continuaram a se valer do terror, que foi instaurado antes de eles tomarem o poder.

O subcapítulo “Umbanda” apresenta um diálogo entre umbandistas, que acontece em uma sexta feira de lua cheia, e cujo tema é a inversão dos valores daquela religião levadas a efeito pelo Brujo. Os umbandistas, anônimos, pretendiam realizar um ritual para eliminar os poderes do Brujo, entretanto esse desperta e a cerimonia não se realiza. Esse fenômeno em que uma crença coletiva tende a materializar o desejo de um grupo é comentado por Alejo Carpentier em sua obra *A literatura do maravilhoso* (1987), ao descrever o que presenciou entre os haitianos e sua fé em Mackandal<sup>18</sup>

Pisava eu numa terra onde milhares de homens que ansiavam por liberdade acreditavam nos poderes de Mackandal, a ponto dessa fé coletiva produzir um milagre no dia da sua execução. Já conhecia a

---

<sup>18</sup> Mackandal é um personagem que se torna o líder dos escravos na obra *El Reino de este Mundo*. Como retrata Carpentier há uma memória coletiva que possibilitou a construção desse personagem que lutou pela emancipação do povo negro, por isso consegue determinar o que considera: realismo maravilhoso. Essa fé é vista e interpretada por Carpentier como patrimônio de toda América Latina.

história de Bouckman, o iniciado jamaicano. [...]. A cada passo encontrava o real maravilhoso. Mas pensava, além disso, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio do Haiti, mas sim patrimônio da América inteira, onde ainda não se chegou estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias. O real maravilhoso se encontra a cada passo nas vidas dos homens que inscreveram datas na história do continente e deixaram sobrenomes que ainda não são usados [...] (CARPENTIER, 1987, 141-142).

O real maravilhoso se caracteriza pela naturalidade do insólito na narrativa. David Roas (2014, p. 62), em citação de González, conceitua o insólito como produção de

obras em que não cabe o sobrenatural, em que a realidade não é mencionada como pela própria narrativa, em que não existe ruptura alguma que divida o universo em dois mundo opostos e em que, é claro, não cabe a possibilidade de uma volta à normalidade, já que e;a nunca foi transgredida. Não é necessária a intervenção de força exteriores, já que algo está acontecendo em nosso devir cotidiano; um sentimento do não familiar o invade sem que nenhuma intrusão modifique sua ordem .

Em *O Reino de este mundo*, o insólito é visto de forma natural e comum, como é no dia a dia dos haitianos que vivenciam a religião, por isso é nomeado como *realismo maravilhoso*. Também em *Cola de lagartija*, apresenta-se uma vertente da religião semelhante aos que compartilham de uma fé e ancestralidade análogas ao contexto carpentiano. Pode-se afirmar que Valenzuela tenta retomar aquilo que Carpentier e outros autores expuseram em seus textos em décadas anteriores, que é a magia na literatura. Esses elementos que se apresentam na literatura da América Latina estão interligados às raízes folclóricas, religiosas e mitológicas comuns e enraizadas no povo latino-americano. Mesmo que o escritor não tenha suas raízes diretas nessa cultura, como é o caso de Carpentier e Valenzuela, eles a vivenciam e ganham consciência política, religiosa e ideológica para inscrever esses elementos numa tradição literária regional e também universal. Contudo, Valenzuela apresenta a descrença (apresentando no segundo capítulo o personagem Navoni, que é ateu) e uso inapropriado feito pelo personagem principal que domina as práticas religiosas para governar.

O que é exposto até o presente momento está interligado aos planos ficcionais que retratam de forma metafórica o abuso do poder, a misoginia, a sexualidade reprimida, dentre outras práticas interligadas ao Brujo ou, melhor dizendo, ao autoritarismo. Essas práticas estão no mundo oculto, no subterrâneo do castelo, na

ilha flutuante, na fronteira. E os personagens descritos que servem ao Brujo são metáforas de animais ou são objetificados. Não se fala diretamente do processo de Reorganização Nacional; ao elaborar seu diário o personagem menciona: Triple P, A intrusa, A morta, O generalíssimo. Não houve no contexto do subterrâneo nenhuma enunciação direta aos personagens históricos, isso não se faz importante para pensar na obra como uma representação. Há uma referência aos personagens pelas suas funções sociais principalmente, nos subcapítulos que se repetem: Capital noche, Capital día, mas também nos subcapítulos: Cerimonias de venganza; Al Altar, Al altar; La escena; Los incondicionales; La leyenda; El Santuário.

Os fragmentos de “Capital noche” e “Capital día”, que se repetem na obra, revelam as vozes dos sujeitos que estão na *urbe* e que comentam sobre o regime. No primeiro fragmento que aparece, “Capital noche”, não se sabe exatamente quem são os enunciadores, mas eles afirmam que a bruxaria, comentada pela população, é inexistente. Ao afirmar que essas questões interligadas à magia não existem, nomeiam o que de fato ocorre no país: fascismo (p.18). Essas vozes podem ser vistas como um diálogo entre Rulitos e Navoni, personagens que se revelam no segundo capítulo como militantes de esquerda.

No primeiro subtítulo “Capital día” há um diálogo e alguém se refere ao Brujo como um sujeito perigoso, possivelmente, seja alguém do governo que o vê como ameaça por saber demais, pois há a afirmação que ele não é um perigo para o país, mas para “eles” devido às informações que detém. O que possibilita questionar se de fato a criação da Triple P (que faz analogia à Tripe A) foi algo criado e executado somente pelo Brujo. Hugo Gambini (2007), em um artigo publicado em La Nación, afirma que a criação da Triple A se deu por Perón, que agiu contra a juventude de seu próprio partido. Gambini critica a historiadora Aracelli Bellota, que defende a ideia de que Perón não sabia da criação da Triple A. Nas palavras do historiador:

Si Perón arremetió contra la juventud de su partido y de otros grupos de izquierda, si se organizó el terrorismo de Estado para eliminarlos u si empezaron a caer izquierdistas muertos antes y durante su presidencia ¿a quién hay que cargarle la cuenta? / quién era el jefe de gobierno? [...] ¿ Y quién ascendió a José López Rega? [...] ¿No entendió lo que ocurría en el país? Sus médicos Norberto Giletta, Pedro Cossio, y Alfredo Bisordi dijeron que la lucidez fue permanente

en el presidente, hasta el último instante de su deceso. (GAMBINI, 2007)<sup>19</sup>

Ao considerar a proposição de Gambini (2007), concluímos que Perón teria interesse em construir a imagem de Rega como um Brujo e, principalmente, como criador da Triple A. Isso para se livrar da culpa de ter agido não só contra militantes de esquerda de outros partidos, mas do próprio Partido Peronista.

Na segunda vez que aparece o subtítulo “Capital Noche” enunciadores racionalizam por completo o contexto vivido no país:

Descentralizar al enemigo es la mejor manera de desplazar responsabilidades. Y hacernos creer en la existencia de un enemigo descentralizado es la mejor manera de obligarnos a desplazar nuestro foco de atención. Estos militares son muy hábiles. Han digitado a la perfección a esta campaña de rumores y trascendidos sobre la longevidad o resurrección o reencarnación del brujo para hundirnos en los pantanosos terrenos de la superstición y la leyenda donde no es nada fácil hacer pie. Nos los brinda como la más perfecta información no se refiere solamente a un mensaje, si aceptamos la definición de Warren Weaver, citada por Umberto Eco: “el concepto de información no se refiere solamente a un mensaje en particular sino al carácter estadístico de un conjunto de mensajes; en tales términos estadísticos las palabras *información* e *incertidumbre* están íntimamente relacionadas entre sí. Lo énfasis lo puse yo, para que, partiendo de esta base, empecemos a analizar la manipulación oficial a que nos vemos sometidos respecto de la incertidumbre del material que llega a nuestro conocimiento. Aparentemente están nos transmitiendo un mensaje verídico. Más bien todo lo contrario. Hay exceso de ambigüedad en la información, y es posible trazar el camino hasta la fuente. (VALENZUELA, 1983, p. 44)<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Se Perón se colocou contra a juventude de seu partido e de outros grupos de esquerda, se organizou o terrorismo de Estado para eliminá-los ou se começaram a cair esquerdistas mortos antes e durante sua presidência, quem irá pagar a conta? quem era o chefe de governo? [...] E quem ascendeu a José López Rega? [...] Não entendeu o que ocorria no país? Seus médicos Norbeto Giletta, Pedro Cossio, e Alfredo Bisordi disseram que a lucidez foi permanente no presidente até o último instante de sua morte.

<sup>20</sup> Descentralizar o inimigo é a melhor maneira de mover responsabilidades. E nos fazer acreditar na existência de um inimigo descentralizado é a melhor maneira de nos obrigar a desviar nosso foco de atenção. Estes militares são muito hábeis. Digitaram à perfeição a esta campanha de rumores e transcendidos sobre a longevidade, ressurreição ou reencarnação do brujo para nos afundar nos pantanosos terrenos da superstição e a lenda de onde não nada fácil ficar de pé. Não os brinda como a mais perfeita informação não se refere somente a uma mensagem, se aceitamos a definição de Warren Weaver, citada por Umberto Eco: “ o conceito de informação não se refere somente a uma mensagem em particular senão ao caráter estatístico as palavras *informação* e *incerteza* estão intimamente relacionadas entre si. A ênfase eu que a coloquei , para que, partindo desta base, começemos a analisar a manipulação oficial a que nos vemos submetidos a respeito da incerteza do material que chega nosso conhecimento. Aparentemente estão nos transmitindo uma mensagem

A racionalização, que confronta a ideia apresentada no plano anterior, é afirmada por essas vozes, que criticam a construção desse personagem diabólico que descentraliza o verdadeiro mal, sendo apenas um bode expiatório. Nessa mesma passagem os enunciadores afirmam:

No caigas en la trampa que nos tiende el gobierno. Es muy fácil tener ese tipo ése de chivo expiatorio y hacer la vista gorda a todo lo que está ocurriendo a nuestro alrededor. Creo que los males que aquejan a nuestro pobre país dependen de elementos infinitamente más complejos que la vida o muerte de un solo hombre, por más brujo que sea. De un hombre que quizá ni siquiera existe, un hombre que es como la personificación de la histeria colectiva y sus miedos indefinidos. Me hace recordar al Medioevo, cuando en las cazas de brujas todas confesaban estar en el sabat, después de una buena sesión de tortura. Creo que acá está ocurriendo lo mismo, la gente ve al demonio por todas partes de puro oprimida que está, y eso bien que le conviene al gobierno (VALENZUELA, 1983, p. 43)<sup>21</sup>

Em outro trecho de “Capital d’ia” analisam-se as vozes dos militares que afirmam não poder exterminar o Brujo, uma vez que ele seria o seu teórico ou teólogo, pois descobre os inimigos entre os considerados cidadãos de bem (p. 53). Assim, vê-se a conveniência da construção de um imaginário coletivo que afirma a figura demoníaca do Brujo, já que não há nada que justifique a irracionalidade das ditaduras e, por isso, o governo ditatorial se vale da construção diabólica do “mandante”.

Em “Cerimonias de Venganza” tem-se o capítulo que narra com mais exatidão a tortura. Revela-se que os militares vão de casa em casa, tentando identificar o “inimigo”, mas, apesar de os homens da lei se confundirem e capturarem pessoas inocentes, isso não importa, pois na concepção do Brujo todos são uma ameaça

---

verídica. Talvez todo o contrário. Há excesso de ambiguidade na informação, e é possível traçar o caminho até a fonte.

<sup>21</sup> Não caia na armadilha que nos arma o governo. É muito fácil ter esse cara como um bode expiatório e fazer vista grossa a tudo o que está acontecendo a nossa volta. Creio que os males que afligem a nosso país dependem de elementos infinitamente mais complexos que a vida ou morte de um só homem, por mais bruxo que seja. De um homem que talvez nem sequer exista, um homem que é como a personificação da histeria coletiva e seus medos indefinidos. Me faz lembrar a Idade Média, quando na caça às bruxas todas confessavam estar no sabat, depois de uma boa sessão de tortura. Creio que aqui está acontecendo a mesmo, a gente vê o demônio por todas as partes de tanta opressão presente, e isso bem que convém ao governo.

para a Pátria e para ele. Ainda nesse capítulo tem-se a figura da Muerta, alusão a Evita Perón, que envia mensagens de vingança e de extermínio aos inimigos. Tem-se os pueblistas (alusão aos peronistas) que veneram a figura da Muerta, consideram-na como Santa e legítima rainha, e estão de acordo com as ordens enviadas por ela, uma vez que é digna de toda obediência. Outro subcapítulo que reconstrói uma cena histórica é “La escena”. Nesse fragmento consegue-se entender a relação direta com o período anterior à ditadura de 1976. Essa parte retrata a entrega do corpo embalsamado da Muerta ao Generalíssimo, que faz alusão a Juan Domingos Perón.

Como salienta Alberto Romero (2006), Eva Perón foi, no contexto histórico argentino, uma figura de suma importância para o Peronismo, por ter sido ativa na política argentina e considerada a “mãe dos descamisados”. Seu corpo foi embalsamado e exposto mumificado na CGT (Confederación General del Trabajo). O que não deixa nenhuma dúvida que essa personagem, “la muerta”, esteja relacionada a essa figura histórica da política argentina, que morreu em 1952, em decorrência de um câncer. O corpo ficaria no CGT até construírem um mausoléu.

A paródia que se tem é do momento em que o Generalíssimo (Perón) recebe o corpo da Muerta, o episódio é de 1971- Perón estava exilado em Madri, pois a Argentina estava sob o poder dos militares. O que surpreende a todas as personagens presentes (padres, coronéis) é o fato de o corpo da Muerta estar intacto. Apesar disso o padre duvida que seja o cadáver da Muerta e sugere que se ampute um dedo da falecida para averiguar. Isso também é destacado pela história oficial, que relata experimentos dos cientistas para saber se o corpo de fato era de Eva. Na narrativa o “generalicíssimo” não está de acordo, mas o Brujo se apresenta como Ministro e usa essa sugestão do padre para roubar o dedo de Eva Perón. Ele consegue uma mulher semelhante à Muerta e faz a troca dos dedos, ficando com o dedo de sua rainha, que ele chega a lambar; isso já é um detalhe construído na ficção. A pirâmide que está no processo de construção na história narrada pelo Brujo é feita para colocar o corpo da Muerta. Essa pirâmide pode ser comparada ao mausoléu que iria ser construído a pedido de Eva Perón, ou seja, há uma crítica ao populismo peronista na Argentina. Essa devoção do Ministro/Brujo à Muerta destaca

a figura messiânica que foi Eva Perón na construção do imaginário argentino, já que, depois de morta, ela é venerada por um grupo e odiada por outros.

Nos registros oficiais, destaca-se que em 1955, o cadáver foi roubado pelo coronel Carlos Koenig, chefe do Serviço de Inteligência do Exército (SIE), pois temiam que os peronistas roubassem o corpo para utilizá-lo como arma política. O militar, então, o escondeu para desfrutar de sua presença, e por isso rodou com a defunta pela cidade. A história oficial destaca que seu corpo foi ocultado no sótão da casa do major Arandia, um velho amigo do Coronel. O cadáver de Eva Perón fica ocultado pelo Coronel Koenig por anos, a obsessão era tamanha que Sergio Rubín (2002) destaca que ele urinava e masturbava-se sob o cadáver. Em 1971, Perón recebe o corpo de Eva e retorna para a Argentina. Os montoneros<sup>22</sup> exigiram que o corpo também regressasse à Argentina, já que Perón o havia deixado na Espanha. Em 1973, Perón disputa as eleições e ganha o pleito, mas morre em 1974.

Os fatos “reais” sobre o corpo de Eva ainda são bem complexos de entender, uma vez que há várias versões. No texto literário não se encontram as datas exatas de quando o cadáver some e de quando volta para o “Generalíssimo”. O plano diabólico do Ministro/Brujo é se autorreproduzir e, isso, só seria possível com o dedo da Muerrta, que iria deixar a personagem Garza completo para conseguir fecundar Estrella, terceiro testículo do Brujo. Ressalta-se que o dedo de Eva também desaparece, segundo a história oficial, contudo isso só é revelado em 1974 por Isabel Perón.

No subcapítulo “El Intento” o Brujo relata a morte do Generalíssimo, que poderia ter ressuscitado, mas não o fez por desinteresse; assim a Intrusa se torna a presidente. Apesar de suas comparações entre La Muerta (mulher forte, capaz, uma rainha,) e La Intrusa (fraca, que se deixa prostrar pelos acontecimentos), La intrusa fica sendo sua “aliada”. Pela função social, entende-se que La Intrusa é Isabel Perón, que foi a primeira presidente da República da Argentina, com a morte de Perón, em 1974. Ela

---

<sup>22</sup> Uma organização político-militar e de guerrilha urbana que tinha como objetivo destituir a Ditadura militar que se deu em 1966, e a retomada de Perón no poder. Com o tempo perderam o apoio da população. E a caída de Isabel Perón fez com que perdessem a força por completo.

ficou na presidência até 1976, quando os militares assumiram o poder sob o comando do General Rafael Videla.

Para muitos a Triple A foi construída por Rega e tinha como objetivo desestabilizar o governo de Isabel Perón, por meio do assassinato de partidários do governo peronista, artistas, intelectuais, escritores, políticos peronistas, estudantes, historiadores. Posteriormente, a AAA teve forte apoio da junta militar liderada por Jorge Rafael Videla. A triple A teve o apoio financeiro e logístico da Agência Central de Inteligência (CIA), agiu em conjunto com a Aliança Americana Anticomunista (Colômbia), como parte da Operação Condor. López Rega era contra os Montoneros, e os chamava de *infiltração marxista*. A Triple A contava muitas vezes com a colaboração operativa e de inteligência militar para atentar violentamente, não apenas contra os quadros Montoneros e as juventudes políticas da Tendência Revolucionária, mas também contra qualquer cidadão suspeito que apresentasse ser de uma ideologia de esquerda. Em *A 40 Años del Condor* destaca-se:

Muchos militantes comunistas también se habían exiliado tras el golpe de Estado del 27 de junio de 1973 en Uruguay y continuaron su activismo político anti-dictatorial en el exterior. La diáspora de exiliados en Argentina en un inicio aumentó ante las condiciones políticas más favorables tras la caída de la dictadura del general Juan Carlos Onganía, el triunfo electoral del peronismo, el gobierno progresista de Héctor Cámpora y luego el retorno definitivo al país del general Juan Domingo Perón. La situación en Argentina fue cambiando al ir en aumento la violencia de organizaciones de extrema derecha peronista y paramilitares, como la de la Asociación Anticomunista Argentina Triple A, contra las organizaciones y militantes de izquierda, particularmente tras la muerte del general Perón en julio de 1974. Asimismo, aumenta el accionar represivo de la Policía y paramilitares argentinos contra exiliados de las diversas dictaduras del Cono Sur (Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay) (MERCOSUL, 2015, p.166)<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Muitos militantes comunistas também se exilaram depois do golpe de Estado, de 27 de junho de 1973, no Uruguai e continuaram seu ativismo político antiditatorial no exterior. A diáspora de exilados na Argentina de início aumentou diante das condições políticas mais favoráveis depois da queda da ditadura do general Juan Carlos Onganía, o triunfo eleitoral do peronismo, o governo progressista de Héctor Campora e logo o retorno definitivo ao país do general Juan Domingo Perón. A situação na Argentina foi mudando ao aumentar a violência de organizações de extrema direita peronista e para militares, como a da Associação Anticomunista Argentina Triple A, contra as organizações e militantes de esquerda particularmente depois da morte do general Perón em julho de 1974. Também, aumenta o acionar represivo da Polícia e de paramilitares argentinos contra exilados das diversas ditaduras do Cone Sul (Chile, Uruguai, Bolívia e Paraguai).

Ao terminar a primeira parte de seu diário, “El Uno”, o Brujo expõe as informações da mídia estrangeira, dizendo que impede que certas notícias circulem no país, ou seja, ele tem o controle da mídia local. Seu projeto de extermínio continua, tem a intenção de construir uma pirâmide, se autorreproduzir e ressuscitar a Muerta. Seus grandes inimigos, além daqueles que ele acredita estarem contra o governo, são os que tentam destruí-lo por meio da escrita e da prática religiosa.

Destaca-se ainda a negligência com os trabalhadores que fazem a pirâmide, com a afirmação do narrador e que o sangue dos operários sempre serviu para elaborar a argamassa e que sustenta determinados templos, o que também se engloba na prática autoritária. O Brujo menciona uma festa, que é feita na pirâmide com o intuito de manipular o povo e destruir seus inimigos. Surge no segundo capítulo sua maior opositora, a personagem Luisa Valenzuela, escritora.

Para entender as alegorias tem-se que conhecer o que se passou no período da ditadura, mais uma vez, reitera-se que a obra não é fiel aos acontecimentos reais, mas se vale da historicidade. Então, O Brujo que “construiu” a Triple P e que era aliado da Intrusa, possibilitou que os militares tomassem o poder, transformando-se em um traidor. O mais irônico é o fato de Lopez Rega ocupar o posto de Ministro do “Bem-estar Social”.

No vídeo produzido por Archivo Histórico RTA (2016), historiadores e cidadãos comuns, que tiveram a experiência de viver na Argentina no período de 1976-1983, afirmam que Lopez Rega criou a Triple A e que tinha poderes ilimitados. Há passagens na obra ficcional que recriam as mortes em massa e como o estado descarta esses corpos. Destaca-se uma parte que remete ao episódio de pessoas que foram jogadas no Rio da Prata:

Y alcancé a ver a los ahogados con la piel todo terrosa y muy hinchados. Reconocí mi vieja sugerencia: súbanlos a los helicópteros y tírenlos al río, les ordené en aquel entonces cuando me preguntaron qué hacer con los que se les habían estropeado por

demás en los interrogatorios. Al río, les aclaré muy bien. Nunca a mis lagunas, nunca a mis lagunas (VALENZUELA, 1983, p. 51)<sup>24</sup>

Retoma-se a concepção de Garramuño que concebe o texto literário como arquivo e como uma possibilidade de ter acesso a um relato. Este é reconstruído por meio dos restos que sobraram depois da barbárie. Retratar a experiência, de um determinado sujeito ou grupo, não descreve, por completo de fato, a experiência que é fragmentada e confusa, mas possibilita questionar uma escritura oficial que não deve ser vista como verdade absoluta. Nas palavras da autora trabalhar com os restos “hace que la novela se convierta en una revisión del siglo XX” (GARRAMUÑO, 2008, p. 148).

## 1.2 A influencia da “ Nueva Novela Histórica”.

A complexidade do romance *Cola de Lagartija* é inegável, pois traz personagens políticos, históricos e temas que se interligam à ditadura. Apresenta também uma escrita que é representativa e ficcional, constituindo um gênero híbrido, que, como foi dito anteriormente, é característico da produção da época, advinda de uma herança da escrita latino-americana. Muitas produções com as características estéticas presentes no romance *Cola de Lagartija* são classificados como elementos da escrita pós-moderna; contudo, sabe-se que algumas dessas características já se faziam presentes ao longo da produção literária latino-americana, nas palavras da estudiosa argentina María Rosa Lojo (2013):

No pocas veces se ha planteado la crítica este interrogante: si es lícito hablar de posmodernidad en un subcontinente que (lejos del post industrialismo) en muchos aspectos quedó al margen de la modernidad, y subsumido en la dependencia económica. Por otra parte, mientras en el mundo desarrollado se proclamaba el fin de la Historia y de la Utopía, ese otro mundo sumergido intentaba “adueñarse de aquel pasado que le había sido negado por la invasión del sujeto europeo”. En lo que hace a la llamada “posmodernidad literaria”[...] en realidad han caracterizado desde siempre la literatura de Latinoamérica; la parodia, el pastiche, la

---

<sup>24</sup> E consegui ver os afogados com a pele toda terrosa e muito inchados. Reconheci minha velha sugestão: subam-nos aos helicópteros e atirem-nos ao rio, lhes ordenei naquele momento quando me perguntaram o que fazer com aqueles que haviam apanhado demais nos interrogatórios. Ao rio, lhes esclarei muito bem. Nunca em minhas lagoas, nunca em minhas lagoas.

hibridación, la polifonía, las prácticas de ruptura y desestabilización del canon, el descentramiento, pueden rastrearse ya en los comienzos de la escritura en Latinoamericana. En cualquier caso, Latinoamérica habría practicado una posmodernidad, desde el rechazo al pensamiento único y la apertura constitutiva hacia una ambigua pluralidad (LOJO, 2013, p.13-14)<sup>25</sup>

Lojo (2013) questiona a denominação de literatura pós-moderna para muitas obras latino-americanas. Entende-se por Pós-modernidade aquilo que Florência Garramuño (2008) destaca como um desencanto do moderno, gerando desconfiança, desilusão e desalento, não traz a perspectiva do novo ou de uma utopia na produção narrativa. Esse projeto é visto como uma crítica ao modernismo ou uma continuação do projeto modernista:

La consideración de lo que se ha llamado posmodernismo ya sea como continuación o como crítica del modernismo, se inscribe en un horizonte semejante. Incluso cuando se piensa como ruptura, este mismo concepto- cuya utilidad habría que cuestionar- es concebido como una crítica, como una negación, como una oposición cuyo horizonte y límite se diseñan con los mismos rasgos de la modernidad, que sería su antagonista. Se naturaliza así el concepto el campo de oposiciones a partir del prefijo pos- que, delata su dependencia- como oposición o como continuación del modernismo (GARRAMUÑO, 2008, p.58)<sup>26</sup>

O que Lojo (2013) destaca é que as estratégias de escrita consideradas pós-modernas, críticas ao sistema político e social, já estavam na literatura latino-americana. Relaciona-se a afirmação de Lojo (2013) com o trabalho de Alejo Carpentier em *Literatura e Consciência Política na América Latina* (1969). Carpentier

---

<sup>25</sup> Não poucas vezes a crítica se voltou para esta problemática: se é lícito falar de pós-modernidade em um subcontinente que (longe do pós-industrial) em muitos aspectos ficou à margem da modernidade e subsumido na dependência econômica. Por outra parte, enquanto o mundo desenvolvido proclamava o fim da História e da Utopia, esse outro mundo submergido tentava “apoderar-se daquele passado que lhe havia sido negado pela invasão do sujeito europeu”. No que faz a chamada “pós-modernidade literária” [...] na realidade caracterizaram desde sempre a literatura da América Latina; a paródia, o pastiche, a hibridação, a polifonia, as práticas de ruptura e desestabilização do cânone, a descentralização, podem rastrear-se já no começo da escrita na América Latina. Em qualquer caso, América Latina teria praticado uma pós-modernidade, desde o rechaço ao pensamento único e a abertura constitutiva em direção à uma ambígua pluralidade.

<sup>26</sup> À consideração do que chamo de pós-modernismo, seja como crítica ou continuação do modernismo, se inscreve num horizonte semelhante, inclusive quando se pensa nesse conceito como ruptura- cuja utilidade teria que questionar- é concebido como uma crítica, como uma negação, como uma oposição cujo horizonte e limite se desenham com as mesmas características da modernidade, que seria sua antagonista. Naturaliza-se assim o conceito ao campo de oposições a partir do prefixo pós, delata sua dependência- como oposição ou como continuação do modernismo.

(1969) defende que a produção latino-americana vai além da técnica, rejeitando a ideia de que o romancista e o romance seguiriam a estética de um determinado período. Na concepção do crítico cubano, o romance vai além do seu tempo. Para ele o escritor latino-americano, por sua vez, insere em seu texto o *contexto*. Essa concepção contraria a definição de romance trazida pelos dicionários que o definem:

Obra literária em que se nos narra uma ação fingida no todo ou em parte, e cujo fim é causar prazer estético aos leitores por meio da descrição ou pintura de acontecimentos ou lances interessantes de caracteres, de paixões ou costumes (CARPENTIER, 1969, p.9)

Ao rejeitar essa definição, como foi dito, o romancista introduz o contexto, que estaria relacionado à “*práxis do nosso tempo*” (CARPENTIER, 1969, p.16). Assim, o autor de *El Reino de este mundo*, descreve os diversos contextos em que o autor latino-americano está inserido, dentre estes mencionam-se o contexto racial e o contexto político e ideológico. Esses contextos mencionados revelam as diferenças que num primeiro momento podem ser negadas pelos escritores, na tentativa de imitar a produção europeia. Salienta-se que Carpentier destaca, em muitas de suas obras literárias, o folclore afro-cubano. Afirma que muitos dos escritores europeus que tentaram produzir uma literatura autêntica das Américas faziam uma espécie de documentação.

A prática de rechaço ao cânone literário, aos moldes europeus, não é simplesmente uma escolha, mas é a necessidade de inscrever toda potência dos povos, das selvas e das cidades (sem estilo) latino-americanas na literatura universal. Esta literatura nunca foi como os escritos canônicos europeus, pois, como afirma Carpentier, essa negação deu ao escritor latino-americano uma novelística regional e pitoresca. Conclui-se, com isso, que a tradição do romance latino-americano se inscreve em outras linhas, que não estão relacionadas somente com o início do que denominaram pós-modernidade. O rechaço ao pensamento único e ao discurso oficial e dominante começou em nosso continente há muitos anos e não em meados do século XX.

Em *Cola de Lagartija* tem-se um romance que se inscreve como uma biografia, em paralelo, aos discursos que apontam a tortura, as relações políticas e econômicas, e

também um realismo maravilhoso que simboliza o sobrenatural, a religião, o exotérico, que, por outro lado, é questionado pelos sujeitos sem crença alguma, ou seja, a obra apresenta uma hibridização cultural. Esses elementos são importantes porque neles fundem-se diversas perspectivas, que compõem e constituem a estética do romance que adota e rejeita elementos de uma tradição.

O romance histórico na América Latina tem suas particularidades, Menton, em sua obra *La Nueva Novela Histórica de la América Latina* (1993), argumenta que numa perspectiva mais ampla todo romance seria histórico, uma vez que capta o ambiente social de seus personagens. Objetiva-se, aqui, não enquadrar *Cola de Lagartija* dentro da perspectiva do romance histórico, mas analisar as influências e recursos linguísticos que estão na obra e que influenciaram diversos autores hispano-americanos, fazendo uma discussão sobre os termos: romance histórico e metaficção historiográfica.

Relembrem-se algumas das características fundamentais no Romance Histórico na perspectiva de Menton (1993) visualizadas no romance de Valenzuela: 1. A metaficção (romance como gênero consciente) predomina em toda a obra, pois, na medida em que o Brujo, narra seu diário, é confessional, sendo um livro autorreflexivo, que questiona todo o processo de escritura: o que foi escrito e o que será escrito. Também estão os personagens que foram direta ou indiretamente violados pela ditadura, interrompendo a narrativa e refutando o protagonista que faz alusão imediata a Lopez Rega. 2. A distorção consciente da história, por meio de exageros e anacronismos, por isso não se analisa essa obra na perspectiva da literatura de testemunho, uma vez que ficcionaliza os acontecimentos históricos, utilizando os elementos do realismo-maravilhoso, como o caso das giras de umbanda, para combater o mal, lembrando muito *El Reino de este mundo* (1986), publicado pela primeira vez em 1949. 3. A intertextualidade também é mencionada por Menton, que retrata o texto como um mosaico de citações, ou como um palimpsesto. 4. Os conceitos bakitnianos do dialógico, do carnavalesco, da paródia e da polifonia. O dialogismo aparece na obra por meio de vários discursos: o arquivo, que é o documento histórico que retrata na narrativa as torturas; a repressão, a história de ficção, que simboliza também a repressão no mundo

subterrâneo. O dialogismo seria o discurso do outro e do eu, ou melhor, do *ellos* e do *nosotros* que constitui a alteridade.

Menton (1993) é refutado por diversos autores. Um dos estudiosos que questiona a categorização feita por ele é Lukasz Grützmacher, em seu trabalho: “Las trampas del concepto: la novela histórica y de la retórica de la historia pos-oficial” (2006). Grützmacher faz um estudo sobre os romances produzidos na América Latina e argumenta que os fundamentos para distinguir o novo romance definidos por Menton não são válidos. Assim, o autor define o seu próprio conceito de Romance Tradicional e Romance Contemporâneo, retomando o termo Metaficção historiográfica.

Grützmacher (2006) inicialmente define o conceito de pós-oficial, sendo toda produção que surge da história documentada. Retoma o conceito de romance histórico que foi construído, inicialmente por Lukács, já que Menton não considera os apontamentos que o pesquisador húngaro faz sobre esse gênero. Uma das questões desenvolvidas por Lukács, segundo Grützmacher, é justamente as diversas interpretações da história, ponto fundamental para esse tipo de estudo. A crítica de Grützmacher (2006) também está no fato de Menton discutir, em boa parte de sua obra, a distância temporal entre o autor e a história narrada. Menton (1993), em um primeiro momento, não consideraria *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez como novo romance histórico, já que García Márquez retrata uma história que faz parte de sua geração. Isso também afastaria *Cola de Lagartija* (1983) dos padrões estabelecidos para ser um novo romance histórico.

Contudo, em outra parte de sua obra, Menton (1993) retoma *Cien años de Soledad*, e classifica a obra dentro dos parâmetros do novo romance por apresentar a carnavalização e a paródia. Assim, Grützmacher (2006) afirma que os parâmetros para ler o novo romance e o romance tradicional são os mesmos:

Podemos decir que la novela histórica es una convención que consta de: reglas que determinan la accesibilidad e inteligibilidad del mundo histórico presentado en la novela; técnicas para transformar en históricos los elementos del mundo presentado; diferentes formas de resolver el problema de la perspectiva narrativa; maneras de

entender la veracidad de lo narrado; modos de vincular el texto ficticio con las fuentes historiográficas. En el texto de toda novela histórica hay indicios de historicidad. El lector, al identificar estos indicios, reconstruye toda la convención de la novela histórica e interpreta el texto dentro de ésta, para terminar aceptando la obra o rechazándola. Así transcurre el proceso de recepción de todas las novelas históricas, tanto las tradicionales como las “nuevas” (GRÜTZMACHER, 2006, 145)<sup>27</sup>.

Constata-se, então, que para Grützmacher (2006), as categorias definidas por Menton não são suficientes para “resolver” o problema que está relacionado à produção do romance na América Latina, porque nem sempre uma obra irá apresentar todas as características determinadas pelo teórico. O que importa, para o estudioso, é entender as técnicas utilizadas para abordar os elementos históricos no romance. Como já explicitado nesta dissertação, uma das características da produção latino-americana está relacionada ao fato de refutar a história oficial. Diferente dos romances clássicos que constroem o passado baseando-se nos conceitos determinados pela história oficial, o novo romance seria o romance que desconstrói na ficção essa história documentada.

Grützmacher (2006) retoma os textos de Lukács e aponta que o teórico húngaro já havia sinalizado para produções que apresentavam o fenômeno da desconstrução da história oficial, antes de Menton. A intertextualidade também é um fator destacado, uma vez que todo romance histórico se vale da intertextualidade, assim como a dimensão dialógica; retrata outras características que podem ser encontradas nos romances categorizados como tradicionais, e que Menton (1993) pontuou como definições do novo romance. Assim, Grützmacher (2006, p. 148) categoriza as características que são próprias de uma produção, na qual ele denomina, em primeira instância, Romance Histórico contemporâneo: “son tendencias opuestas, presentes en las novelas históricas contemporáneas. Por un

---

<sup>27</sup> Podemos dizer que o romance histórico é uma convenção que conta de: regras que determinam a acessibilidade e inteligibilidade do mundo histórico apresentado no romance; técnicas para transformar em históricos os elementos do mundo apresentado; diferentes formas de resolver o problema da perspectiva narrativa; maneiras de entender a veracidade do narrado; modos de vincular o texto fictício com as fontes historiográficas. No texto de todo romance histórico há indícios de historicidade. O leitor, ao identificar estes indícios, reconstrói toda a convenção do romance histórico e interpreta o texto dentro deste, para terminar aceitando a obra ou rechaçando-a. Assim transcorre o processo de recepção de todos os romances históricos, tanto os tradicionais como os “novos”.

lado, se sitúan los textos que pretenden reconstruir el pasado, por el otro, los que lo reconstruyen”.

Grützmacher (2006) distingue o Romance histórico contemporâneo do tradicional. Vê-se, assim, que apesar de não concordar com as categorias definidas por Menton, Grutzmacher define o romance contemporâneo em uma perspectiva semelhante à daquele autor, ao analisar a produção latino-americana, ou seja, tenta classificar de forma estrutural e normativa as produções que classifica como novas na América Latina. Contudo, o pesquisador de Varsóvia define esse subgênero como uma tendência da pós-modernidade, que se vale da paródia para ridicularizar as interpretações sérias da história. Dessa forma, afirma que as produções, em meados do século XX, aproximam-se mais das tendências pós-modernas; e as anteriores da novela tradicional. Nas suas palavras:

De modo que el proceso de reescribir la historia no se limita a cuestionar la versión del pasado transmitida por la historiografía y la literatura europea, sino que quiere reemplazarla con una descripción de la historia de América hecha desde el punto de vista de los perdedores y de los marginados. La nueva imagen de la historia, que pretende sustituir lo falso por lo verdadero, aspira a convertirse en la base de una identidad independiente para los hispanoamericanos. No obstante, a la fuerza centrípeta se opone la fuerza centrífuga, relacionada con la crisis del concepto de la verdad. Esta fuerza se expresa en la deconstrucción de cada discurso que tenga pretensiones de ser una reconstrucción verdadera del pasado. Al escritor que se deje llevar por la fuerza centrífuga, después de haber ridiculizado y parodiado todas las interpretaciones serias de la historia, no le queda otro remedio que dedicarse a un jugueteo postmoderno que consiste en combinar las imágenes de épocas distintas y mezclar, de una manera arbitraria, los elementos del pasado con los del presente (GRUTZMACHER, 2006, p. 149)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> De modo que o processo de reescrever a história não se limita a questionar a versão do passado transmitida pela historiografia e a literatura europeia, mas, sim, substituí-la por uma descrição da história da América feita desde o ponto de vista dos perdedores e dos marginalizados. A nova imagem da história, que pretende substituir o falso pelo verdadeiro, aspira a se converter na base de uma identidade independente para os hispano-americanos. Aliás, a força centrípeta se opõe a força centrífuga, relacionada com a crise do conceito da verdade. Esta força se expressa na desconstrução de cada discurso que tenha pretensões de ser uma reconstrução verdadeira do passado. Ao escritor que deixa se levar pela força centrífuga, depois de ter ridicularizado e parodiado todas as interpretações sérias da história, não lhe fica outro remédio que se dedicar a um jogo pós-moderno que consiste em combinar as imagens de épocas diferentes e misturar, de maneira arbitraria, os elementos do passado com os do presente.

As produções que seguem as tendências da “pós-modernidade” são classificadas como metaficções historiográficas, termo definido por Linda Hutcheon (1988). Grutzmacher considera o termo mais adequado que romance contemporâneo ou romance pós-moderno, uma vez que:

Las metaficciones historiográficas no sólo, como toda narración, construyen unos hechos, sino que enseguida los cuestionan y muestran su carácter subjetivo y provisional. Hutcheon opina que el proceso de transformación del conocimiento (los acontecimientos) en narración (los hechos) se ha convertido en la obsesión de la literatura postmoderna que se concentra en denunciar la naturaleza lingüística de los hechos. La “metaficción historiográfica” deconstruye los mitos, también los que vertebran la identidad de las sociedades, por lo que le es difícil ayudar en el proceso de integración de la comunidad de los hispanoamericanos (2006, p.151)<sup>29</sup>.

Como Bernardo (2010) sinaliza, a metaficção não é uma característica nova do século XX. Sabe-se que *Dom Quixote* apresenta características metaficcionais. Mas de fato a produção latino-americana do século XX intensifica a utilização de tal recurso. Outra questão é a história contada na perspectiva dos “vencidos”, pois essa história como aborda Lojo (2013) sempre esteve na produção latino-americana, mas não na produção canônica. Utiliza-se, assim, o termo metaficção para designar *Cola de Lagartija*, mas questionando o que é definido como novo na perspectiva da pós-modernidade. Grutzmacher (2006) ainda define um quadro para categorizar os romances. Há a divisão de dois polos: polo da pós-modernidade e polo tradicional. No polo tradicional tem-se o realismo maravilhoso e a reconstrução da história oficial. No polo da pós-modernidade tem-se desconstrução e a história/ficção.

É um equívoco considerar o realismo maravilhoso como uma categoria que se aproxima da novela tradicional, que, por sua vez, reconstrói a história oficial. El

---

<sup>29</sup> As metaficções historiográficas não só, como toda narração, constroem alguns fatos, mas também os questionam e mostram seu caráter subjetivo e provisional. Hutcheon opina que processo de transformação do conhecimento (os acontecimentos) em narração (os fatos) se converteu na obsessão da literatura pós-moderna que se concentra em denunciar a natureza linguística dos fatos. A “metaficção historiográfica” desconstrói os mitos, também os que constituem a identidade das sociedades, pelo que lhes é difícil ajudar no processo de integração da comunidade dos hispano-americanos.

*Reino de este mundo* (1986) retrata a história do ponto de vista dos vencidos que tem como elemento central a ancestralidade, relatada por meio do realismo-maravilhoso. Apesar de *Cola de lagartija* ser uma metaficção, segue parâmetros que refutam a história oficial, valendo-se de elementos enraizados na literatura latino-americana de viés crítico.

Ressalta-se a concepção de Silviano Santiago, retomada por Vidal (2013). Segundo a autora, para Santiago a produção literária no contexto ditatorial dá-se por duas vias: o romance alegórico e o romance jornalístico. No romance alegórico, o autor vale-se do recurso do realismo maravilhoso, utilizando-se de metáforas para criticar a censura. E o texto jornalístico desficcionaliza o texto literário pensando na revelação do real. Vê-se que é difícil considerar a obra estudada pelos critérios que a determinariam como novo romance, na perspectiva de Menton. Mas aceitar as propostas que são dadas para classificá-la na perspectiva pós-moderna, como um romance contemporâneo, metaficcional, também seria problemático, uma vez que utiliza recursos diversos para retratar a historiografia. Contudo, o termo metaficção é mais abrangente e, por isso, é utilizado.

Carlos Fuentes na sua obra *La Novela Hispanoamericana* (1998) destaca que muitos escritores hispano-americanos estiveram direta ou indiretamente na política; alguns desempenharam funções diplomáticas, entre os quais se destacam: Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Ruben Darío. Todos esses escritores citados são homens e compõem o quadro de escritores canônicos da literatura hispano-americana. Isso revela que a política, assim como a literatura, é uma tarefa historicamente destinada aos homens. Annick Mangin (2017) destaca que o desafio de Valenzuela é escrever uma literatura no contexto ditatorial, sendo mulher:

Cola de lagartija intenta dar respuesta a la problemática de cómo, con qué fines con qué eficacia escribir literatura en un contexto dictatorial, y en el caso que nos ocupa, con la doble cortapisa suplementaria: ¿Cómo escribir literatura en un contexto dictatorial cuando si es mujer y se abordan dos terrenos hasta entonces reservado a los autores masculinos, la política y el sexo? Porque las mujeres también sufren los efectos de la violencia en muchos

domínios y entre otros, en el campo literario (MANGIN, 2017, p.195)<sup>30</sup>

A tradição canônica literária é masculina, e como evidenciou Lojo, ao analisar os romances históricos do romantismo até a pós-modernidade, “solo la literatura escrita por mujeres marca una diferencia”, uma vez que a narrativa retrata questões étnicas e políticas não abordadas pela produção masculina. Retomando o romance histórico mais famoso da América Latina, *El reino deste mundo*, lembramos que Carpentier faz todos os protagonistas homens; nenhuma mulher escravizada tem muita relevância na narrativa. Lojo (2013, p. 45) ainda destaca:

Posicionadas en la sociedad de manera ambigua, mediadoras entre naturaleza y cultura, siervas y reinas, matriarcas sin derecho civiles y políticos, pero con poder oficioso según los casos, las mujeres parecen ser capaces de mirar desde un ángulo distinto la posición del subalterno y marginal, de “otro” y del salvaje, muy en particular, de los pueblos originarios, desplazados del imaginario fundacional de la nación. Así, autoras como Juana Manuela Gorriti, Rosa Guerra y Eduarda Mansilla, se plantean la cuestión de las relaciones amorosas (de grado, o por la fuerza) entre españoles, criollos blancos, mestizos e indígenas<sup>31</sup>.

As escritoras mencionadas por Lojo (2013) escreveram no século XVIII, “desrespeitando” a estética predominante, que era a do romance nacionalista. Afastam-se do cânone literário, ou seja, já abordavam os temas que hoje se discutem não só no âmbito do literário, mas em outras áreas, as mulheres subalternizadas no contexto latino-americano, em especial, as indígenas. Constatase, então, que Valenzuela, dá continuidade a uma tradição e, por isso, não se pode passar por essa análise sem fazer uma reflexão do subgênero Novela histórica na perspectiva da autoria feminina. Lojo anota:

---

<sup>30</sup> *Cola de largatija* tenta dar resposta à problemática de como, com que fins, com que eficácia escrever literatura em um contexto ditatorial, e no caso que nos ocupa, com o duplo limite suplementar: Como escrever literatura em um contexto ditatorial quando se é mulher e se abordam dois terrenos até então reservados aos autores masculinos, a política e o sexo? Porque as mulheres também sofrem os efeitos da violência em muitos domínios e entre outros, no campo literário.

<sup>31</sup> Posicionadas na sociedade de maneira ambígua, mediadoras entre natureza e cultura, servas e rainhas, matriarcas sem direitos civis e políticos, mas com poder não oficial segundo os casos, as mulheres parecem ser capazes de olhar desde um ângulo diferente a posição de subalterno e marginal, de “outro” e de selvagem, muito em particular, dos povos originários, substituídos do imaginário fundacional da nação. Assim, as autoras como Juana Manuela Gorriti, Rosa Guerra e Eduarda Mansilla, expõem a questão das relações amorosas (de grau, ou pela força) entre espanhóis, criolos brancos, mestiços e indígenas.

En cualquier caso como ya se ha dicho, la novela histórica no es una mera arqueología del pasado, sino que expresa, ante todo, las preocupaciones intelectuales y éticas de cada presente. En el nuestro, en el de Argentina y en el de Latinoamérica en general, la voz de los vencidos y el lugar de los excluidos y marginados conforman los lugares simbólicos inexcusables para volver a imaginarnos y a pensarnos en el difícil camino hacia la construcción, esta vez integral, de la demorada “segunda independencia” (LOJO, 2013, p. 56)<sup>32</sup>.

Na literatura latino-americana, apesar de Menton (1993) considerar o primeiro romance histórico *El reino de este mundo* (1986), publicado em 1949, outros autores já tinham trazido a historiografia numa perspectiva crítica, como destacou Lojo (2013), ao retratar a produção literária de mulheres argentinas que foram invisibilizadas pelo cânone. A autora chama de *Giro representativo* as tendências, chamadas pós-modernas, que o romance latino-americano adquire com maior força no final do século XX. Essas são as narrativas que relatam as questões étnicas. Afirma a impossibilidade de desconsiderar o romance histórico da tradição literária latino-americana e argentina, uma vez que o passado faz parte de nossa agenda:

[...] la novela histórica latinoamericana y argentina experimenta cambios históricos ella misma: está sujeta a la transformación de los paradigmas de conocimiento y percepción del mundo en cada época. En ese sentido, y más allá de los debates de la crítica sobre los procedimientos que debieran, o no, considerarse posmodernos, quizá lo que marca verdaderamente la diferencia es la certidumbre de que la Historia no es “el hecho” sino “el relato” de hechos en sí inaccesibles, que solo nos llegan a través de construcciones conceptuales y narrativas. La novela de los últimos tiempos problematiza, justamente, toda posibilidad de acceder al “hecho en sí”, y se auto propone, por otra parte, como “relato alternativo”. No “la verdad” sino “otra verdad”, “otra versión”, que, en efecto, aspira a incluir la perspectiva de los excluidos, y reponer, en las vidas “heroicas” (LOJO, 2013, p. 23-24)<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Em qualquer caso como já foi dito, o romance histórico não é uma mera arqueologia do passado, mas expressa, diante de tudo, as preocupações intelectuais e éticas de cada presente. No nosso caso, na Argentina e no da América Latina em geral, a voz dos vencidos e o lugar dos excluídos e marginalizados conformam os lugares simbólicos sem desculpas para voltar a nos imaginar e pensarmos no difícil caminho em direção à construção, desta vez integral, da demorada “segunda independência”.

<sup>33</sup> o romance histórico latino-americano e argentino experimenta mudanças históricas: está sujeito à transformação de paradigmas de conhecimento e percepção do mundo em cada época. Neste sentido, e mais além dos debates da crítica sobre os procedimentos que devessem, ou não, se considerar pós-modernos, talvez o que marca verdadeiramente a diferença é a certeza de que a História não é “o fato”, mas “o relato” de fatos em si inacessíveis, que só chegam através de

A classificação de *Cola de Lagartija* como um determinado subgênero do romance é muito complexa. Sua proximidade com o relato/teor testemunhal possibilita ler a obra como uma oposição à historiografia, ou como disse Lujó (2013) como a possibilidade de ser um relato. Usa-se o termo metaficção historiográfica para designar *Cola de Lagartija*, mas discordando de Grutzmacher que afirma que os romances metaficcionalmente com a historiografia contemporânea tem pretensões revisionistas, uma vez que a obra se opõe aos dados da historiografia. Acredita-se que o que é tomado como característica da metaficção já havia sido atribuído ao romance histórico, entende-se assim um problema ao determinar as produções da década de 1970 e 1980 dentro de um gênero ou subgênero, isso será mais desenvolvido no capítulo 3.

Entende-se que Luisa Valenzuela traz as raízes de uma tradição e reinventa as práticas literárias, construindo um gênero híbrido que questiona o fazer literário, pelo fato de “o poder autoritário” narrar em primeira pessoa: não tem imaginação, repete os clichês, e para prática literária é o mais destrutivo que se viu (p.139). Assim, Valenzuela questiona e refuta características de uma tradição literária, mas também se vale da paródia, das metáforas, alegorias e outras práticas já usadas. O fato de o Brujo narrar em primeira pessoa quebra a tendência que, segundo Grützmacher (2006), a literatura pós-moderna apresenta, pois não é protagonizada por sujeitos invisibilizados; o poder se revela na narrativa e questiona as problemáticas do discurso documentado e dos imaginários construídos no contexto argentino. Valenzuela se inscreve numa tradição latino-americana, justamente, por não aceitar as determinações dos gêneros, reinventando uma estética como muitos autores e autoras na história da literatura da América Latina já fizeram, como relata Carpentier o contexto sempre foi prioridade para muitos autores e autoras que renunciaram às denominações eurocêntricas dos gêneros literários.

---

construções conceituais e narrativas. O romance dos últimos tempos problematiza, justamente, toda possibilidade de acender ao “fato em si”, e se autopropõe, por outra parte, como “relato alternativo”. Não “a verdade” senão “outra verdade”, “outra versão”, que, efetivamente, aspira em incluir a perspectiva dos excluídos, e repor, nas vidas “heroicas”.

## 2 AS ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DO CONTEXTO ARGENTINO E A IMPOSSIBILIDADE DE NARRÁ-LO.

### 2.1 O contra-discurso e a impossibilidade de apagar o Brujo.

Luisa Valenzuela constrói um personagem que tem o seu nome no segundo capítulo. A função deste personagem é escrever a biografia do Brujo, em muitos momentos Luisa Valenzuela também é chamada de Rulitos. Rulos, na língua espanhola, remete ao acessório para o cabelo, que tem como finalidade enrolar e dar volume. Nessa perspectiva, lê-se que Rulitos constrói um novo plano na narrativa, dando outra definição e perspectiva para o romance, assim como os “rolos” podem modificar os cabelos, redefinindo-os. Esse nome também se interconecta a uma característica física da autora que tem o seu cabelo cheio de ondas. Esse capítulo apresenta uma característica metaficcional, que como já foi falado, remete às bonecas russas, babuskas, que também são chamadas de matrioskas. Essas bonecas representam simbolicamente o processo metaficcional, uma vez que dentro de uma boneca há outra semelhante, e dessa semelhante, em seu interior, também há outra e outra. Retrata a infinidade/camadas/planos de ficções no romance. (BERNARDO, 2010, p. 31).

Ressalta-se que muitas narrativas que se utilizam dessa estética tiveram maior evidência no início do século XX (exemplificam essa estratégia Borges e Cortázar). Porém, *Don Quijote de La Mancha*, de Cervantes, pode ser lida como o primeiro romance metaficcional. Paulo Dutra e Vitor Vogas, no artigo “Tradição cervantina em Luisa Valenzuela: sonho, relativização da realidade e exposição da linguagem literária contra a “verdade” dos discursos oficiais” (2018) retratam a recuperação dessa tradição na literatura de Luisa Valenzuela:

Na sequência, propomo-nos refletir sobre como, na opção por essa estética, a obra ficcional de Valenzuela bebe da fonte de Miguel de Cervantes e, mais precisamente, ao que Carlos Fuentes (1998) definiu como “tradição de La Mancha”: literatura não só ficcional, como assumida e orgulhosamente ficcional, a qual, longe de se pretender retrato fiel de uma suposta “realidade”, enfatiza a imaginação, a inventividade e o processo de criação do escritor. Renovando a tradição de outros autores da linhagem cervantina (como Borges e Cortázar), a narrativa de Valenzuela também põe em

evidência a própria linguagem literária e, desse modo, dá-se a ver como produto de uma construção subjetiva, valorizando os jogos linguísticos, a metalinguagem, entre outros recursos (DUTRA; VOGAS, 2018, p. 210).

O fato de se ter um personagem com o mesmo nome da autora cria, em um primeiro momento, a ideia de uma literatura testemunhal ou autoficcional. Contudo, a autora não é fiel aos acontecimentos e vivências que narra nesse plano ficcional. Quando Luisa Valenzuela escreve *Cola de Lagartija* está exilada no México, mas narra como se Luisa Valenzuela, escritora personagem, militante de esquerda, estivesse na Argentina, ou seja, a “realidade” construída no romance se diferencia daquela que consideramos a realidade da linguagem comum. Uma das teses que *Don Quijote* apresenta para o leitor é justamente o questionamento da realidade literária, uma vez que o cavaleiro começa a ficcionalizar a realidade da ficção, exemplo disso ocorre quando ele luta com os moinhos de vento e salva doces donzelas. Afirma-se, a partir dessa perspectiva, que em *Cola de Lagartija*, em especial, no segundo capítulo, tem-se com mais exatidão o que Valenzuela põe em xeque. Trata-se não só de contradizer a história oficial, mas de debater a própria tradição literária, como fazem os autores que seguem a tradição Cervantina, pois a escritora-personagem critica a forma de narrar do personagem principal e constrói na sua narrativa os elementos “mágicos” que são desacreditados por outros personagens da ficção como Navoni. Dutra e Voga defendem, chamando de camadas o que nós conceituamos, ainda no primeiro capítulo, como planos ficcionais:

Convertendo-se e arvorando-se em “heroico cavaleiro medieval”, Quijano se faz Quijote (aliás, Don Quijote) e sai pelo mundo em busca de aventuras dignas de sua coragem e de sua nobreza – que o diga o pobre Sancho... Assim, o Cavaleiro da Triste Figura passa a ficcionalizar a sua própria realidade e, logo, a de todos à sua volta, por ele enxergados como se integrados estivessem a um mundo novelesco constituído por cavaleiros “como ele”, gigantes a enfrentar, perigos a combater e donzelas a salvar; um universo fictício que o fidalgo então toma por real, o mesmo que ele encontrara inscrito nas páginas das novelas de cavalaria que consumira à exaustão até enlouquecer. É como se, na mente de Quijano/Quijote, a “realidade interna” imanente aos textos se desdobrasse e se sobrepusesse à realidade empírica – como se a “verdade ficcional” circunscrita ao plano textual das narrativas lidas pelo personagem se despegasse dos textos e transbordasse para o plano da sua própria realidade empírica, colando-se por cima desta como uma nova camada, prevalente sobre a primeira. Tal interpretação é referendada pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa. Para o vencedor do Nobel de Literatura, o desatinado cavaleiro manchego) faz com que a

realidade se dobre à ficção de tal sorte que ela, paulatinamente, se “des-realiza”, na mesma proporção em que vai se ficcionalizando. (DUTRA; VOGA, 2018, p. 215)

Esse desdobramento que se dá em *Don Quixote*, como sustentam Dutra e Voga, é amplificado em *Cola de Lagartija*, pois o que é narrado e questionado na construção da biografia (tema central do romance) que tem como obsessão o Brujo/ditadura, ganha outros desdobramentos para relatar a tortura, as relações de poder, o machismo e o patriarcado, as relações neocoloniais, etc. Na medida em que se vai ficcionalizando o discurso oficial e a realidade literária há diversos questionamentos em outras camadas/planos que surgem para colocar em dúvida a verdade literária e a verdade histórica.

A construção de um personagem com o nome da autora provoca um questionamento sobre os fatos narrados, uma vez que Valenzuela estava exilada e não atuou como militante ativa, como a narrativa apresenta. Muitos artistas e escritores na Argentina se exilaram com a ditadura, sendo alguns deles: Mercedes Sosa, Julio Cortázar, e a própria Luisa Valenzuela. Contudo, no final do segundo capítulo, a escritora-personagem revela a impossibilidade de o letrado/artista romper e construir uma literatura que tenha um herói nacional, ou até mesmo que ressalte a identidade como os autores do *boom* latino-americano.

Nesse capítulo detecta-se o ensaio de uma produção biográfica por parte da personagem autora Rulitos/Luisa Valenzuela. A produção, ou melhor, a tentativa de narrar é uma espécie de batalha e confronto com o Brujo. Tal investigação patenteia a dificuldade de ser escritor num contexto político autoritário, período em que muitos intelectuais se exilaram ou sofreram com a censura e com a repressão política. Faz-se curioso o fato de Luisa Valenzuela narrar uma história de amor da personagem Rulitos com Navoni, opositor da ditadura, e também o interesse afetivo por um embaixador. Em alguns trechos a autora reflete sobre a possibilidade de se dedicar a um romance que tenha a temática amorosa, mas devido ao momento sócio-político, ela não pode perder o foco e se concentra na prioridade, ou seja, aplica-se na “história” do Brujo. Registre-se que é recorrente na produção ficcional de Valenzuela o amálgama dos temas político e amoroso, em que o erotismo ocupa papel fulcral, como se pode comprovar nos contos “Cambio de armas”, em cuja trama se fundem a violência política e física e dor e prazer, e “Cuarta versión”, no

qual uma relação afetuosa e sensual se desenrola ao lado de censura, prisões e desaparecimentos.

No texto “Literatura y Escritura femenina en América Latina”, Sara Batriz Guardia (2007) assenta a busca que as autoras latino-americanas travam por uma voz própria. A crítica literária cita, em especial, aquelas excluídas, que, fora do espaço de poder, ostentam como temática em sua literatura as relações de classe e as questões inter-raciais. Entre as escritoras citadas estão: Maria Firmina dos Reis (Brasil); Juana Manuela Gorriti (Argentina); Mercedes Cabello de Carbonera (Perú); Lindaura Anzotategui (Bolívia) e Gertrudis Gomes de Avellaneda (Cuba). A produção feminina do século XIX, segundo Guardia, retrata a integração das comunidades indígenas e os abusos a que eram submetidas.

Luisa Valenzuela retoma uma temática sobre a qual escritoras que estavam à margem, fora do cânone literário, já se debruçavam no século XIX, não sendo, portanto, algo exclusivo do pós-*boom*, mas evidenciado pelas autoras citadas acima, que abordavam temáticas sobre a colonialidade na América Latina. Ao tratar do fim das Vanguardas do século XX, Guardia (2007) afirma que são consideradas as “trágicas” da história cultural latino-americana, o contexto político, já explicitado nesse trabalho, responde ao adjetivo empregado. Na década de 1970- 1980, data em que *Cola de Lagartija* foi escrita, tem-se o distanciamento da temática romântica, abrindo novos caminhos para a produção feminina, sendo justamente o que se vê na obra, uma recuperação de temáticas já utilizadas, mas com uma hibridização no romance.

A impossibilidade de Rulitos viver a plenitude de suas paixões mostra também a insegurança e o desconforto de se viver no momento narrado, que remete ao Processo de Reorganização Nacional na Argentina. Há uma passagem em que ela revela ter contato com algum embaixador que possibilitava o asilo de pessoas que estavam ameaçadas pelo regime. A função de Rulitos tem uma conexão com o que o Brujo afirmou no primeiro capítulo: que surgiria em algum momento o seu antagonista. A personagem autora afirma que a voz do Brujo, muitas vezes, parece a sua própria voz: “Reconozco que hay mínimos elementos que nos acercan. Hay una afinidad de voz cuando lo narro, a veces podrían confundirse nuestras

páginas”<sup>34</sup> p. 140). O recurso metaficcional pode provocar uma confusão para o leitor, uma vez que a obra tem diversos planos, sendo três deles mais palpáveis: um, a escritora que escreve o romance lido pelo leitor se chama Luisa Valenzuela, sendo a realidade que nos é dada; o outro é o personagem principal que se chama Brujo e escreve sua biografia (temática central); a personagem Luisa Valenzuela que narra no segundo capítulo a história do Brujo, com a perspectiva de exterminá-lo ou recuperar uma memória; e o terceiro capítulo narrado em terceira e primeira pessoa, que mostra a nação sem memória e, portanto, sem passado e futuro.

Há um estranhamento no primeiro plano, que é a realidade dada, havendo desconforto para o leitor, já que no segundo capítulo a narrativa começa com uma declaração da personagem que apresenta o mesmo nome da autora da obra:

Yo, Luisa Valenzuela, juro por La presente intentar hacer algo, meterme en lo posible, entrar de cabeza, consciente de lo poco que se puede hacer en todo eso, pero con ganas de manejar AL menos un hilito y asumir la responsabilidad de La historia. (VALENZUELA, p.139)<sup>35</sup>

A utilização de recursos semelhantes ao do primeiro capítulo confunde a personagem Rulitos com o Brujo. Rulitos apresenta afinidade com a religião de matriz africana, cita as experiências do povo argentino vividas na Umbanda, e relata as suas vivências com seus guias espirituais. Também apresenta as mesmas técnicas de metanarrativa, ao mencionar a criação da biografia do Brujo. O leitor conclui, então, que Brujo e Luisa Valenzuela são uma criação da autora que manteve seu nome, provocando questionamentos sobre a validação do relato tanto na ficção como no que se considera realidade.

Nos encontros da personagem Valenzuela com Alfredo Navoni, vê-se o medo e o máximo de cuidado possível para não ser lido como suspeito na ditadura militar. O único livro que poderia ser lido sem levantar suspeitas seria “Deus, Patria y Hogar” [Deus, Pátria, Família] (p. 142). O livro que o personagem expõe revela o que fundamenta o autoritarismo: princípio que repudia a democracia, uma vez que sua

---

<sup>34</sup> Reconheço que há mínimos elementos que nos aproximam. Há uma afinidade de vozes quando o narro, às vezes nossas páginas poderiam ser confundidas.

<sup>35</sup> Eu, Luisa Valenzuela, juro pela presente tentar fazer algo, me meter no possível, entrar de cabeça, consciente do pouco que se pode fazer em tudo isso, mas com vontade de manejar pelo menos um fiozinho e assumir a responsabilidade da história.

juventude não pode escolher quais obras ler. Nessa defesa da obediência acrítica às autoridades públicas cooperam a família e a religião, protetoras “da moral e dos bons costumes”, formando a base do Estado para defender o Processo de Reorganização Nacional.

A pátria está intimamente ligada ao nacionalismo exacerbado e utilizado como propaganda em muitas ditaduras; isso ocorre também no Processo de Reorganização Nacional da Argentina. Ressalta-se a passagem na qual a Triple P tem como objetivo limpar a pátria dos seus inimigos, ou seja, daqueles que não seguem o modelo patriótico, baseado nos moldes militares, que se opõem aos preceitos democráticos, já que o pensamento divergente é visto como opositor perigoso, sendo inimigos do Estado não só jovens de esquerda (na obra citam-se os montoneros), mas também intelectuais, músicos e cidadãos comuns; enfim qualquer pessoa que apresente um pensamento incompatível com o do regime.

A família “conservadora” (el hogar), por se sentir ameaçada, é facilmente convencida pelo discurso autoritário. Uma das frases mais famosas da ditadura argentina, quando sumiam pessoas de seus domicílios ou das ruas era: “Por algo será”, que se tornou um *slogan* que minimizou o desaparecimento das pessoas. As famílias que se intitulavam “de bem” não teriam desaparecidos entre seus entes. Contudo, Juan Carlos Martinez (2017), ao escrever sobre esse *slogan* utilizado no contexto ditatorial da Argentina, anota que a tática foi empregada para acobertar que empresários e outros cidadãos poderosos, cúmplices da ditadura, estavam envolvidos no desaparecimento de pessoas. Valenzuela, somente por citar um suposto título de obra, *Dios, Patria, Hogar*, coloca o leitor em contato com o terrorismo de Estado e seus fundamentos. Na concepção de Adriana Ortega Clímaco (2017), ao analisar *La razón de mi vida* autobiografia de Eva Perón, “a família” é um elemento alegórico da nação constituído pelo discurso do Peronismo, uma vez que entende a pátria como hogar/ lar e a família:

Ao realizar a formação de si, de Perón e do povo peronista em seu texto autobiográfico, Eva Perón elabora alegorias com as quais descreve a nação argentina: lar e família. Resumidamente, a pátria deve ser administrada como um lar que abriga a família formada pelo pai, Perón, a mãe, Evita, e os filhos, o povo (CLÍMACO, 2017, p.68).

Clímaco (2017) retrata que nesta autobiografia Evita revela os seus fundamentos de interesse pela causa popular, pode-se pensar em seu papel na construção de um imaginário coletivo que a torna como mãe e santa, devido ao seu empenho político ao mediar as relações entre Perón e o povo. A “missão” de Rulitos é escrever a biografia do Brujo, tentando destituí-lo e questionar uma memória coletiva por meio da escrita/literatura. Essa tentativa envolve uma série de rituais que a escritora personagem identifica como os rituais de umbanda e quimbanda. Ela narra a espiritualidade do Brujo, mas também narra o seu contato com a religião e guias espirituais. Apresenta as linhas de umbanda que atuam no seu terreiro, cita entidades e até histórias *outras*, religiosas, que poderiam também ser narradas.

Uma festa na pirâmide, feita pelo Brujo, é um episódio que Valenzuela apresenta como parte da biografia. Na ocasião a “sopa de machi”- sopa feita com o corpo da mulher indígena- seria servida para os convidados, mas essa sopa faz com que o Brujo sofra uma indigestão, sendo quase vencido pela manifestação provocada. Seria interessante que a derrota do Brujo fosse levada a cabo por uma mulher representante da cultura mapuche. Contudo, a autora comenta que se naquele momento o Brujo tivesse sido exterminado, ela não teria mais um romance para narrar. O leitor fica angustiado, à espera de que o Brujo seja exterminado e que se tenha um “final feliz”. A *catarse* seria o fim do regime/ a morte do Brujo.

A autora cria planos que se abrem para outras histórias. Uma delas é a criação de Julia, amiga de Rulitos. Elas tentam ultrapassar a zona militar, sendo advertidas por um soldado. As amigas só conseguem fazer essa ultrapassagem pelo fato de Luisa Valenzuela ter um eshú, denominado por ela como um diabinho, que foi deixado na zona militar. O diálogo entre o General (presidente) e um de seus coronéis mostra o perpetrado contra o Processo de Reorganização Nacional. É a primeira vez que se tem diretamente a alusão ao Presidente General. Na forma de discurso direto, o diálogo do general e Coronel revelam muitas características do “personagem López Rega”, que serve ao governo. O Presidente chama o Brujo de *Teniente López*.

A literatura é o tema central da obra. Isso se mostra, de forma mais transparente, num plano que denominarei a “Paródia dentro da Paródia”. Após conseguir jogar o eshú na Zona Militar abre-se outra narrativa. Esse plano se chama: “La iluminación”. Há uma narrativa sobre o povo de Capivirí. As máquinas dos jornais “La voz del

pueblo Capiviri” começam a funcionar. O jornal publica uma crônica, que é a história do Brujo. Os moradores ao lerem a história ficam agradecidos e querem fazer um ato simbólico na cidade que vire uma tradição, negando o Brujo como liderança dessa história.

Os moradores da cidade fariam um grande evento, ridicularizando a história do Brujo. O evento seria um grande baile de máscaras, como o que foi narrado pelo Brujo no primeiro capítulo da obra. Dessa forma, os capivireños organizam a festa: constroem uma pirâmide, máscaras, ascendem velas. A festa seria em homenagem a quem escreveu a crônica. Os moradores não sabem os detalhes de como a história chega à cidade. Dessa forma, questionam o prefeito, que diz não saber com detalhes o que ocorreu:

Ojalá supiera quien fue, ojalá supiera. Lo ascendería inmediatamente a redactor estrella, lo nombraría doctor honoris causa, ciudadano dilecto de Capivarí, cualquier cosa. Pero me ES imposible. El artículo me llegó em sobre cerrado, entregado en propia mano por un caballero de negro en un oscuro. No parecía gaucho a pesar de su sombrero aludo, más parecía un mosquetero. No sé. Preguntó por mí y personalmente me entregó el sobre, sin desmontar, casi sin decir palabra (VALENZUELA, p.172)<sup>36</sup>

Interpreta-se essa passagem como o objetivo central da escritora personagem. A leitura que os moradores de Capivarí fizeram da crônica é uma possibilidade de interpretação, sendo o personagem principal parodiado pela pequena cidade. A literatura é o não dito, um amontoado de palavras, mas a interpretação e crítica sobre o personagem da crônica mostram a capacidade de possibilitar discussões. Quando todos leem a crônica, a história do Brujo perde a força. A festa, que acaba sendo uma paródia do Brujo, ganha a finalidade de homenagear o cavalheiro que escreveu a crônica e que se chama Mascaró. O escritor é visto como figura central dentro dessa narrativa que revela a potência da literatura e da arte. A festa também está interligada ao surgimento de um jornalismo sério, uma vez que as máquinas do jornal “La voz del pueblo Capivarí” funcionam e, assim, a crônica é publicada. Há

---

<sup>36</sup> Quem me dera saber quem foi, quem me dera saber. O colocaria imediatamente como redator principal, o nomearia Doutor Honoris Causa, cidadão estimado de Capivarí, qualquer coisa. Mas para mim é impossível. O artigo chegou a mim em um envelope lacrado, entregue pelas mãos de um cavaleiro de preto em um cavalo escuro. Não parecia gaúcho apesar de seu grande chapéu, parecia mais um mosqueteiro. Não sei. Perguntou por mim e, pessoalmente, me entregou o envelope, sem se prolongar, quase sem dizer nada.

uma celebração pela liberdade do povo capivareño, que se torna livre por meio da leitura e funda uma nova tradição na cidade.

O boneco do Brujo é construído para a festa e gera uma espécie de carnaval nas ruas de Capivarí. Esse carnaval finaliza com uma fogueira na praça da cidade, na qual queimam o boneco. A fala de um dos moradores: “Cuánta cosa buena hay que sacrificar para consumir el mal. Y cuánta belleza se desprende del sacrificio. Cuánta iluminación” <sup>37</sup>(p.172). Essa passagem lembra a tradição espanhola das “Fallas de Valencia” ou Les Falles (em valenciano). Uma antiga festa típica da Espanha na qual a população valenciana constrói bonecos que, no fim da celebração, são queimados. Essa tradição está vinculada ao trabalho dos carpinteiros, que são devotos de São José Operário na Igreja Católica, que depois de trabalharem durante o inverno constroem os bonecos e monumentos, que são críticas sociais. Ao queimarem os bonecos, os valencianos se sentem como se tivessem espantando todos os males e coisas ruins, e consideram a queima um sacrifício necessário para consumir o mal.

O capítulo “La Iluminación” se dá a partir do acesso à literatura presente nas ruas e também patenteia o desejo de Rulitos de desconstruir a imagem que se tem do Brujo, valendo-se do burlesco e do carnaval, da festa e da comemoração crítica popular das ruas. A festa popular é o oposto da ditadura, as ruas estão ocupadas, diferente do que ocorre no final da obra, quando la vieja loca afirma que “todo mundo” não existe (p. 294), onde há somente a presença do presente, sem passado, não existindo uma memória histórica. O burlesco na literatura questiona os papéis sociais, personagens e as convenções, está presente na literatura desde as peças mais antigas da antiguidade. Mas, hoje, vê-se presente no carnaval, no qual figuras públicas virão caricaturas, fantasias e, assim, são criticadas na festa das ruas, ocupadas pelo povo.

Tem-se a “paródia na paródia” pelo fato de a obra ser uma metaficção que parodia o sistema autoritário, vivenciado na Argentina, retratando figuras históricas que já foram mencionadas no capítulo 1. Porém, dentro dessa paródia maior que é a história do “Brujo”, no contexto de 1976- 1983, existem outros planos ficcionais que também seguem o mesmo recurso, possibilitando a melhor leitura da obra, uma vez

---

<sup>37</sup> Quanta coisa boa tem que se sacrificar para consumir o mal. E quanta beleza se desprende desse sacrifício. Quanta iluminação!

que se torna didático. A história de Capivari, por exemplo, contribui para a interpretação dos imaginários coletivos que são redesenhados por Luisa Valenzuela.

A história de Capivari é comentada pela personagem Luisa Valenzuela: segundo ela, esse episódio do romance deixou o “Señor de las Lagunas” irado. A escritora personagem revela ter muita preocupação, não com o povo de Capivari, mas com as pessoas que estão na capital, uma vez que o povo capivareño consegue se defender e é muito aguerrido (p. 178), enquanto os demais cidadãos que vivem na metrópole são adoradores e cegos e saíram do controle do próprio Brujo, dedicando-se agora ao culto da Muerta (p. 178).

Após o povo de Capivarí ter acesso à informação e fazer uma paródia da sua história, o Brujo sonha que perde seus poderes (p. 289). Dessa forma, retoma a ideia de se autorreproduzir com Estrella, seu testículo que é sua irmã. Fala que a madrinha desse filho será a Muerta. Dessa forma, faz pedidos de proteção. O nome da Muerta, Eva, é quase pronunciado pelo Brujo, deixando explícita a alusão feita à Eva Perón:

¿Qué ideas son esas? Qué sobresalto! Me asaltan imágenes , que no me pertenecen; debe ser El sueño, el cansancio. Seguí sobándome, masajeándome, edecán Garza, y no permitas que las pesadillas se me cuelen en las ensoñaciones.

Edecán no permitas  
Estrella no permitas  
No lo permitas E..mejor dicho mi Muerta.  
E... no permitas. (VALENZUELA, p.197)<sup>38</sup>

Apesar de ter a “oportunidade” na conclusão do capítulo dois, de “matar” o Brujo e dar um final feliz para a história, a autora não consegue exterminá-lo, ou narrar o fim do regime com a história de Capivarí, semelhante ao episódio da sopa de Machi. O

---

<sup>38</sup> Que ideias são essas? Que sobressalto! Me roubam imagens que não me pertencem; deve ser o sono, o cansaço. Siga me sovando, me massageando, edecán Garza, e não permita que os pesadelos se misturem nos delírios.

Edecán não permita

Estrela não permita

Não o permita e... Melhor dizendo minha Muerta.

E... não permita.

discurso do Brujo convence o povo de Capivarí a se integrar. Esse silenciamento da escritora-personagem traz uma desconfiança de possível aliança com o Brujo ou a repressão, reafirmando-o como uma alegoria do sistema autoritário. As máscaras tornam-se elementos necessários na narrativa, pois na literatura valenzuelana tanto a realidade quanto a ficção são questionadas. O Brujo retrata uma série de pessoas (presidentes e empresários) que se utilizam do rosto de López Rega para passarem despercebidos com seus interesses. No final da narrativa, Rulitos afirma: “Callando ahora creo poder callarte. Borrándome del mapa pretendo borrarte a vos. Sin mi biografía es como si no tuvieras vida, chau, brujo, “*felice morte*”<sup>39</sup>(VALENZUELA, 1983, p. 246). A personagem acredita que ao parar de escrever a história do Brujo se finda, e não aparece mais em nenhum plano.

Rulitos nega a arte enquanto possibilidade de emancipação e negar a escrita, para ela, seria a solução para a não existência de Brujos e monstros que apoiam regimes autoritários. A escritora personagem lamenta a ineficácia da escrita frente aos desmandos reinantes, como se lê na passagem: “Ponerse escribir cuando por ahí, quizás al lado, a un paso no más, están torturando, matando, y una apenas escribiendo como única posibilidad de contraataque, qué ironía, qué inutilidad”<sup>40</sup> (p. 244). Vê-se a possibilidade de a escritora ser o próprio Brujo pelo fato de negar o uso da memória que contrapõe a história oficializada, sendo apenas um “teatro de bonecos” apresentado pelo personagem principal, fazendo que seu romance fique mais grandioso. No trabalho intitulado “Claudiciones de la razón letrada y romance nacional totalitário: sobre *Cola de Lagartija*, de Luisa Valenzuela (2005), Juan Pablo Dabove (2005) afirma que sempre haverá uma suspeita de cumplicidade entre Rulitos e o Brujo, pois em *Cola de Lagartija*, de Valenzuela, o poder fala em primeira pessoa, o que o crítico classifica como o “Devir-mostro do letrado”. Em contrapartida, segundo Dabove (2005) pode-se entender também que Rulitos opta pelo silêncio, sendo a sua uma decisão ética, na perspectiva do estudioso.

---

<sup>39</sup> Me silenciando agora, acredito te silenciar. Apagando-me do mapa pretendo te apagar. Sem minha biografia é como se você não tivesse vida. Tchau Brujo. Feliz morte!

<sup>40</sup> Escrever quando estão por aí, talvez do nosso lado, há um passo de nós, estão torturando, matando, e alguém apenas escrevendo como uma única possibilidade de contra-ataque, que ironia, que inutilidade.

Contudo, pode ser também a solidão de Rulitos, pelo fato de não ter mais notícias de Navoni e o medo de sofrer represálias, tornando-se talvez vítima dos militares a causa da decisão de silenciar. Outra resolução que também pode ser questionada é o fato de Rulitos não querer potencializar a criação de novos Brujos:

[...] Y yo de esta forma tan pasiva de la acción que es la escritura, quisiera detenerle la mano, acabar con su influencia accediendo quizás a la total pasividad, al silencio. Detener el horror evitando nombrarlo, de so se trataría. ¿Ponerme una mordaza? No: la mordaza implica un conocimiento silenciado a la fuerza, una censura. Y ahora me doy cuenta de que no sé nada, no puedo saber nada y me estuve engañando todo el tiempo, creí que era necesario mantener viva la memoria como arma de defensa y de esclarecimiento. Ahora me temo todo lo contrario, temo que el nombrar genere (p. 245)<sup>41</sup>.

Para Dabove (2005), o fracasso de Rulitos está interligado à expulsão do letrado da política nacional, e o fato de sua relação com Navoni ter fracassado a torna sozinha e incomunicável.

O terceiro capítulo é narrado em terceira pessoa, com interferências do Brujo, e tem alternância de vozes, o que faz com que romance seja *hermético*. Não segue mais a narração em primeira pessoa, para relativizar a verdade e a ficção. Essa relativização do discurso literário e também do discurso oficial é algo marcante na literatura de Valenzuela, que na reescritura de contos de fadas questiona o papel dos contos tradicionais e a construção do patriarcado. Em *Cola de lagartija*, no primeiro capítulo a autora questiona o discurso oficial; no segundo capítulo questiona o discurso literário, no terceiro, mescla esses questionamentos e não se sabe quem está narrando em terceira pessoa. Dutra e Voga (2018, p. 215) retratam a relativização da verdade como uma característica marcante na estética valenzuelana:

Para fazer frente ao monopólio do discurso, as armas literárias de Valenzuela são a relativização da verdade, a exposição da manipulação da linguagem (por conseguinte, das estratégias

---

<sup>41</sup> E eu desta forma tão passiva, da ação que é a escrita, queria prender-lhe a mão, acabar com sua influência ascendendo talvez a total passividade, ao silêncio. Deter o horror evitando nomeá-lo, disso se trataria. Colocar em mim uma mordaza? Não: a mordaza implica um conhecimento silenciado à força, uma censura. E agora me dou conta de que não sei nada, não posso saber nada e estive me enganando o tempo todo, acreditei que era necessário manter viva a memória como arma de defesa e de esclarecimento. Agora temo todo o contrário, temo que o nomear generalize.

discursivas) e a incorporação de um mosaico de vozes ao seu próprio enunciado no texto. Ao descortinar aos olhos do leitor o processo criativo assentado por trás do texto, expondo-o como construção de significados direcionada a determinado fim (neste caso, a um propósito literário), Valenzuela não só contribui para dessacralizar a literatura e a pretensa “autoridade inerente” ao autor, como expõe a “arbitrariedade” e de todos os demais discursos, sobretudo o oficial, evidenciando-o também como construção de significados voltada a fins específicos. Os críticos e pesquisadores que se debruçaram sobre a obra da ficcionista argentina parecem concordar amplamente com relação a este ponto.

Quando Dutra e Voga expõem a dessacralização da arte, em especial, da obra literária, salientam o que também é exposto por Florencia Garramuño (2008). Ao mostrar que muitos escritores, tanto no Brasil como na Argentina, rechaçam a ideia de escritor e de romance, a autora denomina isso como “desauratización de lo literario”, pelo fato de a violência ter-se intensificado em ambos os países na década de 1970 e 1980 devido ao contexto de ditadura.

Retomando o último capítulo do romance que analisamos, vale a pena assinalar que ele vem na forma de uma interrogação “Três?”, apontando o questionamento acerca de a história não acabar com o fim exposto, ou melhor, o silêncio de Rulitos. A história não acaba com o silenciamento da escritora-personagem. O Brujo está mais forte e prepara o plano de autorreproduzir-se com Estrella (seu testículo), que se tornará seu útero.

O maior cúmplice do Brujo, Garza, além de fazer o berço do futuro hijo/Yo, irá tirar o sêmen do Brujo para fertilizar Estrella, que gerará a criança. O objetivo do Brujo não é ser pai, mas se tornar único por meio da gestação, sendo “padre madre hijo” . O Brujo passa por uma espécie de mutação, por meio do barro e ganha características femininas. Seu ritual está interligado a tornar-se um ser hermafrodita. “Cual pollo cocido al barro poco a poco se va descascarando al brujo y lo que aflora es su nueva y femenina pulpa” <sup>42</sup>(p. 262)

Navoni é um foragido da ditadura militar e o povo de Capivarí vê que os militares estão atrás dele. A partir da página 265 o nome do Brujo é apagado da história, sendo escrito com a falta de uma letra, isso acompanha o processo de metamorfose

---

<sup>42</sup> como frango cozido ao barro, o bruxo pouco a pouco vai se descascando e se aflora mais a carne feminina.

do personagem. Assim como o edecán é referenciado como sacristão. Isso pode ser interpretado como uma possível mudança no que diz respeito ao sistema político, a mudança não será o fim da dominação do povo, em especial as minorias, mas apenas o fim de um sistema repressivo.

Uma das palavras proibidas em Capivarí é a palavra paz, o povo é obrigado a construir uma capa para colocar nos espelhos da pirâmide do Brujo e também reza em segredo pedindo paz, o povo já está arrependido de ter validado o discurso do Brujo, uma vez que não tem mais diálogo e decisões democráticas. Já não podem mais adorar a Muerta e tem que doar todas as vestes brancas para a construção da capa branca. Essa capa é o que separa o Brujo viril da nova imagem feminina que está em processo. Admite valer-se da força feminina (no caso a Muerta e Estrella), mas após o “parto” não precisará mais usurpar a força das mulheres. À medida que a gestação/mutação avança crescem as bases militares na cidade de Capivarí, indicando o ápice da tortura narrada.

Há um plano nessa narrativa que retrata os delírios do Brujo, que, quando dorme, tem alguns pesadelos com aranhas. Quando entrasse em trabalho de parto não poderia gritar, nem dar gargalhadas, pois poderia quebrar os espelhos e as aranhas apareceriam para ele. Além das aranhas, fantasmas aparecem. Um desses fantasmas é uma moça que foi vítima do regime. O próprio Brujo enfiou na vagina da moça um rato, essa moça o perturba. “A aquella yo mismo le metí el ratón en la vagina para que se la fuera royendo despacito y ahora es ese hueco negro, enorme como una boca que intenta devorarme” <sup>43</sup>(p. 25).

As aranhas são representadas, na narrativa, como animal que causa medo e pavor no personagem principal. Pode-se detectar na literatura a figura desse artrópode relacionado simbolicamente ao processo de escritura. Serve de exemplo o conto “Casa tomada” de Julio Cortazar, em que a personagem Irene tece, envolvendo o irmão em sua teia e dando organização ao espaço fechado que se instala. Em *Cola de lagartija*, as aranhas constroem suas teias e, assim, poderiam de certa forma modificar o processo biográfico. O Brujo constrói um espaço no topo da pirâmide

---

<sup>43</sup> Naquela moça eu mesmo lhe meti um rato na vagina para que fosse lhe roendo devagarzinho e agora tem um buraco negro como uma boca tentando me devorar.

para evitar esses “delírios” e afastar os fantasmas que o colocam em contato com a verdade, com a memória e com a arte crítica que o denuncia.

No momento de ter o filho e se tornar único “pai mãe filho”, porque o filho ficaria acoplado em seu corpo, assim como Estrella, ele pede para que o Edecán/Sacristão vá até a capital (Buenos Aires) e busque os adoradores da Muerta. Isso na verdade era uma forma de exterminar o Edecán, uma vez que ele não lhe era mais útil.

Ao chegar à capital, o servo do Brujo não encontra ninguém mais pelas ruas. Numa conversa com uma gari/Vieja Loca ele tem contato com a realidade da capital e é apresentada parte da profecia, pois a velha lhe informa que muitos morreram e foram jogados no rio; padres foram maltratados; outros estão desaparecidos e foi proibido o culto à Muerta.

- Eso estaba todo un chiquero, ni se imagina. Por suerte prohibieron en culto, pero ahora tengo que limpiar y limpiar para devolverlo todo al orden

- Vieja loca. No entiende usted nada de desorden sagrado. ¿Dónde se metió todo el mundo?

- Todo mundo soy yo, ahora ¿no ve? ¿O acaso que cree que me los barrí a todos? Deben de haber vuelto a sus casas. Los que pudieron, claro. Los otro me temo que estarán tapizando el río, sirviéndole de alimento al bagre que se come cualquier porquería. Cierta tarde entró la tropa tocando a degüello y agarraron a todos que pudieron. A muchos se los llevaron y no volvimos a ver. Tienen esa costumbre.

- ¿Y por qué tanta furia?

- Vaya a una a saber. Sin así. Un día prohibieron el culto de la muerta- cruz, diablo, que no me oigan mencionarla- y dieron orden de desconcentrarse. Pero no dejaron tiempo. Al ratito no más acabaron con todo, hasta maltrataron a algunas curas. Y se llevaron todas las reliquias.

-¿ y ahora que hacemos?

- Yo tengo que seguir barriendo.

- No me preocupo por usted, vieja, me preocupo por mí.

- Y, bueno, siga el curso del río hasta el sitio de donde vino. Pero, vaya por agua, así no lo descubren. El río es zona de muertos, no de vivos, no lo van a andar buscando por ahí. Pero ni se le ocurra en

meter las narices en la capital. Ahí seguro que lo chupan. (VALENZUELA, p. 294-295)<sup>44</sup>

A conversa com o Garça é o momento mais nítido da alegoria que é *Cola de Lagartija*. É a exposição de todas as atrocidades e a indiferença de ambos os personagens (Garça e a vieja loca) é construída na narrativa. Há uma enorme frieza que descreve todo o processo sanguinário que foi a ditadura. Ao voltar para a Pirâmide, querendo anunciar o nascimento do Yo, o Garça morre aos pés da pirâmide que é a casa do Governo, na Praça Mayor. O último sangue derramado foi o do cúmplice. Algumas pessoas comemoram o fato, pois implicaria o fim do regime, e os vinte anos de paz prometidos pela profecia. Mas a esperança de paz é desmentida por alguém que, pessimista, aponta para realidades menos alvissareiras:

Lo dudo mucho. Las tiranías ya no vienen como antes. Ahora tienen piezas de repuesto. Un presidente cae y otro ya está listo para reemplazarlo. Además, este hilo no puede ser el tan mentado río de sangre, porque entonces en lugar de veinte años nos tocarían apenas veinte minutitos de paz (p.302).<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Isso estava um chiqueiro, nem se imagina. Por sorte proibiram o culto, mas agora tenho que limpar e limpar para devolver tudo em ordem.

Velha louca. A senhora não entende nada de desordem sagrada. Onde se meteu todo mundo?

Todo mundo sou eu agora, não vê? Por acaso crê que varri todos? Devem ter voltado para suas casas. Os que conseguiram, claro. Temo que os outros estejam cobrindo o rio, servindo de alimento para o bagre que come qualquer porcaria. Certa tarde entrou a tropa degolando e pegaram todos que puderam. Muitos foram levados e não voltamos a vê-los. Têm esse costume.

E por que tanta fúria?

Vai saber. São assim. Um dia proibiram o culto da Morta - cruz, diabo, que não me ouçam mencioná-la – e deram ordem para se desconcentrar. Porém não deram tempo. Em pouco tempo acabaram com tudo, até maltrataram a alguns padres. E levaram todas as relíquias.

E agora o que fazemos?

Eu tenho que seguir varrendo.

Não me preocupo com a senhora, sua velha, me preocupo comigo.

E, tá bom, segue o curso do rio até o lugar de onde veio. Mas, vá pela água, assim não te descobrem. O rio é zona de mortos, não de vivos, não vão andar te buscando por ali. Porém nem ouse pisar na capital. Aí, sim, te pegam.

<sup>45</sup> Eu duvido muito. As tiranias já não vêm como antes. Agora têm peças de reposição. Um presidente cai e outro já está pronto para substituí-lo. Além disso, este fio não pode ser o tão mencionado rio de sangue, porque então no lugar de vinte anos teríamos apenas vinte minutos de paz.

Por fim, questiona-se se de fato a história sangrenta foi narrada. Se no início da obra afirma-se que há uma história e uma profecia, no final põe-se em dúvida a veracidade da narração. Pois, como a narrativa se constitui por uma infinidade de ficções, esta talvez não seja a ficção/profecia anunciada. A conclusão do relato é a possibilidade de o horror voltar a qualquer momento. A metamorfose do Brujo (alegoria da ditadura) pode representar uma mudança de sistema, mas principalmente a manutenção do poder entre os mesmos monstros que apoiaram a ditadura. Se no início a *Cola* foi a metáfora mais empregada, no final da narrativa as máscaras ganham grande destaque e, assim, finaliza-se a obra com uma ironia: “[...] porque entonces en lugar de veinte años nos tocarían apenas veinte minutitos de paz” (p. 302).

## **2.2 Os dispositivos de dominação e a apropriação do corpo da Muerta/Nação.**

A tomada de Capivarí mostra como, por meio do discurso-político, as pessoas foram levadas a aceitar a integração de sua cidade à Laguna Negra. “La Voz” é um instrumento que permite que o discurso do Brujo seja propagado e aceito pela população de Capivarí e, assim, há uma expansão territorial. Destaca-se que o jornal “La voz Del pueblo de Capivarí” é substituído por “La Voz”, deixando de ter o nome do povo.

Dabove (2005) defende a ideia de que a transformação do corpo do Brujo no corpo da nação, assim como a construção da pirâmide asteca, podem ser vistas a partir do Terrorismo de Estado. Mas no caso da Tomada de Capivarí houve uma passividade ao se agregar aos ideais do Brujo, porque não foi usada a força para invadir a cidade, e houve a aceitação por parte dos moradores. Não se percebe o questionamento ou até mesmo o medo dos moradores de Capivarí ao escutarem e aceitarem o que foi proposto pelo Brujo. Há certa alegria e contentamento dos capivireños, que acreditam na benevolência do discurso apresentado. O que comprova que as ditaduras começam pela propaganda das ideias.

Entende-se o processo de escritura, que se utiliza do corpo como alegoria central, o Brujo se apodera do dedo da Muerrta (no caso Eva Perón) para incorporar os poderes da líder populista. Dabove (2005) também faz essa leitura, quando declara:

El cuerpo del Brujo está en permanente relación con otro cuerpo del cual obtiene sanción: el de la muerta (Eva), en su constante identificación con el cuerpo de la Patria (recordemos Santa Evita), de Tomás Eloy Martínez, donde el cuerpo de Eva errante es una metáfora de la patria errante y a oscuras, o, más explícitamente aún, en Nestor Perlonger, dónde el cadáver de Eva es el cadáver de la nación. El brujo sabe esto y actúa en consecuencia: antes de la muerte del “generalís” (Perón), cuando el cadáver de la muerta es devuelto a éste, le cortan el dedo con propósitos de identificación de las huellas digitales. El Brujo roba el dedo para devenir Eva, para adoptar su poder y su autoridad. (DABOVE, 2005, p. 208)<sup>46</sup>

Nota-se que Dabove (2005) trata da apropriação que é feita pelo Brujo, usurpando o poder de uma das maiores líderes políticas da história da Argentina, e o leitor não precisa de muitos detalhes para saber que o corpo que será devolvido ao Generalíssimo (Perón) é o corpo da Muerta (Evita), uma vez que são acontecimentos que ainda estão presentes no discurso cultural do país. O discurso de Eva Perón, como destacam muitos historiados, como Alberto Romero (2005) foi imprescindível para que Perón ganhasse as eleições disputadas. Esse discurso, apropriado pelo Brujo, faz-se necessário para que o povo de Capivarí não se emancipe e tenha um rumo que o usurpador/Brujo pretende. Há uma ironia com as promessas feitas no discurso propagado ao povoado. Nota-se a passividade e até mesmo a inocência, já que o povo acredita nas promessas, a fala do protagonista assume o teor do discurso político. Ou seja, por mais que o Brujo tenha as piores intenções, o discurso populista é a principal chave de alienação e aceitação do povo no contexto ficcional.

Dentre as promessas feitas pelo Brujo pode-se enumerar: o Congresso internacional de Brujos, o uso de talismãs e pajés, dizendo que Capivarí será a capital da magia; a promessa de que o time de futebol da cidade será campeão. A última promessa, e

---

<sup>46</sup> O corpo do Brujo está em permanente relação com outro corpo do qual obtém sanção: o da morta (Eva), em sua constante identificação com o corpo da Pátria (lembramos Santa Evita), Tomás Eloy Martínez, onde o corpo de Eva errante é uma metáfora da pátria errante e ocultamente, ou, mais explicitamente ainda, em Nestor Perlonger, onde o cadáver de Eva é o cadáver da nação. O Brujo sabe disso e atua em consequência: antes da morte do “Generalis” (Perón), quando o cadáver da morta é devolvido a este, lhe cortam o dedo com propósitos de identificação das digitais. O brujo rouba o dedo para devir Eva, para adotar seu poder e sua autoridade.

talvez a que seja mais convincente para o povo, é transladar o cadáver da Muerta para a praça da cidade. Todas essas promessas foram feitas de forma dissimulada, como o próprio narrador em primeira pessoa afirma.

O povo acredita nas promessas pelo fato de o Brujo parodiar um discurso populista, fazendo as mais audaciosas promessas. O fato de a religião e o futebol serem os temas centrais nesse discurso revela a alienação do povo. Esses acontecimentos remetem ao mundo real como a atual conjuntura política da América Latina, por exemplo, na qual muitos países têm os temas de políticas públicas confundidos com as crenças religiosas, como a questão do aborto. Nos últimos anos diversos grupos de mulheres no Brasil e na Argentina, especialmente, criticam a falta de laicidade do Estado, ao decidir pela vida das mulheres. A partir disso, entende-se que até em sociedades ditas democráticas, a religião ocupa um espaço na tomada de decisões, gerando conflitos para aqueles que se opõem a determinados dogmas ou crenças que são defendidas por certos políticos que constituem projetos de leis a partir de sua religião.

O narrador, ao defender que haja um congresso de magia, se apropria da religião e crença do povo. A base do discurso autoritário é de cunho religioso, mas no final o “culto” à Muerta também é proibido, tendo sido a “religião” usada apenas num primeiro momento para ganhar a simpatia de alguns. Mas, além da religião, sendo esta qual for, em *Cola de Lagartija* tem-se uma crítica àquelas impostas e usadas como estratégia no contexto político. Pode-se ler como a crítica ao discurso populista que se apropria desses valores e moralismos, Nota-se o sarcasmo da escritora-personagem ao ler as promessas do Bruxo:

¿así que les prometió un campeonato de fútbol a nivel internacional? Qué original. Nada ni por instante dudará del triunfo de su equipo Capivarí Juniors, será un evento deportivo sin demasiadas sorpresas. Más interesante suena esto del congreso de magia. Quién sabe si con un poco de suerte nos llega alguno que pueda superar el Brujo. Sería su verdadera derrota, en propio campo (VALENZUELA, p.218)<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Prometeu a eles um campeonato de futebol a nível internacional? Que original! Nada nem por um instante duvidará do triunfo de seu time Capivarí Juniors, será um evento esportivo sem muitas surpresas. Mais interessante que o congresso de magia. Quem sabe se com um pouco de sorte nos chega alguém que possa superar o Bruxo. Seria sua verdadeira derrota, em próprio campo.

A impotência do povo de Capivarí se dá por não conseguir interpretar adequadamente o discurso político usurpado pelo personagem, ou seja, o discurso que se assemelha ao discurso da Muerta, o poder da líder popular, utilizando-se da falta de politização e de esclarecimento do povo, que se deixa dominar pela voz reproduzida pelas rádios. A possível derrota do Brujo seria, segundo a narradora, como aponta a citação acima não pelo povo, mas por outro Brujo, ou seja, por outro líder que se valha de um discurso em cujo centro esteja a religião, para convencer o povo e fazê-lo acreditar em suas promessas, que segundo a Rulitos não são nada originais.

A crítica ao discurso populista na obra não é uma crítica direta a Eva Perón ou ao Peronismo, mas deixa em aberto as análises que são feitas sobre Evita e as diversas leituras no discurso cultural do país. Contudo, o fato de “La voz” retratar a fala do Brujo, que se apropriou do discurso utilizado pela líder argentina, fica implícita no uso do rádio que tanto Eva Perón e Juan Domingos Perón faziam para dialogar com o povo, ganhando sua admiração e veneração. Isso fica em evidência na narrativa quando o Edecán afirma que o povo de Capivari não quer se integrar ao reino da Laguna Negra, e o Brujo diz:

No enviaré mis fuerzas armadas para doblegarlos como haría cualquier poderoso sin imaginación. No. Quiero que el pueblo de Capivarí me admire y me venera. Seré impecable y esplendido, los forzaré a entregarse por propia voluntad. Actuaré con método. Con paciencia. Cada cosa a su tiempo y yo en todos sus tiempos, señor de eternidades, (VALENZUELA, p. 184)<sup>48</sup>

O método que o Brujo diz empregar está relacionado com a sabotagem que é feita por ele próprio. Ele provoca a falta d’água em Capivarí, fazendo com que o povo fique sem alternativa e diante da catástrofe de ficar sem água, lhe é dada a palavra. Assim, ele executa a segunda parte de seu método, valendo-se do discurso populista, para convencer o povo de que precisa não só de água, mas de religião e de futebol/entretenimento.

---

<sup>48</sup> Não enviarei minhas forças armadas para se submeterem como faria qualquer poderoso sem imaginação. Não. Quero que o povo de Capivarí me admire e me venera. Serei impecável e esplêndido, os forçarei a se entregarem por vontade própria. Atuarei com método. Com paciência. Cada coisa a seu tempo e eu em todos os seus tempos, senhor de eternidades.

O populismo na América Latina surgiu em meados do século XX. Exemplos do Populismo no Brasil e na Argentina foram, respectivamente, os governos de Getúlio Vargas e de Domingos Perón. O conceito de Populismo traz uma carga negativa, por construir um discurso demagógico, ao controle dos meios de comunicação, ao uso intensivo da propaganda política e à manipulação dos setores populares e também à repressão aos opositores desses governos. Contudo, há diversos autores que preferem não utilizar o termo populismo, e consideram esses governos como nacional-populares.

Na narrativa mostra-se que o discurso do Brujo não tem nenhuma potência, mas consegue manipular e convencer o povo, que passa por uma situação difícil. Ele se torna o grande Señor também de Capivarí, porque oferece uma ajuda para a necessidade básica, que, em última análise, ele mesmo provocou. Ele quer se tornar um mito, assim como a figura da Muerta – lembremos que Eva era considerada “A mãe dos pobres”. Além de se apropriar do corpo da Muerta, se utiliza da sabotagem e da mentira, golpeando a cidade de Capivarí.

Contata-se que há uma crítica se faz aos meios de comunicação, utilizados pela liderança popular na época, pois se apresenta um trecho que expõe a forma como os habitantes da cidade aguardam a emissão radial:

Serían ya como las tres de la mañana, el pueblo de Capivarí, con todos sus habitantes, dormidos y requetedormido, desatendiendo olímpicamente mi supuesta emisión radial. (VALENZUELA, 1983, p. 207).<sup>49</sup>

O rádio é colocado como elemento de comunicação em Capivarí, justamente por ser a forma que Eva e Domingos Perón se comunicavam com os seus seguidores. Em um estudo sobre o uso do rádio no contexto brasileiro e também argentino, Luñ José Vaz Chagas e Marcio Fernandes no trabalho intitulado “Rádio e política: A produção de sentido nos discursos radiofônicos de Juan Domingo Perón no Primeiro Peronismo (1946-1955 (2017))” anotam como o rádio foi imprescindível para romper as oligarquias dominantes, sendo visto como uma estratégia populista. Nas palavras dos estudiosos,

---

<sup>49</sup> Este triunfo dedico ao povo de Capivarí que estará me escutando. Seria já as três da madrugada, o povo de Capivarí, com todos os seus habitantes, sonolentos e quase dormindo, desatendendo olímpicamente minha suposta emissão radial.

O Rádio argentino é usado, então, de uma forma ainda mais massificadora para o levante e consolidação de várias alcunhas construídos no meio popular e referendadas até mesmo pelo congresso do país, como Libertador de La República, Coronel Sindicalista ou então aos associados à Eva Perón, como Madrinha dos Descamisados ou a Chefa Espiritual da Nação. Desde os discursos fundadores do Peronismo até sua morte (em meados dos anos 1950), Eva (ou Evita) deixou um legado de ser a primeira política mulher argentina que falava diretamente com os pobres, os trabalhadores, ou seja, os “sem camisa”, como os menos favorecidos economicamente na Argentina passaram a ser conhecidos a partir de então (CHAGAS; FERNANDES, 2017, p.3).

A mudança que se tem em Capivarí é de La Voz de Capivarí (jornal impresso e crítico) para La Voz (emissora radial na qual o Brujo discursava) é justamente o diálogo que reproduz o entretenimento (a promessa de ter um campeonato de futebol com Capivari Junior; e também a religião que resgata o diálogo da Chefa espiritual da nação, que seria a Muerta). Por fim, a promessa do Brujo foi trazer o corpo da Muerta para a praça da cidade, o que revela a memória viva de Evita.

A morte de Eva Perón foi noticiada principalmente pelo rádio, pela história oficial. O rádio nesse contexto foi capaz não só de entreter as pessoas, mas de educar e formar opinião de diversos grupos e, principalmente de fazer o povo se sentir próximo de seus líderes. O que se faz interessante para a análise proposta é o fato de Eva se tornar a principal comunicadora no Peronismo, ofuscando até mesmo a figura de Perón. A constatação disso está na forma com que os argentinos, ainda hoje, criticam ou veneram a figura da ex-primeira dama. Em 2011 Cristina Kirchner, ex-presidente da República Argentina, inaugurou uma fachada enorme com o rosto de Eva Perón em plena avenida 9 de Julho.

A figura da Muerta, usada pelo Brujo, que detém seu poder e autoridade, retrata o discurso do nacionalismo e da lealdade. Isso fez com que o povo de Capivarí não questione as “boas intenções” do Brujo e aceite, passivamente, a integração de Capivarí com Laguna Negra. E essa força é extraída do dedo que foi roubado, ainda no primeiro capítulo. O Brujo usa o corpo da Muerta para se fortalecer e para colocar seu plano em prática, tornar-se único. Não houve de fato um terrorismo de violência física explícita, apesar de ele sabotar a cidade, deixando sem água seus habitantes, o que de fato convence o povo é a retórica de Eva, parodiada por Valenzuela como se fosse um discurso do governo justicialista de Perón.

A ironia não se dá somente no contexto em que o Brujo convence Capivarí para se integrar a seu território, mas quando há na obra referência ao dízimo que muitos pagavam devido aos milagres da Santa. No trabalho “Santa Evita e suas aparições” (2004), Ana Carolina Ferreira da Silva elucida o fato de a mídia, em especial, a rádio contribuir para a construção da imagem de Eva Perón como a Santa da Nação:

Outro fator de relevância era que Perón tinha a seu lado poderosos assessores ou marqueteiros, como Apold, que se encarregou de reunir todas as melhores fotos de Eva assim que ela morreu. Ele se responsabilizou, também, por coordenar todo o trabalho de divulgação através de programas de rádio, jornais e livros impressos, após a morte de Eva. Imprensa é sinônimo de poder. Dominá-la é passo certo para se ter razão ou monopolizar grande parte da opinião pública. Era dar voz à “Santa”, proclamar os seus milagres ou ensinamentos. Naquele momento tão importante, a mídia eternizava a figura de Eva da maneira mais eficiente possível (SILVA, 2004, p.56)

O fato de o Brujo ter o controle sobre a mídia revela que ele contribuiu para que as pessoas acreditassem não somente em seus poderes, mas nos poderes e milagres da Santa, na obra é somente mencionada como Muerta/Santa, figura venerada. Há uma passagem em que muitos fiéis estavam pagando dízimo a uma igreja, pois foi mencionado na capital um dos milagres da Santa. O Brujo por sua vez, exige que tenha sua parte nessas contribuições. O método para se fortalecer é utilizar-se e valer-se da religião, mas principalmente da popularidade e da religião construída pela imagem da Muerta.

### **2.3 A escritura corpórea na obra e as questões de gênero: o corpo como território.**

Em *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en las ciudad de Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado* (2013), Rita Laura Segato aborda a escritura no corpo, enfatizando que a América Latina está/esteve atravessada pela linguagem da violência. O abuso do corpo do *outro*, segundo a teórica, remete ao aniquilamento da vontade e do desejo do outro/da vítima. Na obra literária analisada, isso ocorre de maneira mais potente no final da narrativa, pois não há mais a presença do “povo”/ de Nosotros/ de Nós, ou seja, não se expressa mais vontade e desejo do coletivo, a cidade está vazia, somente com a presença do Eu/Yo.

Em *Cola de Lagartija*, o corpo, em especial, da mulher, é violado e abusado. O Brujo, apesar de representar o poder totalitário, que é branco, homem e militar, necessitava da força feminina, no caso a Muerta, Estrella para se fortalecer, e muitas vezes, se valia dos saberes da Machi, a força feminina indígena e as cerimônias de Umbanda. Dabove (2005) interpreta o corpo de Eva Perón, a Muerta, como o corpo da nação que está morto e é apropriado pelo Brujo, que representa os monstros e as máscaras que compõem o autoritarismo.

Segato (2013) propõe, na sua análise antropológica, que a apropriação do corpo feminino não é somente física, mas remete à apropriação da subjetividade da vítima, o que significa uma consumação do outro, uma espécie de canibalismo. O canibalismo em *Cola de Lagartija* e a violência dos corpos são retratados em toda a obra de forma estilizada, pois há muitas histórias, muitos corpos jogados, fragmentados e torturados; histórias que remetem ao contexto colonial e de colonialidade, que retrata a morte indígena (sopa de machi), a apropriação e usurpação de corpos negros e do corpo da mulher, que são as guainas.

Segato (2013) também mostra que nesse projeto dominador, que atinge as sociedades latino-americanas, a violência é utilizada como uma forma de controle. O corpo, nesse aspecto, é visto como território. Ao pensar na obra de Valenzuela, na medida em que os corpos e as ideias vão sendo dominados na narrativa, como acontece em Capivari, constata-se que as bases militares vão se ampliando. A tortura narrada revela um projeto de dominação que implica dominar os corpos, principalmente os das mulheres. A sopa de machi simboliza o corpo picado em pedacinhos, a marca da tortura. Segato (2013) ainda afirma que a violação tem esse sentido, porque a sexualidade no mundo não assume somente um papel físico, mas também moral, ou seja, não há poder soberano físico somente. Nas palavras da socióloga:

En un régimen de soberanía, algunos están destinados a la muerte para que en su cuerpo el poder soberano grave su marca; en este sentido, la muerte de estos elegidos para representar el drama de la dominación es una muerte expresiva, no una muerte utilitaria (SEGATO, 2013, p. 22)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Em um regime de soberania, alguns estão destinados à morte para que em seu corpo o poder soberano grave sua marca; neste sentido, a morte destes escolhidos para representar o drama da dominação é uma morte expressiva, não uma morte utilitária.

A violência nesse aspecto tem uma marca. As pessoas que passavam pela experiência da tortura, ou a experiência da morte, como mostram muitos relatos na obra *Cola de Lagartija* são identificados como qualquer ato discursivo. Nas palavras de Segato (p.22), “todo ato de violência, como qualquer ato discursivo, leva uma assinatura”. Na exposição das violências que as Guainas sofriam sob o domínio do Brujo, cria-se no contexto ficcional uma marca que se assemelha ao contexto ditatorial vivenciado na Argentina no contexto de 1976-1983. Mas não é o mesmo processo, uma vez que a linguagem literária se constitui independentemente da linguagem comum cotidiana. Não estamos lidando com um testemunho.

Evidencia-se que todo ato violento pode ser comparado a um enunciado, nesse ato identifica-se o estilo do autor. Avaliando os documentos que surgiram depois da ditadura como símbolo da Memória, Verdade e Justiça, tanto no Brasil como na Argentina, constata-se que nos dois países muitas pessoas desapareceram e nunca foram encontradas, e os relatos de tortura (pau-de-arara, estupros, tortura psicológica) assemelham-se na ditadura brasileira e argentina, como uma marca dos tempos de chumbo.

*Cola de lagartija* retrata as torturas cometidas pelos Brujos e constrói na narrativa a marca, a assinatura do autoritarismo ficcionalizado. Uma das passagens mais evidentes desse estilo é o relato do Brujo em que descreve ter enfiado um rato na vagina de uma das vítimas. Essa marca é a assinatura do protagonista. Óbvio que esse ato revela atrocidades que também ocorrem nos tempos de chumbo, aproximando a assinatura do protagonista da marca deixada na história da nação. Há uma fala de Luisa Valenzuela (2005), em uma entrevista dada para o Instituto Cervantes que revela as temáticas que a escritora prioriza, mostrando que a marca do escritor que vive no contexto autoritário tem como tema a violência, tendo as máscaras e o corpo como temas centrais, mas dando destaque também à memória e à religiosidade:

Tengo ciertos temas recurrentes: la exagerada religiosidad que se vuelve herejía ciertos mitos que me invento o intento desdoblarse las máscaras. Sobre todo las máscaras porque en libros y en persona (es la palabra exacta) invaden mi territorio físico habiendo ya invadido subrepticamente el territorio de mi ficción. Las máscaras son otra puesta en escena de la escritura con el cuerpo. Como la

memoria. Porque mientras se está viva, al cuerpo podemos ponerlo a descansar, pero a la memoria, nunca (VALENZUELA, 2001)<sup>51</sup>.

Ao retratar, em especial, os atos de feminicídio em Juárez, México, Segato (2013) afirma que no imaginário coletivo a mulher tem um destino: ser censurada, disciplinada, reduzida pelo gesto violento do agressor, ou seja, há um papel moralizador em que o discurso do agressor é invencível. Essa foi uma das linhas apresentadas pela autora. A segunda linha de análise de Segato, e mais interessante para nossa apreciação, está interconectada ao fato de que a vítima participa de um ritual, no qual é peça chave, o seu próprio sacrifício. Isso, segundo a socióloga, envolve-se com demandas históricas e sociais das questões de gênero “o status da virilidade e da masculinidade”, que é comungado entre os homens. Ao retratar os episódios de violência e feminicídio nessa linha, a autora afirma: “Quienes dominan la escena son los otros hombres y no la victima, cuyo papel es ser consumida para satisfacer la demanda del grupo de pares. Los interlocutores ‘privilegiados’ en esta escena son los iguales”<sup>52</sup>(SEGATO, 2013, p. 25).

Ao analisar essa perspectiva da autora que aponta o patriarcado como gerador desses conflitos, em especial na cidade de Juárez, no México, averigua-se que a impunidade não entra como ponto chave para solucionar a questão da violência. Ressalta-se que os crimes da cidade de Juárez são diferenciados do caso de violência doméstica.

Esse domínio autoritário se dá pelo fato de os crimes estarem vinculados à uma rede de associados extensa e leal que envolve: “acesso a lugares de detenção e de tortura, veículo para transporte da vítima, acesso e influência para chantagear os representantes da ordem pública” (p. 30). A autora ainda diz que é impossível não se recordar de Hannah Arendt, ao se deparar com o contexto da cidade no México, pois os movimentos totalitários são montados à luz do dia.

---

<sup>51</sup> Tenho certos temas recorrentes: a exagerada religiosidade que torna herege certos mitos que invento ou tento desdobrar as máscaras. Sobretudo as máscaras, porque em livros e em pessoas (é a palavra exata) invadem meu território físico tendo já invadido sub-repticiamente o território de minha ficção. As máscaras são outra posta em cena da escrita com o corpo. Como a memória. Porque enquanto se está viva, ao corpo podemos pô-lo para descansar, mas a memória, nunca.

<sup>52</sup> Quem domina a cena são os outros homens e não a vítima, cujo o papel é ser consumida para satisfazer a demanda do grupo de pares.

Nesse sentido, afirma-se que também é impossível ler *Cola de Lagartija*, de Luisa Valenzuela e não se reportar a Hannah Arendt, uma vez que no final da obra um dos poucos personagens que habitam a cidade reafirma que talvez se tenha somente alguns minutinhos de paz, já que o “poder” autoritário pode ser substituído por qualquer outro rosto, não sendo o final do regime, o fim do rio de sangue que é a profecia. Há qualquer momento o horror pode volta

Assim como um texto escrito é constituído por uma série de signos, e há uma língua como “um sistema de comunicação entre humanos”, para Segato a violência tem um sistema de comunicação entre os agressores. Também, acreditamos que a linguagem usada nos contextos totalitários tenha esse sistema comunicacional e que a obra apresenta esses signos. Assim como as línguas são estabelecidas por processos históricos, sociais, culturais e políticos – pode-se citar o espanhol, o português, o quéchua, o guarani, etc., a linguagem do feminicídio e também a linguagem da violência ditatorial assumem uma língua. Para a autora argentina, a língua do feminicídio tem como significante “o corpo”:

La lengua del feminicidio utiliza el significante cuerpo femenino para indicar la posición de lo que puede ser sacrificado en aras de un bien mayor, de un bien colectivo, como es la constitución de una fratría mafiosa. El cuerpo de mujer es el índice por excelencia de la posición de quien rinde tributo, de víctima cuyo sacrificio y consumición podrán más fácilmente ser absorbidos y naturalizados por la comunidad (SEGATO, 2013, p.34)<sup>53</sup>.

Acredita-se que os fundamentos do machismo são reafirmados pelo autoritarismo, sendo não somente os corpos das mulheres violados, mas de todos que se opõem ao regime. O corpo na obra tem um significado que representa não só a violação dos corpos de mulheres e homens vítimas da tortura e da violência, mas da pátria que também é violada e manchada com sangue. Na concepção de Dabove:

El cuerpo del Brujo, sin embargo, está en permanente relación con otro cuerpo del cual obtiene su sanción: el de la Muerta (Eva), en su constante identificación con el cuerpo de la Patria (recordemos Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez, donde el cuerpo de Eva errante es una metáfora de la patria errante y a oscuras, o, más explícitamente

---

<sup>53</sup> A língua do feminicídio utiliza o significante corpo feminino para indicar a posição do que pode ser sacrificado em favor de um bem maior, de um bem coletivo, como é a constituição de uma pátria mafiosa. O corpo da mulher é o índice por excelência da posição de quem rende tributo, de vítima cujo sacrifício e consumação poderão ser absorvidos mais facilmente e naturalizados pela comunidade.

aún, en Néstor Perlongher, donde el cadáver de Eva es el “cadáver de la Nación”). El Brujo sabe esto, y actúa en consecuencia: antes de la muerte del “Generalís” (Perón), cuando el cadáver de la Muerta es devuelto a éste, le cortan el dedo con propósitos de identificación de las huellas digitales. El Brujo roba el dedo para devenir Eva, para adoptar su poder y su autoridad: “¿Quién va a dudar ahora que la Muerta está viva, que ha vuelto a la tierra a reclamar venganza? Ahora sí tengo poder sobre la vida y la muerte, puedo revivir a mi antojo, puedo llenarles el culo de impresiones digitales de la Muerta. Será algo nunca visto, tengo que prepararme a fondo. Identificarme plenamente con ella”. Es una identificación con el Cuerpo que resalta más aún su carácter anómalo, su monstruosidad. La voz de la nación (la de la Muerta) encubre la voz del Brujo, del monstruo, y por eso los pueblistas (mínima deformación de “peronistas”), sujeto popular que se postula como legítimo poseedor del cuerpo y el legado de Eva (son los Veneradores de la Muerta, 107), tienen una relación de todo punto equivocada con ella ya que es en realidad una relación no con Eva, con su voz y su cuerpo que electrizaraban multitudes, sino con la voz y el cuerpo del Brujo (DABOVE, 2005, p. 203)<sup>54</sup>.

Não há somente a violência sobre o corpo, mas há em *Cola de Lagartija* a usurpação, fazendo com que o corpo da nação não tenha potência nenhuma, mas que a voz dos Brujos/autoritarismo seja reverenciada, sendo o Processo de Reorganização Nacional legitimado, e assim há os “sacrifícios” na obra em nome do coletivo. Pois quem não aceita esse corpo Brujo, essa voz do Brujo como a voz de nação, é exterminado, como ocorre com Rulitos, que, como já dissemos, simboliza o apagamento do letrado da política nacional.

Assim, entende-se que a obra literária pode ser analisada como a obra das máscaras. A umbanda é também apropriada pela Voz do autoritarismo. Os sacrifícios e ritos são necessários para retratar a usurpação de poderes e a construção do racismo e da construção de uma identidade argentina europeizada. A

---

<sup>54</sup> O corpo do Brujo, no entanto, está em permanente relação com outro corpo do qual obtém sanção: o da morta (Eva), em sua constante identificação com o corpo da Pátria (lembremos Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez, onde o corpo de Eva errante é uma metáfora da pátria errante e ocultamente, ou, mais explicitamente ainda, em Nestor Perlongher, onde o cadáver de Eva é o “cadáver da nação”). O brujo sabe disso e atua em consequência: antes da morte do “Generalís” (Perón), quando o cadáver da morta é devolvido a este, lhe cortam o dedo com propósitos de identificação das digitais. O brujo rouba o dedo para se tornar Eva, para adotar seu poder e sua autoridade: “Quem vai duvidar agora que a Muerta está viva, que voltou à terra para reclamar vingança? Agora sim tenho poder sobre a vida e a morte, posso reviver a meu capricho, posso encher o rabo deles de impressões digitais da Muerta. Será algo nunca visto, tenho que me preparar bem. Me identificar plenamente com ela”. É uma identificação com o Corpo que resalta ainda mais seu caráter anômalo, sua monstruosidade. A voz da nação (a da Muerta) encobre a voz do brujo, do monstro, e por isso os pueblistas (mínima deformação dos “peronistas”), sujeito popular que se postula como legítimo possuidor do corpo e o legado de Eva (são os Veneradores da Muerta) têm uma relação equivocada com ela já que é na realidade uma relação não com Eva, com sua voz e seu corpo que eletrizam multidões, mas, sim, com a voz e o corpo do Brujo.

figura de Lopez Rega atrelada à umbanda tirava de cena os verdadeiros vilões que apoiavam o golpe, e demonizava a própria cultura afro argentina, interpretada como um ato contra a nação. Essas estratégias são vistas por Valenzuela e, por isso, é tão cara a temática das máscaras em sua obra.

Se o significante (a imagem acústica, como retrata Saussure) é o corpo, o significado é o território. Ao retratar a violência que as mulheres sofrem no Domínio Totalitário, Segato (2013) afirma que esse acontecimento está relacionado com as guerras tribais, nas quais o corpo da mulher se anexa ao país/grupo que ganhou a batalha. Faz-se interessante o fato de Estrella já estar acoplado no Bruxo, deixando-o quase completo, sendo madre-padre, mas ele precisa também do filho, que analisamos como o povo que compõe a nação, sendo padre-madre-hijo, o que significa ter controle total e territorial da nação e de seus habitantes.

Segato (2013), ao analisar a violência que as mulheres sofrem na Cidade de Juarez, no México, destaca a decadência da ordem nacional, a qual ela denomina como Micro-fascismos. A autora aponta e denuncia os crimes num contexto de desestatização e de neoliberalismo. Essa ponderação possibilitou a nossa reflexão sobre como se relacionam os corpos das mulheres e os corpos das vítimas dos quais se apropria Valenzuela em seu romance.

Finalizo esse subcapítulo recuperando uma das afirmativas que fiz no primeiro capítulo deste trabalho: *Cola de Lagartija* é o romance do NÓS/NOSOTROS. O leitor da obra e desta dissertação pode se questionar, uma vez que quem domina a narrativa é o “eu/yo” no final. Recorro à perspectiva de Segato, ao abordar o conceito de “Nosotros”, que segundo a autora é mudado nos contextos de totalitarismos. “En un ambiente totalitario, el valor más matillado es el de nosotros”<sup>55</sup>. Para Segato o conceito de nós se volta patriótico, defensivo, e quem vai contra essa ordem é acusado de traição. Nas palavras da autora:

El concepto de nosotros se vuelve defensivo, atrincherado, patriótico, y quien lo infringe es acusado de traición. En este tipo de patriotismo, la primera víctima son los otros interiores de la nación, de la región,

---

<sup>55</sup> Em um ambiente totalitário, o valor mais corrompido é o do nós.

de la localidad –siempre las mujeres, los negros, los pueblos originarios, los disidentes–. Estos otros interiores son coaccionados para que sacrifiquen, callen y posterguen su queja y el argumento de su diferencia en nombre de la unidad sacralizada y esencializada de la colectividad (SEGATO, 2013, p.39)<sup>56</sup>

Os corpos violados são marcados por uma identidade, transformando-se em reflexo da dominação, o que não é retratado no discurso oficial. A narrativa ficcional torna possível no contradiscurso, evidenciar as vozes as vozes e denunciar apagamento dos resquícios de uma memória, como afirma Garramuño: trata-se de uma experiência opaca. Se a pergunta inicial no romance é: “se escreverá uma história?”, termina-se o romance e a afirmativa é: há várias histórias sangrentas, não se pode confiar nos discursos oficiais e até a literatura é questionada, levando há outro questionamento: a história de dor e sangue pode ser outra. Esse vazio é o que permite a (re) construção e o desmascaramento do nosotros/nós também apropriado e travestido pelos monstros que sempre estiveram no poder e se reinventaram. Não se tem um final feliz, mas se tem os restos e uma infinidade de narrativas que continuam no contexto pós regime. Isso está interligado com o que Hannah Arendt destaca sobre questões morais, os valores podem mudar de um dia para o outro, temas como os mencionados na obra devem ser discutidos sempre. A literatura não tem uma função política ou social, mas ela permite que os restos do “nós” se encontrem.

---

<sup>56</sup> O conceito de nós se torna defensivo, consolidado, patriótico, e quem o infringe é acusado de traição. Neste tipo de patriotismo, a primeira vítima são os outros interiores da nação, da região, da localidade – sempre as mulheres, os negros, os povos originários, os dissidentes -. Estes outros interiores são coagidos para que sacrifiquem, calem e posterguem sua queixa e o argumento de sua diferença em nome da unidade sacralizada e essencial da coletividade.

### **3 A MEMÓRIA DA NAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DO PRESENTE SOMBRIO.**

#### **3.1 A importância e os usos da memória no decorrer do tempo.**

Antes da modernidade, a literatura e a memória faziam parte de um mesmo paradigma. O homem, nesse contexto, não tinha medo de perder sua memória, pois essa chegava até ele como a perpetuação do saber do grupo, nas práticas cotidianas, em que está inserido. Dialogando com Walter Benjamin (1994), pode-se afirmar que as práticas de narrar não existem na modernidade. Na concepção do autor, no ápice da modernidade o homem abandona a prática de narrar. Entende-se que o narrar se interliga diretamente à construção de identidade e de memória individual e coletiva, cultivando as perspectivas dos saberes dos antepassados e dos ancestrais. O narrar se interliga, então, à perpetuação de uma memória e de uma tradição que se opõem aos valores impostos pela modernidade.

A memória individual forma parte de nossa consciência e de nossa identidade e, se a perdemos, não sabemos quem somos. A memória coletiva, por sua vez, traz a mesma perspectiva para a coletividade. Faz-se necessário pensar na memória para discutir uma identidade latino-americana, brasileira, argentina, etc. As práticas orais abandonadas pela modernidade, como enfatiza Benjamin (1994), são reconfiguradas na sociedade ocidental. Essas práticas são substituídas principalmente pelos arquivos, o avanço da tecnologia e outras formas de educação da memória.

Le Goff (1990, p. 370) em seu trabalho sobre Memória e História, afirma que é necessário considerar as diferenças entre as sociedades de tradição oral e as sociedades que se moldaram com a cultura escrita. O autor denomina essas formas de educação da memória, que existiram nas diversas sociedades, de *mnemotécnicas*. As sociedades constroem os seus saberes de formas distintas, uma vez que a memória social se configura de forma diferente. Contudo, para Le Goff (1990) há um radicalismo que se constitui ao comparar os povos que preservam uma cultura oral entre os que cultivam a escrita, uma vez que se cria uma concepção de “eles” e “nós”.

A memória coletiva de muitos povos sem escrita se fundamenta na concepção dos mitos de origem e está interligado à tradição desses povos. Muitos estudiosos enxergaram esses povos como “selvagens e primitivos”. A transmissão de saberes não se dava na ordem “palavra por palavra”, ou seja, a repetição exata das narrativas, mas segundo Le Goff (1990) existiam diversas versões apresentadas pelos “homens-memórias”. Estes homens não desempenhavam o mesmo papel dos “mestres- escolares”, uma vez que a escola aparece com a escrita. Na perspectiva das comunidades orais, constata-se que a memória coletiva parece funcionar como uma “reconstrução generativa” e não mecânica. A dimensão da narrativa possibilita que a rememoração aconteça de forma mais profunda, atribuindo à memória mais liberdade e possibilidade criativa, como o canto (p. 373)

A memória coletiva, na pré-história, ordena-se em torno de três interesses: a magia religiosa, que formula práticas que podem ser consideradas como um saber mais técnico; também se tem os mitos fundados sobre a origem; e as famílias dominantes que se caracterizam pelas genealogias. A escrita surge constituindo os calendários, mensagens na forma de gravuras em determinados espaços e pedras, dentre outras. Logo, muitos adotam um sistema de escrita considerado mais complexo, outros povos já foram impostos a adotar as práticas advindas por grupos que os dominavam. Entende-se, então, que o processo da cultura oral para escrita é algo muito complexo que se deu de forma distinta nas diversas sociedades.

A mudança de um sistema cultural oral para a escrita implica alterações na memória coletiva que começa a se constituir também no processo “palavra- por palavra”, chamado por Le Goff (1990) de memória artificial que elimina a reflexão do processo. As sociedades gregas no processo de transição da cultura oral para a escrita revelam a ligação com o processo de urbanização. Aparece nas sociedades gregas o funcionário, chamado *nmeon*, pessoa que guarda a lembrança do passado em vista de uma decisão da justiça. Com o processo de ampliação das cidades e desenvolvimento da escrita estes funcionários tornam-se arquivistas e o que guardam é considerada a “memória viva”.

Platão, segundo Le Goff (1990, p. 378), questiona essa memória viva, apresentando o mito de Thot<sup>57</sup>. No contexto medieval, a memória coletiva, formada por diferentes grupos sociais, sofre fortes transformações. Isso se interliga à difusão do cristianismo como religião. Faz-se interessante para este trabalho pensar a relação com a morte que é estabelecida nesse contexto, pois o culto pagão para homenagear os mortos e os antepassados é absorvido pelo cristianismo. Dessa forma, a vida dos santos contribui para a associação entre morte e memória. Um fator fundamental que contribuirá para a literatura ocidental, resultante das mudanças no contexto medieval, é o exercício cristão da memória. Esse exercício, que está interligado à lembrança/recordação da vida de Cristo, também se constrói uma memória do paraíso e do inferno. Depois da *Divina Comédia* surgem diversas representações do céu, do inferno e purgatório. Essa memória histórica cristã ainda está presente nos dias atuais. Pode-se afirmar que em a *Divina Comédia* de Dante Alighieri há a transferência de uma memória “artificial” para a construção de uma memória poética.

No século XVIII o culto aos mortos entra em declínio, e é retomado somente depois da Revolução Francesa. O Romantismo recupera a relação que se tinha com a morte, o “túmulo” recupera um significado e volta a ser o centro da lembrança e não tem uma relação com o catolicismo. O calendário e as festas são comemorados de forma laica e vistos como uma necessidade da nação. Em muitos países da Europa, como a França, criam-se os arquivos nacionais. Também se abrem os espaços centrais do arquivo e essa prática se estende. Nesse contexto, também se criam os museus, iniciando-se a era dos museus públicos e nacionais. Nesse processo, vê-se que a memória no contexto ocidental é arquivada de certa forma, uma vez que entende o arquivo como um espaço social, visitado por historiadores e literatos.

Até o século XVIII há diversas mudanças que reconfiguram a ordem da memória coletiva. Contudo, é no século XIX que essas mudanças ocorrem de forma mais

---

<sup>57</sup> Thot, patrono dos escribas e dos funcionários letrados, inventor dos números, do cálculo, da geometria e da astronomia, do jogo de dados e do alfabeto. E sublinha que, fazendo isso, o deus transformou a memória, mas contribuiu sem dúvida mais para enfraquecê-la do que para a desenvolvê-la: o alfabeto "engendrará esquecimento nas almas de quem o aprender, cessarão de exercitar a memória, porque confiando no que está escrito chamarão as coisas à mente não já do seu próprio interior, mas do exterior, através de sinais estranhos. Tudo aquilo que encontraste não é ma receita para a memória, mas para trazer as coisas à mente. Pensou-se que este passo reevoca uma sobrevivência das tradições da memória oral (LE GOFF, 1990, p.377)

expressiva na concepção de Le Goff (1990). Isso se dá, segundo o autor, devido à Primeira Guerra Mundial. Após esse episódio há uma nova construção de monumentos e de culto aos mortos, a comemoração é ressignificada. Outro fenômeno que também revoluciona a memória é a fotografia, pois ela permite guardar a memória do tempo e da evolução cronológica.

Nota-se, então, que as práticas de cultivar uma memória coletiva, entendendo essa memória como, segundo define Pierre Nora: “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado” (LE GOFF, 1990, p. 407) sofrem modificações no decorrer da história com as práticas que são adotadas e impostas às sociedades. Vale salientar que a Memória coletiva e a História sempre estiveram juntas; ambas parecem ter-se desenvolvido da *anamnese* (busca ativa que o sujeito faz para ter o passado) e a memorização. A *anamnese* é um dos fatores mais importantes desse processo, uma vez que é a luta contra o esquecimento. Outro autor que retrata o processo da anamnese é Paul Ricoeur que afirma: “La búsqueda (*anamnesis*) se entrecruza con la afectividad, el sentimiento y recibe el contrapeso de las urgencias del tiempo. Es una cacería, una lucha contra la rapacidad del tiempo, o la sepultura en el olvido” (1990, p.31).

Na atualidade, questiona-se a política do esquecimento, principalmente imposta pelos regimes autoritários, como ocorreu na Argentina no contexto de 1976-1983, mas esse esquecimento foi imposto anteriormente em outras práticas nos países que foram colonizados. Na segunda metade do século XX, clarifica-se o papel que a memória coletiva apresenta para os povos, pois esta é um elemento essencial para a construção da identidade individual e também coletiva dos povos. A experiência das guerras em países de “primeiro mundo” e as ditaduras recuperam o olhar para esta construção de identidade e a necessidade de retomar o passado, principalmente, para não repetir os erros no futuro.

Paul Ricoeur (2000) em seu trabalho intitulado *La historia, la memoria, el olvido* retrata os casos de memória manipulada e entende que, como ocorreu com a sociedade etrusca, ocorreu com outras sociedades e que o processo historiográfico contribui em grande medida para isso. Nessa perspectiva, o passado é o lugar em que alguns grupos sempre se encontram com as injustiças. Faz-se interessante

entender que tanto a história como a ficção são elementos questionados por Ricouer. O autor afirma que no processo de rememoração há a recordação primária ou retenção e depois a recordação secundária, também chamada de reprodução. A experiência descrita, relatada, tem um eixo que é o presente. Ricouer (2000) exemplifica inicialmente como o som é reproduzido: ao ouvir um som a recordação primária é transformada em recordação secundária, mesmo que tente reproduzir de forma idêntica tal som tem-se a reprodução da recordação imediata. A reprodução supõe que o objeto ou o som desapareceram, ou seja, a reprodução não é mais a apresentação inicial. A rememoração ocorre nesse processo e é retida ao se ter acesso à reprodução, ou seja, ao recém memorado/reproduzido/representado.

Ricouer (2000) problematiza assim o que foi apreendido daquele passado e o que foi fruto da imaginação de quem o reproduziu, uma vez que durante muito tempo viu-se a memória associada à imaginação ou a uma imagem, muito vinculada à tradição grega, que associa esse passado à reprodução da imagem. A problemática se dá pelo fato de a recordação do passado estar vinculada com a imagem e com a imaginação da pessoa que a tem, mas vai mais além porque se volta para um determinado espaço-temporal e uma experiência. A recordação se volta para a descrição/relato dos acontecimentos de um determinado período, já a imagem somente assume um papel pictórico; e a imaginação estabelece uma relação com imagens fictícias.

Para diferenciar a recordação da imagem e da imaginação, Paul Ricouer (2000) apresenta a perspectiva de Husserl, que afirma que a recordação está no campo da experiência frente ao mundo da fantasia e da irrealidade. Contudo, Ricouer (2000) apresenta a concepção de Sartre para resolver a problemática sobre a imaginação. Para Sartre a imaginação não pode ser desprezada, já que nesse campo ocorre um ato mágico: o objeto ou a experiência ausente é retomada pela “quase-presença”. A literatura nessa perspectiva ocupa um espaço importantíssimo no qual não apresenta somente a experiência dita, mas a quase-presença de objetos e fatos de um passado mais distante. Elton Moreira Quadros (2016) elucida bem a perspectiva apresentada por Ricouer, seguindo o pensamento de Sartre:

Por alguma espécie de encantamento, o objeto que pensamos ou a coisa que desejamos parece ser, imaginariamente, de uma hora para outra, algo de que possivelmente tomemos posse. Na imaginação

parece que a ausência de determinado objeto ou pessoa pode ser anulada e o não-estar do —objeto imaginado é recoberto pela quase-presença induzida pela operação mágica, é como se a imaginação tornasse possível encenar até mesmo uma lembrança-imagem (QUADROS, 2016, p. 63).

Ricouer (2000) ainda vai a Bergson, que por sua vez, argumenta que a rememoração da imagem ou da experiência propriamente dita não é suficiente, pois está aberta a uma pluralidade de sentidos, que são chamados de operações da memorização. Salienta-se que a rememoração então não é um processo que se vincula somente a recordação “pura”, mas a rememoração tem uma função visualizadora. Também a significação que o sujeito terá do processo de rememoração se volta para uma possibilidade diversa de sentidos que são atribuídos nessas lacunas que a política do esquecimento provocou.

O uso da memória é algo que está em nossas práticas, mas isso não quer dizer que seja entendido e exercido de forma correta, havendo os abusos da memória. O primeiro ponto destacado por Paul Ricouer é a memorização, que muitas vezes é confundida com a rememoração. A primeira prática consiste em atividades vinculadas à educação tradicional de alguns grupos privilegiados (decorar poemas, fórmulas, etc). Já a rememoração está voltada para o contato com a experiência passada, em que se mescla com a imagem de um tempo anterior.

Essas recordações podem ser corrompidas pela história, o que Paul Ricouer chamou de memória manipulada. Isso se dá pelo fato de a memória coletiva de um povo ter traumas profundos, mudando a perspectiva dos povos se relacionarem. Exemplo disso, segundo Le Goff (1990), foi a Primeira Guerra Mundial, mas poderiam citar os acontecimentos de um passado mais distante da América Latina, como o contexto de colonização, as ditaduras, dentre outros acontecimentos que impactaram na memória coletiva, uma vez que ocasionou a perda de objetos, familiares, riquezas, territórios, etc. Dessa forma, a reflexão sobre a memória, neste trabalho, permite analisar uma obra que trabalha com uma experiência, uma vez que se dá de forma a combater os abusos sofridos por essas coletividades. Assim, entra-se no campo do arquivo e da historiografia, uma vez que são campos utilizados para construir ou questionar a memória coletiva e histórica.

A história é marcada pela objetividade. Segundo Paul Ricoeur (2000, p. 245), ela sempre procede das sistematizações oficiais e pragmáticas do passado. Dessa forma, o historiador colabora em configurar a memória coletiva, mas há um erro na configuração dessa narração, que Ricoeur atribui ao modelo estruturalista e cartesiano.

O arquivo rompe com o testemunho oral e nesse sentido leva-se em consideração a problemática lançada por Pierre Nora: “O documento arquivado chegou a ser mais veneno que remédio?” (apud LE GOFF, 1990, p. 220). Ricoeur, ao discutir essas questões, destaca que o trabalho do historiador consiste, ao iniciar a pesquisa de arquivos, em uma tríade: documentos- constituídos pelos testemunhos; as marcas do passado e as questões e hipóteses, isso para poder legitimar o relato. Assim, tem-se uma problemática, pois esse testemunho poderia gerar uma crise de suspeita, mas essa crise pode ser explicada pelos historiadores, ao afirmar que confrontam os diferentes testemunhos, estabelecendo um relato plausível:

El historiador respondería sin duda que la historia, en resumidas cuentas, refuerza el testimonio espontáneo mediante la crítica del testimonio, a saber, la confrontación entre testimonios discordantes, con vistas a establecer un relato probable, pasible. Sin duda, pero la pregunta sigue presente: ¿La prueba documental es más remedio que veneno para fallos del testimonio? Dependería de la explicación y de la representación aportar algún alivio a este desconcierto, mediante el ejercicio del debate y el refuerzo de la atestación (RICOUER, 2000, p. 236)<sup>58</sup>

Contudo, a justificativa acima pode ser distorcida, sendo a narrativa histórica oficial produto de leitura, muitas vezes, manipulada servindo a setores dominantes, que por questões de poder e status querem impedir ou distorcer as narrativas históricas, impactando assim na memória coletiva dos povos.

Nessa perspectiva, a literatura que enfatiza os abusos dos grupos dominantes assume um papel importantíssimo que é justamente de questionar a história oficial, pois, a prática de lembrar serviria para fazer justiça àqueles que foram moldados de forma injusta pela história ou até mesmo pela literatura, uma vez que o discurso

---

<sup>58</sup> O historiador responderia sem dúvida que a história, em contas resumidas, reforça o testemunho espontâneo mediante a crítica de testemunho, a saber a confrontação entre testemunhos discordantes, com vistas a estabelecer um relato provável, passivo. Sem dúvida, mas a pergunta segue presente: A prova documental é mais remédio do que veneno para falhas do testemunho? Dependeria da explicação e da representação aportar algum alívio a este desconcerto, mediante o exercício do debate e o reforço da atestação.

literário nem sempre se constitui de forma contra-hegemônica, como será visto no próximo subcapítulo.

Algumas perguntas que atravessam a historiografia também se debruçam no campo da arte e da ficção propriamente dita, o que contar e como o fazer são questões trazidos pela literatura dos anos de 1970 e 1980. Tomamos de forma especial, a obra de Valenzuela que questiona, reformula, utilizando-se da paródia, da metaficção, da ironia e de metáforas para pôr em xeque o real (que é a história oficializada e também a história esquecida) e o processo que envolve a ficção.

Muitas narrativas se inscrevem nessa perspectiva para pôr à prova o relato, o gênero literário e a própria experiência, rompem com a ideia de verdade apresentada pelo sujeito que fala ou narra. Assim como Valenzuela em *Cola de Lagartija*, que é um gênero híbrido, outros autores também utilizam desse recurso, uma vez que se confunde quem é o sujeito que fala e que narra, como ocorre em produção de Silviano Santiago, já citado nesta dissertação. Garramuño (2008) aponta em sua obra a necessidade que muitos escritores sentem em trazer para a literatura um texto polifônico, que emite uma pluralidade de vozes, que constituem a identidade dos sujeitos diversos que passaram pela experiência da dor:

No sé por qué estas memorias me expreso por la primera persona del singular. Y no por la primera del plural. Debe haber un yo dominante en mi personalidad. Cuando escribo el martica y aniquila los embriones más débiles, que vive en común como un nosotros dentro de mí. (GARRAMUÑO, 2008, p. 148) <sup>59</sup>.

A noção de falsificação no romance citado acima, assim como ocorre em *Cola de Lagartija* possibilita, como afirma Garramuño, uma revisão do século XX a partir da rememoração, não a partir do que foi inventado ou absorvido da história oficial. Entende-se que essas recordações trazidas de forma fragmentada na obra de Luisa Valenzuela fazem parte das experiências de diversos grupos que questionam o passado. A necessidade de voltar a um passado, contudo, não é algo tão recente na literatura, as primeiras novelas históricas na América Latina já retomavam figuras históricas do contexto colonial. Na década de 1970 e 1980 com as ditaduras há o retorno ao passado mais imediato, que busca uma explicação para o contexto

---

<sup>59</sup> Não sei por que expreso, pela primeira pessoa do singular, estas memórias. E não pela primeira do plural. Deve ter um eu dominante em minha personalidade. Quando escrevo aniquila-se os embriões mais fracos, que vive em comum como um nós dentro de mim.

político. Em *Cola de Lagartija*, Valenzuela vai a um passado mais distante, não se limitando a personagens históricos do passado mais próximo, rememorando as práticas de opressão que não surgem na década de 1976-1983, mas que são reforçadas nesse contexto

### **3.2 A produção literária no contexto de 1970- 1980 na Argentina.**

Beatriz Sarlo, em sua obra *Escritos sobre la Literatura Argentina* (2007), afirma que a literatura, no contexto de 1970 e 1980, teve uma aceitação expressiva por se opor aos discursos do totalitarismo. Essa recepção deu-se, aparentemente, mais na perspectiva da ética do que da estética propriamente dita. Esses autores foram julgados, num primeiro momento, pela temática de suas obras, mas o que se torna importante na análise de muitos críticos literários, em especial, Beatriz Sarlo e Josefina Ludmer (2002), são as estratégias discursivas nessa literatura que tenta recuperar uma memória coletiva, sendo a oposição ao totalitarismo parte da estética constituída por tais escritores e artistas.

No campo das artes plásticas, a rememoração foi mais visível, uma vez que diversos espaços públicos começaram a expor a experiência do grupo que esteve no contexto ditatorial- dos que morreram, dos sobreviventes e dos exilados- por meio da arte nos espaços públicos, principalmente em Buenos Aires. Esses espaços são chamados lugares da memória. Tem-se como exemplo o trabalho de diversos artistas, famosos e anônimos, que pintavam em ambientes públicos, nas paredes, deixavam cartazes pelas vias públicas, entre outras manifestações na Argentina. Essa mostra de arte de 1983 denominou-se Siluetazo. No trecho abaixo um informe do Museu da Memória e dos Direitos Humanos (2016), sobre o Siluetazo e algumas fotos que se registraram de tal contexto :

Durante los últimos meses de 1983 en las calles de Buenos Aires, explotó una original manifestación de creatividad. Se trataba de obras por una serie de artistas anónimos, reconocidos o no, que pintaron siluetas humanas sobre paredes, carteleros, vidrieras, y el pavimento. Cada silueta correspondía a un desaparecido: hombres, mujeres, embarazadas, niños con nombre y apellido y a veces fecha de nacimiento. Cada pintura duraba unos pocos días, según el afán de las autoridades en erradicarla. Fue la más expresiva protesta de

un sinfín de manifestaciones desde 1976 en contra de las prácticas de la dictadura militar y sus constantes violaciones de los Derechos Humanos.<sup>60</sup>

Anos depois, surgiram os espaços públicos destinados à memória, ressignificando o que é a rua (calle), já que no regime não era ocupado pelas expressões artísticas. A temática no campo do literário é a mesma, também tem-se uma arte fragmentária. Beatriz Sarlo (2007) inventaria as questões que não estão somente no campo propriamente da ética, mas que constituem uma estética. Assim, a autora argentina fornece em sua obra os aspectos formais dos discursos literários que constituem uma literatura alegórica e de resistência na década de 1970 e 1980; e a recepção social que esses escritos tiveram pela população.

Algunos ejes relacionados con la representación y la figuración de la historia reciente, interrogándome, al mismo tiempo, sobre los rasgos formales e ideológicos de un discurso literario opuesto a los discursos del autoritarismo y que, quizá, precisamente por esto, encontró una recepción social en momentos difíciles (SARLO, 2007, p.328)<sup>61</sup>

O programa artístico e cultural, das décadas de 1970 e 1980, opõe-se por completo ao regime ditatorial. Segundo Sarlo (2007) é possível afirmar que este programa representa toda a literatura argentina do período (p. 328). Isso poderia ser uma afirmação audaciosa, refletindo sobre as diferentes estratégias de escrita dos diversos autores. Garramuño (2008) também enfatiza essa unidade dos artistas e intelectuais, utilizando o termo “hegemonia de esquerda” para retratar a oposição ao regime militar. Ou seja, mesmo que haja diferenças estilísticas entre os autores e também ideológicas, há elementos que unem a produção em tal momento. Dentre essas características, Sarlo também evidencia o que já foi ressaltado neste trabalho, pela linha de análise de Florencia Garramuño (2008), na qual se enfatiza o discurso

---

<sup>60</sup> Durante os últimos meses de 1983 nas ruas de Buenos Aires, explorou uma original manifestação de criatividade. Tratava-se de obras de arte de artistas anônimos reconhecidos ou não, que pintaram silhuetas humanas nas paredes, cartazes, vidros e pavimentos. Cada silhueta correspondia a um desaparecido: homens, mulheres, grávidas, crianças com nome e sobrenome e às vezes a data de nascimento. Cada pintura durava poucos dias, devido ao desejo das autoridades de eliminá-las. Foi o mais expressivo protesto desde 1976 das diversas manifestações contra as práticas da ditadura militar e suas violações contra os Direitos Humanos.

<sup>61</sup> Alguns eixos relacionados com a representação e a figuração da história recente, me interrogando, ao mesmo tempo, sobre os traços formais e ideológicos de um discurso literário oposto aos discursos do autoritarismo e que, talvez, precisamente por isto, encontrou uma recepção social em momentos difíceis.

da pluralidade de sentido – uso recorrente de metáforas e alegorias - e da perspectiva dialógica, presentes nos textos que têm como tema a ditadura. Ambas as escritoras ressaltam a estética saeriana como a mais estudada e difundida na Argentina sobre o contexto de autoritarismo, mas outros autores também tiveram suas obras destacadas por se tratar de uma “temática” pungente naquele momento. Conclui-se, a partir disso, que a literatura e a arte em geral rompem com a dificuldade de “falar” no contexto de repressão e isso é o mais marcante na literatura dos anos de 1980.

A crise da representação realista marca a narrativa produzida nesse contexto, apesar de muitos autores, como José Saer, tentarem manter o relato nos moldes dessa estética. Assim, retoma-se o que foi explicitado no capítulo 1, sob a perspectiva de Garramuño, mas conectando-se com a perspectiva de Sarlo, que descreve de forma mais minuciosa o rechaço à estética realista e um questionamento sobre a memória coletiva. Uma dessas características, que evidencia o rechaço à arte realista, presente na obra de Valenzuela é o aspecto de consciência do texto literário. Sarlo destaca como algo comum na produção de alguns escritores:

[...] es común que escritores se refieran a cuestiones teórico críticas y demuestren lecturas del intertexto que, dicho sea de paso, abre la posibilidad de una nueva lectura de Borges en la clave de las escuelas francesas y del postformalismo ruso (p. 329)<sup>62</sup>

A consciência do texto literário constrói a assimetria entre a ordem do real e a ordem do discurso literário. Sarlo (2007) afirma que essa é a questão estética fundamental para a crítica literária, pois, como pergunta Ricardo Piglia “quem pode garantir que a ordem do relato é a ordem da vida?” Ou seja, os recursos metaficcionalis proporcionam a problematização da ordem da vida. Contudo, o próprio discurso literário, pacto literário, também é problematizado. A literatura nessa perspectiva tem uma autonomia, uma vez que relata a experiência vivida não de maneira fiel ao campo do real, mas se reconfigura de forma difusa para trazer na forma de relato as problemáticas de uma sociedade opaca. O que ganha maior relevância nessa

---

<sup>62</sup> É comum que escritores se refiram a questões teóricas - críticas e demonstrem leituras do intertexto que dito, seja passageiro, abre a possibilidade de uma nova leitura de Borges na chave das escolas francesas e do pós-formalismo russo.

perspectiva é a não aceitação da naturalização do discurso do regime, que se baseia na afirmação de uma ordem natural, sendo este discurso, apresentado pelos militares, um monólogo, uma vez que não há diálogo com pensamentos que se opõem ao discurso autoritário. A reconfiguração difusa se dá de forma a driblar o poder militar e a trazer uma rede de significações para o campo da ficção. Dessa forma, Sarlo (2007) afirma que os campos da ficção e da realidade se diferenciam pelo fato de a ficção trazer uma linguagem figurada e o real uma linguagem literal.

Em *Cola de Lagartija* (1983) o discurso do Brujo predomina, sendo a voz que permanece em todo o romance. Nessa voz se identifica uma paródia dos valores do autoritarismo, e ao mesmo tempo há o questionamento dessa voz, abrindo-se para uma pluralidade de vozes que são abafadas pela narrativa do personagem principal, que alude ao poder e suas formas de silenciamento.

A opção por desistir de escrever a biografia sobre o Brujo que a escritora-personagem, Rulitos, faz em *Cola de Lagartija* pode ser comparada a outro conto de Valenzuela: “Aquí pasan cosas raras”, uma vez que Laura, personagem principal, é vítima do esquecimento e assim não consegue lembrar mais o nome do homem que parece ser seu marido, além de não ter consciência de outros detalhes que, provavelmente, faziam parte de sua história, porque estava desmemoriada. Ambas as personagens se silenciam, ou seja, há o bloqueio da memória individual e coletiva. Esse esquecimento/negação em *Cola de Lagartija* se instala especialmente no terceiro Capítulo: O Três?. Nele tem-se a autorreprodução do Brujo, que nada mais é do que a apresentação de uma nação desmemoriada, vazia. O rio é o *locus* da morte e, apesar dos militares não estarem mais no poder, havia o risco de o horror prosseguir, justamente pelo fato de um povo sem memória não reconhecer/assumir seus erros do passado e tornar a repeti-los.

Segundo Sarlo (2007), há na perspectiva dos escritores, que formavam parte de um campo intelectual de esquerda, uma ideia de que a arte formularia instrumentos para questionar a situação argentina. Essas questões possibilitariam enfatizar as marcas mais profundas na história argentina, antecedendo a chegada dos militares ao poder. Constata-se isso em *Cola de Lagartija*, por Valenzuela trazer personagens que já não estavam em 1976, mas que faziam parte da história e da memória do país, sendo necessários para entender o que ocorria no contexto de opressão, mas

apontando também para o futuro de uma nação destruída. O passado é a chave para esses romances que se constituem como discussão das razões que fizeram com que o país chegasse ao ponto que chegou:

No es extraño que las novelas planteen un doble orden de preguntas: sobre la historia que cuentan y sobre las modalidades para contarlas. Esta serie doble significativa socialmente, porque la historia argentina en los últimos años, por su violencia y excepcionalidad, impulsa esta búsqueda de razones: ¿Cómo hemos llegado a este punto? ¿Qué hay en nuestro pasado que pueda explicarlo? (SARLO, 2007, p.331)<sup>63</sup>

A literatura, dessa forma, também se ocupa das perguntas sobre um passado. Faz-se interessante o fato de Sarlo (2007) afirmar que as interrogativas desenvolvidas na ficção podem também ser lidas no campo das Ciências Sociais, uma vez que não há respostas simples para tais questionamentos. Por ser algo tão complexo, e pelo fato de a literatura se valer de uma linguagem ambígua para tentar relatar a situação, a produção daquele momento é chamada de linguagem do incompreensível.

O contexto político fundamentou o discurso do caos social, em 1974. O novo regime viria para reorganizar a sociedade. O fato de o Peronismo ter passado por um processo de crise que antecedeu o golpe, principalmente pelo fato de o povo argentino não ver outro partido viável, fez com que os militares fossem os protagonistas e a solução para a sociedade, utilizando o discurso do caos, valendo-se de estratégias discursivas para ter credibilidade. Sarlo (2007) afirma que a narrativa literária tenta explicar e questionar os fundamentos que embasaram a ordem militar, já que expõe as contradições do discurso propagado naquele período, e também as decisões intransigentes, não democráticas e desumanas dos militares.

Para relatar a situação do país, a literatura não teria como recorrer a uma só explicação/sentido o que justifica o uso recorrente das alegorias para posicionar-se contra as aparências (o discurso do caos afirmado pelos militares), mas camuflando a crítica no discurso literário. Destacam-se assim as alegorias na obra de Valenzuela com as máscaras, o rabo/cola, etc. Seguindo a linha de Walter Benjamin, Sarlo

---

<sup>63</sup> Não é estranho que os romances apresentem uma dupla ordem de perguntas: sobre a história que contam e sobre as modalidades para contá-las. Essa dupla é significativa socialmente, porque a história argentina nos últimos anos, pela sua violência e excepcionalidade, impulsiona esta busca de razões: Como chegamos a este ponto? O que existe em nosso passado que pode explicá-lo?

retrata a experiência confusa diante da barbárie, a alegoria atravessa a superfície do real, porque essa superfície é o incompreensível, ou melhor, são os restos de sentido e fragmentos de certezas dispersos na sociedade argentina:

Para decirlo como Walter Benjamin, las formas de la alegoría o la intención alegórica, podían tener capacidad de extinguir la apariencia: organizar restos de sentido; fragmentos de certidumbres dispersas por el viento de la historia; atravesar la superficie de lo real, precisamente porque esa superficie es incomprendible según los instrumentos intelectuales, que hasta el momento se le habían aplicado, reconstruir la experiencia en contra del discurso que sobre esa experiencia circulaba desde el poder militar, éstas serían quizás las formas tentativas de para la destrucción de la apariencia. (SARLO, 2007, p.332)<sup>64</sup>

Sarlo (2007) retoma Benjamin porque muitos textos desse período apresentam alegorias, como ocorre com a obra de Luisa Valenzuela. Os textos literários que não negam a estética realista, não conseguem evitar o sentido figurado em seus textos, porque se de um lado tem-se o desejo de representar o real, por outro a tentativa é falha, porque não conseguem sair do “tropa”, marca que todo discurso realista evita (p.333). Muitos escritores mantêm perspectivas da história oficial, apresentando não só o texto características formais distintas, mas muitas estratégias discursivas e ideologias diferentes. O que aproxima esses autores é justamente a forma que se distanciam da representação realista, constituindo uma forma de resistência por ser contra o regime

A experiência argentina, retratada na literatura por meio do relato, é questionada a partir de acontecimentos que remetem à ditadura, mas também à Guerra das Malvinas, às tentativas de retirada dos militares do poder, às novas formas de intervenção pública (como as mães das praças de maio). Sarlo (2007) retrata que eram experiências que não faziam parte de uma memória coletiva.

Juntamente a essas novas experiências tem-se também a cultura do medo, identificada como “un conjunto de experiencias difíciles de caracterizar discursivamente desde la perspectiva de sus actores, que organizaron la vida

---

<sup>64</sup> Para dizê-lo como Walter Benjamin, as formas da alegoria ou a intenção alegórica, podiam ter a capacidade de extinguir a aparência: organizar restos de sentido; fragmentos de certezas dispersas pelo vento da história; atravessar a superfície do real, precisamente porque essa superfície é incompreensível segundo os instrumentos intelectuais, que até o momento se haviam aplicado, reconstruir a experiência contra o discurso que sobre essa experiência circulava desde o poder militar, estas seriam, talvez, as tentativas para a destruição da aparência.

cotidiana, laboral, vecinal, el clima de las instituciones educacionales, el ocio, etc”.<sup>65</sup> (SARLO. 2007, p. 388). Isso se dá porque o silêncio ocupou um lugar nesses espaços. As mudanças abruptas impactaram seriamente as redes da memória coletiva; Sarlo (2007) afirma que essas experiências na vida comum “bloqueiam” a transmissão das redes de uma memória.

Poderia, então, supor que o silêncio geraria nesse grupo o esquecimento, já que não se pode mais falar ou mesmo ouvir questões sobre um passado que justificaria as situações complexas vivenciadas. A única coisa que poderia reestabelecer essa rede novamente é a narrativa de uma experiência do vivido, reconstruindo o passado e a experiência coletiva da dor no contexto de repressão. Nessa perspectiva, Sarlo (2007) revela que os grupos de direitos humanos estiveram à frente e contestaram a “política de esquecimento” e reivindicavam uma memória. Contudo, nem toda a sociedade tinha acesso a esse contradiscurso, uma vez que a “a escuta era mais perigosa que o esquecimento” (p. 338).

Apesar de ter existido uma forte tentativa dos ativistas pelos direitos humanos, na busca de explicações sobre o passado complexo, para responder às questões daquele presente em que os militares assumiram o poder, as interrogativas não aprofundavam nas feridas mais profundas da sociedade argentina. Sarlo (2007) traz à baila a perspectiva de Raymond Williams ao desenvolver o seu conceito de estruturas de sentimento.

Raymond Williams em seu livro *Cultura e Materialismo* (2011) enfatiza o papel da arte ao proporcionar a realização de representações figuradas. Na concepção de Sarlo, a reflexão sobre o que tece Williamns faz-se importante porque

No fijadas aún por completo en el espacio del intercambio simbólico, las estructuras de sentimiento configuran la zona más tenue de la experiencia social. Eso es especialmente significativo si se piensa en situaciones como la argentina, donde tolos obstáculos impedían la construcción de significados compartidos, en consecuencia,

---

<sup>65</sup> Um conjunto de experiências difíceis de caracterizar discursivamente desde a perspectiva de atores, que organizam a vida cotidiana, laboral, na vida comunitária, o clima das instituições educacionais, etc.

bloqueaban una explicación del conflicto que fuera autónoma de la razón de estado militar (SARLO, 2007, p. 349)<sup>66</sup>.

Raymond Williams (2011) mostra o campo em que se situa a literatura crítica, ou melhor, a arte “opositora”. Ao dividir o campo da cultura em dois: cultura residual ou emergente e cultura dominante, o teórico inglês afirma que a arte, em especial a literatura, não se situa somente no campo residual, ou seja, pode ser captada pelo poder hegemônico. Entende-se como cultura residual as práticas artísticas e literárias que contestam e se opõem a ordem do discurso dominante, e não somente despreza e desrespeita tais estruturas (WILLIAMS, 2011, 58). Vale destacar que as práticas residuais opositoras são sempre estáticas, uma vez que podem ser apropriadas pela ordem dominante, ou seja, sempre se reinventam.

As estruturas de sentimentos definidas por Williams opõem-se às ideias de grandes teóricos marxistas, como Goldmman e Lukács, que defendiam o conceito da reprodução da arte/literatura relativa à situação e contexto social em que o escritor está inserido, e também pelo fato de se prenderem às estruturas fixas dos gêneros literários. As estruturas de sentimento não se mostram de forma política explícita, uma vez que para conseguir opor-se à hegemonia devem confundir, como defende Adélia Miglievich Ribeiro (2016, p.15): “as estruturas de sentimento não têm que ter uma forma sócio-política explícita nem estão submetidas às redes burocráticas. São indefinidas e difusas, por isso mesmo, capazes de “driblar” a hegemonia”. Entende-se por hegemonia uma forma social-estrutural gelatinosa que dificulta que os sujeitos sociais se movam e rompam com o sistema de opressão que estão mantidos, ou seja, a hegemonia mantém o *status quo* e o senso comum para que prevaleçam intactos na sociedade. Nas palavras de Williams:

Trata-se de todo um conjunto de práticas e expectativas; o investimento de nossas energias, a nossa compreensão corriqueira da natureza do homem e do seu mundo. Falo de um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria

---

<sup>66</sup> Não fixadas ainda por completo no espaço de intercâmbio simbólico, as estruturas de sentimento configuram a zona mais tênue da experiência social. Isso é especialmente significativo se pensado em situações como a Argentina, onde todos os obstáculos impediam a construção de significados compartilhados, em consequência, bloqueavam uma explicação do conflito que fosse autônoma da razão de estado militar.

das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas (WILLIAMS, 2011, p. 53).

Williams (2011) defende a ideia de que a literatura pode ir além das circunstâncias originais de produção e romper com a estrutura que mantém a ordem dominante; por isso, algumas tradições são vistas para Williams como cultura alternativa e não opositora. Consta-se que reforçar os moldes de um determinado gênero literário é reforçar a tradição que limita e não se opõem ao sistema dominante. Entende-se, destarte, a necessidade do rechaço à estética realista no contexto argentino de 1970 e 1980, e principalmente a construção de gêneros híbridos e difusos como é o caso de *Cola de Lagartija*, que questiona o próprio valor literário na obra e na sociedade.

Sarlo (2007) afirma que a literatura escrita no país e também no exílio pode ser lida como uma crítica ao presente, principalmente nos casos em que remete às fissuras de um passado mais distante. Cita-se, assim, Valenzuela e a conexão da ditadura e outras feridas profundas, retratadas em *Cola de Lagartija*. Também em alguns contos de Valenzuela, reunidos em *Cuentos Completos y uno más* tem-se a marca de um passado mais distante que retoma o contexto de colonialismo. Os escritores que evocam um passado, para dialogar com as questões daquele presente tentam trazer as explicações coletivas. Isso explica o fato de *Cola de Lagartija*, apesar de parodiar o discurso do autoritarismo/ do Brujo, trazer uma pluralidade de vozes e imagens. Ou seja, a configuração da obra possibilita preencher minimamente os silêncios que bloqueavam a memória coletiva.

Apesar de a linguagem figurada nem sempre fazer sentido de imediato, a literatura que se vale desses recursos é lida também como um discurso crítico que se opõem ao sistema sócio-político do país. São apenas estratégias comunicativas, que marcam a estética desse contexto. Retomam-se os personagens de *Cola de lagartija* que não são mencionados diretamente, mas cujas funções sociais permitem identificá-los: A morta; A intrusa, A Machi, etc. Alguns desses personagens estão interligados imediato, à ditadura, e outros a um passado colonial. O fato de estarem na narrativa permite repensar: Por que chegamos a esse ponto? Ou por que “Teremos somente 20 minutinhos de paz?” Ou seja, não nos restou nada, estamos desmemoriados.

Alguns estudos da Análise do Discurso são ressaltados pela autora. As falas dos militares são analisadas nos principais trabalhos: *La cultura militar em Chile* (1982) e “*Del discurso en régimen autoritário, um estudio comparativo*” (1984). Na concepção da autora, o emprego de um léxico pelos militares se dá de forma manipuladora, como habitantes, por exemplo, que é utilizado no lugar de cidadãos, fazendo com que a população seja vista de forma passiva. Já a forma em que usam a palavra nação é como se não fosse constituída por sujeitos que pensam de forma diversa, mas vista e associada de forma homogênea; assim as forças armadas teriam que assumir para proteger os interesses da nação. Cria-se, então, um grupo de inimigos que ficam excluídos da nação, que é vista de forma única. Sarlo (1997) afirma que o fato de aceitarem esse discurso está interligado ao processo de independência de nossa América Latina, que sempre constituiu seus falsos mitos coletivos:

Las fuerzas armadas, razonan Sigal y Santi, por su naturaleza y por su historia, por la fuerza de sus mitos colectivos, han nacido en unidad con la Patria, ya que las guerras de independencia estuvieron en el origen de la constitución de todos los Estados Nación de América Latina (SARLO, 2007, p. 288)<sup>67</sup>

O Brujo não só assume o discurso do autoritarismo, mas também se vale de discursos que retomam os mitos construídos no processo de independência da Argentina e de outros países da América Latina. Sua autorreprodução, como ele mesmo afirma, o tornará “Señor de las Lagunas, de todos los tempos”. Entende-se assim que o apagamento de uma memória argentina/latino-americana se deu não somente no contexto ditatorial e a autora retrata isso na obra. Os objetos rememorados pelo personagem Brujo possibilitam entender essa política de esquecimento e de negação. Cita-se a passagem em que o personagem usurpa uma máscara de ndakó gboyá guazú que se refere a práticas de grupos negros da América central e também na África que faziam um ritual com esse nome para se protegerem das ameaças, quando estavam cercados pelos colonizadores. A rememoração na obra se dá pelas alegorias, metáforas, imagens e relatos de forma difusa.

---

<sup>67</sup> As forças armadas, de acordo com Sigal e Santi, por sua natureza e por sua história, pela força de seus mitos coletivos, nasceram em unidade com a Pátria, já que as guerras de independência estiveram na origem da constituição de todos os Estados Nação da América Latina.

Josefina Ludmer (2013), em seu livro *Aquí América Latina*, arrola parte da produção dos anos de 1990 e 2000 que se alinham por completo ao mercado, havendo uma fetichização do campo literário. A autora inicia sua obra, dizendo que as produções do presente não admitem leituras literárias, uma vez que não se sabe se esses textos são ou não literatura; também não se sabe se tampouco é importante determinar se são ficção ou realidade. Isso ocorre porque há um esvaziamento na produção literária, não sendo ficção nem realidade:

Aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido. Não são lidos como literatura porque aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento; o sentido (o autor, ou a escrita) fica sem densidade sem paradoxo, sem indecidibilidade (ou como diz Tamara Kamenszain, “sem metáfora”) sendo totalmente ocupados pela ambivalência: são e não são literatura, são ficção e realidade (LUDMER, 2013, p.128)

Ludmer (2013) denomina algumas produções dos anos de 1990 e dos anos 2000 de produções pós-autônomas, sustentando que muitos escritos da literatura argentina assumem o testemunho, a autobiografia, a reportagem jornalística, o diário pessoal, ou até mesmo a etnografia. Isso implica “o fim do ciclo de autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro, ou das lojas dos livros nas cadeias de jornais, rádios, televisão, e outros meios; a literatura na indústria da língua” (p. 128). Ou seja, essas produções posteriores ao contexto de 1980 negam a linguagem literária e assumem a linguagem do cotidiano, como advoga Josefina Ludmer (p.129).

Nessa realidade cotidiana apresentada nos escritos de uma literatura “pós-autônoma”, segundo Ludmer, o sujeito não se opõe à “realidade histórica”. Retomando o conceito de Williams que enfatiza as estruturas de sentimento e a produção literária, pode-se afirmar que essas produções posteriores aos anos de 1980, citadas por Josefina Ludmer, não se constituem dentro do campo da cultura residual opositora como conceituou Raymond Williams.

### 3.3 O Dever da memória na obra de Luisa Valenzuela.

O abuso da memória pode gerar problemas sérios no presente e na projeção de um futuro, questiona-se o que se esquece e o que não se menciona. A proposta da ditadura foi de manter a ordem e homogeneizar os indivíduos da nação. Na América Latina, esse processo de homogeneização se deu não só no contexto autoritário, mas na prática colonial. Os extermínios físicos e simbólicos se deram em todo continente americano, constituindo uma estrutura de poder. Contudo, tais valores permanecem no contexto colonial moderno. Em *Cola de Lagartija* há um olhar da escritora para as categorias de dominação, reforçadas pelo Brujo/poder autoritário, que inclusive não terminam com o possível fim do regime na obra. Ou seja, há na história latino-americana um *continuum* de apagamentos de memórias e de identidades.

Há uma hibridez textual e cultural que permite compreender as sociedades latino-americanas em *Cola de Lagartija*. Luisa Valenzuela aborda na narrativa a identidade argentina, refutando o imaginário social construído. A partir de diversos autores da “conquista” cria-se a dicotomia entre civilização e barbárie, expõe a ideia de que o argentino é um europeu nascido na América, e assim cultivou-se o mito da nação hegemônica no país. As práticas religiosas também são colocadas em oposição, sendo o catolicismo respeitado por estar no campo hegemônico. Assim, constrói-se uma relação de hierarquia entre os que vieram e os que aqui estavam/ou foram trazidos de outras sociedades não europeias.

As práticas de dominação na obra de Valenzuela invalidam a lenda do sujeito europeizado. O personagem Brujo abraça as práticas religiosas afro-brasileiras com a intenção de se tornar poderoso, como já abordado anteriormente, mas também com a pretensão de que a população o temesse. Segundo Juanamaría Cordones-Cook (2001) as religiões afro-brasileiras, a Umbanda, a Quimbanda, Batuque e Cadomblé, que entraram na Argentina o fizeram por meio da fronteira.

Luisa Valenzuela constrói a personagem autora, Rulitos, que se utiliza desses elementos como um contra discurso para atacar o Brujo. Dessa forma, entende-se que essas marcas na obra permitem questionar uma identidade nacional, já que reconstrói estes elementos da religião em oposição ao uso que a personagem Brujo

faz da mesma. O uso do sagrado na obra *Cola de Lagartija*, permite visualizar na narrativa a marca do *outro*, invisibilizado pelo discurso oficial. Dentre esses símbolos encontram-se os Orixás, o altar de São Jorge, os Pretos Velhos, o Caboclo do Mar, que aceitam atacar o Brujo no segundo capítulo da obra. “El Caboclo de Mar, el padre de santo que aceptó contraatacar el Brujo, interceptarle la Magia, ponerlo en cortocircuito, como quien dice” <sup>68</sup>VALENZUELA, 1983, p.147)

Os imaginários construídos no sistema colonial não foram desconstruídos, muitos foram mantidos e reforçados na sociedade, inclusive no sistema ditatorial das décadas de 1970-1980. O estudioso Anibal Quijano (2005) elucida o apagamento de identidades no contexto colonial, em que os diferentes sujeitos foram resumidos apenas a indígenas e negros, desconsiderando-se suas características específicas.

Por um lado, no momento em que os ibéricos conquistaram, nomearam e colonizaram a América (cuja região norte ou América do Norte, colonizarão os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduziam-se a uma única identidade: índios. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. Assim também sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de negros. Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua realocação no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o passado. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo (QUIJANO, 2005, p.127) .

---

<sup>68</sup> o caboclo de mar, o pai de santo que aceitou contra-atacar o Brujo, interceptar a magia contra ele, colocá-lo em curto-circuito, como quem disse.

O fato de a obra de Valenzuela trazer marcas de um passado mais distante da repressão proporciona aquilo que Paul Ricouer (2000) chamou de dever da memória, uma vez que se interliga com os apagamentos da memória que os colonizadores/ditadores têm, respectivamente, com os povos não brancos e as vítimas da ditadura. O dever da memória questiona e denuncia o modelo colonial imposto e reproduzido. Nas palavras de Paul Ricouer (2000, p.121) : “Debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos”.<sup>69</sup> Muito da literatura argentina e brasileira reforçou os estereótipos do negro e índio como selvagens e inferiores no decorrer da história; questionar esses papéis destinados a esse grupo é questionar o *satus quo* e o senso comum que mantém a lógica racista na sociedade.

Tem-se em *Cola de Lagartija* uma narrativa hiperconsciente em que se destacam a voz autoritária e as marcas da colonialidade. As vozes que se alternam com os diversos personagens marginalizados ou de suas marcas/acessórios na narrativa, trazendo palavras de grupos nativos ou das religiões negras, expondo abertamente o imaginário social que é reflexo dos preconceitos sociais. Se a “profecia” se concretiza com o fim da ditadura, como se interpreta na obra, o rio de sangue que prossegue se interliga aos valores mantidos na sociedade, ou melhor à colonialidade do poder presente após a mudança de sistema político.

Esses valores da colonialidade no contexto ditatorial, na obra e na sociedade, ainda presentes nos dias atuais, refletem uma exclusão de base étnica que se aprofundou e se reconfigurou nos contextos de ditadura e tem as raízes na lógica eurocêntrica. O discurso do progresso no contexto ditatorial, que se opõe à rememoração de um passado, nega os saberes dos povos que aqui estavam e reconfigura a lógica de exploração e desumanização. Febres (2010) destaca as raízes da desigualdade na América Latina, em especial, nos países que passaram pela ditadura e que ainda na atualidade não ressignificaram e reelaboraram uma memória histórica para solidificar as democracias:

Las dimensiones en las cuales cabe comprender las raíces y las manifestaciones de esta extendida injusticia social son muchas y se encuentran firmemente interrelacionadas. Al considerarlas, salta a la

---

<sup>69</sup> Devemos aos que nos precederam uma parte do que somos.

vista, en primer lugar, la inequidad socioeconómica expresada en los elevados promedios de pobreza en la región. Alrededor de 250 millones de latinoamericanos en situación de pobreza constituyen un llamado de atención permanente a todo optimismo sobre el futuro de nuestras democracias. Al lado de esa circunstancia de evidente significación, hay que sumar la perturbadora regularidad con que se encuentran repartidas la pobreza y la riqueza o como se encuentran distribuidos los derechos efectivos o la privación de los mismos para todo fin práctico. Esa regularidad sigue, en unos países más que en otros, las líneas de división étnica o racial con clara desventaja para la población indígena. La discriminación étnica —el viejo y persistente racismo— se enhebra con la realidad de la pobreza para plantear preguntas aun más desafiantes a las perspectivas de la consolidación democrática. Ella está, a su modo, detrás de una recurrente paradoja en la historia económica reciente de la región, en el hecho de que los ciclos de expansión productiva que de tanto en tanto benefician a los países de la región rara vez se traducen en una reducción significativa de la pobreza; por el contrario, ellos suelen expresarse en un ahondamiento de la desigualdad, en una ampliación de la brecha que separa a los ricos de los pobres (FEBRES, 2010, p. 14)<sup>70</sup>.

Ao pensar que o presente sempre manterá uma conexão com o passado, entende-se que as desigualdades econômicas e sociais são justificadas por esse processo histórico que mantém a colonialidade do poder, uma vez que os grupos mais atingidos com as desigualdades econômicas e sociais são marcados pela raça. Quijano (2002) destaca que os países na América Latina que mais avançaram na constituição de Estado-nação moderno, como Uruguai e Chile, o fizeram a custo do extermínio genocida dos povos aborígenes.

---

<sup>70</sup> As dimensões nas quais cabe compreender as raízes e as manifestações desta estendida injustiça social são muitas e se encontram firmemente inter-relacionadas. Ao considerá-las, salta à vista, em primeiro lugar, a iniquidade socioeconômica expressada nos elevados índices da pobreza na região. Em torno de 250 milhões de latino-americanos em situação de pobreza constituem um chamado de atenção permanente a todo otimismo sobre o futuro de nossas democracias. Ao lado dessa situação de evidente significação, tem-se que somar a perturbadora regularidade com que se encontram repartidas a pobreza e a riqueza ou como se encontram distribuídos os direitos efetivos ou a privação dos mesmos para todo fim prático. Essa regularidade segue, em alguns países mais que em outros, as linhas de divisão étnica ou racial com clara desvantagem para a população indígena. A discriminação étnica – o velho e persistente racismo – se atravessa com a realidade da pobreza para evidenciar perguntas ainda mais desafiantes às perspectivas da consolidação democrática. Ela está, a sua maneira, atrás de um recorrente paradoxo na história econômica recente da região, no fato de que os ciclos de expansão produtiva que de tempo em tempo beneficiam aos países da região poucas vezes se traduzem em uma redução significativa da pobreza; mas, pelo contrário, eles costumam se expressar em um aprofundamento da desigualdade, em uma ampliação da brecha que separa os ricos dos pobres.

Os corpos dos personagens de Valenzuela submetem-se ao processo de amputação da identidade, no caso do Brujo de incorporação desses pedaços amputados. No último capítulo, o Brujo no seu processo de metamorfose ganha características femininas.

A colonialidade do poder, destacada por Anibal Quijano (2002), implica uma estrutura de poder mundial que opera nas estruturas sociais, materiais e intersubjetivas e subjetivas dos indivíduos. A ideia de raça que fundamenta essa estrutura foi constituída há mais de 500 anos, junto com América, Europa e o capitalismo. A colonialidade determina um padrão universal, construindo dicotomias que renegam as práticas de cultivo de memória dos grupos não brancos. As perspectivas eurocêntricas, nesse sentido, permanecem como forma hegemônica de controle de subjetividade e de intersubjetividade, principalmente ao entender-se o modo de se produzir conhecimento e de classificar o que é ou não literatura. Walter Dignolo na terceira parte de seu livro *Historias locales diseños globales* (2000) destaca como a colonialidade do poder opera na literatura e no uso das línguas no terceiro mundo. O fato de a ideologia nacionalista sobre a língua e a literatura estarem enraizadas passa despercebido para críticos e literatos. A língua e a literatura, assim, saem de uma perspectiva estética e social para serem percebidas a partir de uma marca política. Na obra literária analisada muitas palavras em português e em Yorubá são empregadas na obra para destacar o processo de contato com as religiões de matriz africana: Eshú, Terreiro, Bahía (estado brasileiro com predominância de religiões afro-brasileiras, etc).

As democracias latino-americanas são modernas e jovens e mostram um processo não muito sólido, com diversos problemas que atingem a região. Febres (2010) destaca essa fragilidade no contexto latino-americano:

Las crisis económicas y olas de fuerte protesta popular, rezagos de violencia a la manera de las guerrillas de los años de 1970 y respuestas autoritarias a tales desafíos, recaídas en el populismo autoritario y supresión disimulada o abierta en nombre de una supuesta justicia (FEBRES, 2010, p.14).<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup>As crises econômicas e as ondas de forte protesto popular, violência à maneira das guerrilhas dos anos de 1970 e respostas autoritárias a tais desafios, recaídas no populismo autoritário e supressão dissimulada ou aberta em nome de uma suposta justiça.

Quijano (2002, p. 37) também sustenta que os Estados Modernos permanecem com a colonialidade de poder ativa, mesmo com a chamada globalização, “operando diretamente no espaço de dominação obstaculizando os processos que se dirigem à democratização das relações sociais e sua expressão na sociedade e no Estado”.

Entende-se que a fragilidade das democracias, na América Latina, se deve aos processos que constituíram uma memória histórica manipulada. Assim, como a personagem Rulitos nega a escritura e a rememoração, há também no plano do cotidiano esse processo de negação, justo pelas minorias estarem submetidas ao poder hegemônico.

Febres (2002) afirma que a exclusão de base étnica em toda a América Latina pertence ao campo do simbólico, pois, está construída sobre imagens diferenciadas que o Estado projeta a respeito dos cidadãos e também sobre as imagens que os distintos setores de cidadãos idealizam sobre os demais. Essa exclusão reflete e está interligada à privação de direitos e se sustenta na negação do valor de determinada categoria de pessoas. Entende-se então que há um projeto social e econômico que é um processo conectado a um passado que nega a cidadania ou a existência de cidadanias diferenciadas na região

A memória coletiva dos povos latino-americanos é produto de imaginários sociais construídos no decorrer da história, sendo a memória histórica algo difícil e complexo de se consolidar. Mignolo( 2000) reflete sobre as contribuições de Castro Gomez, que destaca a dicotomia criada no contexto moderno: “sujeito x objeto”. Nessa lógica, o colonizador constrói o seu discurso sobre o *outro*, constituindo assim os imaginários sociais, assim como o personagem Brujo constrói uma biografia apresentando este *outro* como acessório/objeto. Sem a construção de tais imaginários, presentes ainda hoje, como a ideia genérica dos latinos, dos orientais, dos africanos, etc., não seria possível a exploração desses grupos, ou seja, não existe exploração do outro sem os dispositivos de dominação. Retomando à *Cola de Lagartija*, constata-se que esses dispositivos são apresentados com frequência, uma vez que a obra mostra de forma representativa o abuso do poder e da memória e a tentativa, mesmo que falha, de acabar com a dominação. Assim, justifica-se o fato de a Luisa Valenzuela, escritora-personagem, se valer da perspectiva da umbanda

para tentar vencer o personagem Brujo e também pelo fato de o protagonista usurpar esses valores.

A memória histórica da América Latina ainda se constitui nas práticas autoritárias e coloniais e no processo de globalização e redemocratização não rompeu com essas fissuras e, por isso, se justifica a necessidade de se retomar o passado. Como Beatriz Sarlo (1997) afirma, com o processo ditatorial as práticas cotidianas são modificadas pela ordem autoritária. Quando esse sistema desaparece possivelmente há um estranhamento. Isso se interliga com o final da obra *Cola de Lagartija*, que encerra questionando sobre se de fato haverá paz, ou seja, se a profecia foi cumprida deveras e se o mal terminou.

Febres (2010) chama a atenção para as sociedades com diversidade étnica devido ao contexto de colonialismo, que tem o sentido da palavra democracia contrário em suas imagens e experiências do cotidiano:

Es relevante anotar, sin embargo, que en muchos de los países que experimentan transiciones a la democracia desde situaciones de autoritarismo o de violencia, este último factor —el de la trama cultural y el de las relaciones sociales que dicha trama sostiene— es sumamente débil. Esto es cierto, sobre todo, en sociedades pluriétnicas y donde la diversidad es el reflejo, por no decir el resultado, de una historia colonial. (FEBRES, 2010, p.11).<sup>72</sup>

O apagamento e invisibilidade dessas identidades se voltam para o conceito de democracia e a forma como este é significado, porque é algo maior que “um arranjo institucional”. Faz-se necessário então retomar o passado para que a memória histórica seja reconstruída. Na concepção de Febres (2010) para isso não são suficientes somente mudanças em relação ao estado, uma concepção distinta de bem-estar público, mas para incluir essa memória histórica deve-se repensar nos recursos culturais.

O resgate e o questionamento da memória histórica estão presentes na literatura de resistência construída na América Latina, mas também pelos escritos oficiais que são necessários como registros históricos e culturais sobre os abusos contra os

---

<sup>72</sup> É relevante apontar, no entanto, que em muitos dos países que experimentaram transições à democracia desde situações de autoritarismo ou de violência, este último fator – o da trama cultural e o das relações sociais que dita trama sustenta – é sumamente fraco. Isto é certo, sobretudo, em sociedades pluriétnicas e onde a diversidade é o reflexo, por não dizer o resultado, de uma história colonial.

direitos humanos. As comissões da verdade têm um papel fundamental mesmo que estejam dentro da prática da institucionalização e, por isso, constituam certo paradoxo, como afirma Febres:

Así, el trabajo que realiza una comisión de la verdad es un ejercicio de memoria, pero con la particularidad de tratarse de una práctica institucional, oficial y en algunos casos estatal de la memoria. Esa condición coloca a las comisiones de la verdad en una situación potencialmente paradójica: la de escribir desde la oficialidad un relato sobre el pasado que puede contradecir la historia oficial; es más, un relato que está llamado a contradecir y rectificar la versión oficial del pasado, que es, normalmente, una versión escrita desde el poder y a costa de las experiencias de las víctimas (FEBRES, 2010, p.12)<sup>73</sup>.

O registro contestatório da oficialidade é maior do que a correção dos registros históricos oficiais, já que o processo final e visível é o texto produzido e apresentado pela comissão. Nessa concepção, tem-se uma memória que pode ser considerada oficial, como se pode ver na citação seguinte:

Un informe final es un acto de lenguaje que busca ampliar las fronteras de lo decible. Y en ese sentido, este ejercicio de memoria oficial —que ya se va convirtiendo en una tradición internacional— podría dar pie a una reflexión sobre cómo se ha transformado el fenómeno estatal, una transformación no menos importante que los cambios evidenciados por la globalización productiva, comercial y financiera. Lo estatal se modifica no solamente en cuanto a su capacidad de administrar económicamente la sociedad, sino también —si el modelo de comisiones de la verdad prevalece— en cuanto a su capacidad de proponer y fijar una cierta imaginación sobre la sociedad. (FEBRES, 2010, p.13)<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Assim, o trabalho que realiza uma comissão da verdade é um exercício de memória, mas com a particularidade de se tratar de uma prática institucional, oficial e em alguns casos estatal da memória. Essa condição coloca as comissões da verdade em uma situação potencialmente paradoxal: a de escrever no contexto oficial um relato sobre o passado que pode contradizer a história oficial; e mais, um relato que está chamado para contradizer e retificar a versão oficial do passado, que é, normalmente, uma versão escrita pelo “poder” aproximando-se das experiências das vítimas.

<sup>74</sup> O relato final é o ato de linguagem que busca ampliar as fronteiras do dizível. E neste sentido, este exercício de memória oficial – que já vai se transformando em uma tradição internacional – poderia dar pé a uma reflexão sobre como se transformou o fenômeno estatal, uma transformação não menos importante que as mudanças evidenciadas pela globalização produtiva, comercial e financeira. O estatal se modifica não somente em quanto a sua capacidade de administrar economicamente a sociedade, mas também – se o modelo de comissões da verdade prevalece – em quanto a sua capacidade de propor e fixar certa imaginação sobre a sociedade.

Os principais países da América Latina que tiveram uma comissão da verdade foram Chile, Argentina, El Salvador, Guatemala e Peru. No caso Argentino, trata-se da missão para a apuração dos delitos cometidos no país no contexto de 1976-1983, criada pelo primeiro presidente depois da ditadura, Alfonsín e presidida pelo escritor de renome Ernesto Sábato. Para Febres (2010) o processo das Comissões da Verdade, ocorridos na Argentina e no Chile, foi diferente do que se passou na Guatemala e no Peru, pois se tratou de uma violência mais ampla e direcionada a certos grupos.

As atividades das Comissões da verdade são cada vez mais conhecidas como processos culturais de recriação simbólica. Febres (2010) destaca que essa memória é considerada oficial, uma vez que as vítimas entrevistadas, as audiências públicas e o confronto com os atores da violência reconhecem as vítimas que foram silenciadas nesse processo. Esses registros, depois de capturados, tornam-se narrativas de violência oficiais.

Há que entender essas narrativas captadas e sua conexão com a literatura, uma vez que o relato é portador de uma rede de significações além do dito. A literatura retrata as definições simbólicas da vida, as representações, as imagens, os valores, a sociedade opaca e seus restos. Nessa perspectiva, Febres (2010) questiona a forma que se constitui uma narrativa de violência, uma vez que, por ser um documento oficial, deve ser objetivo ao máximo, selecionando elementos das histórias narradas. Muitas dessas comissões devem colocar uma estimativa para apresentar o número de vítimas, o que se torna impossível em muitos contextos devido à brutalidade e o sumiço com os corpos.

¿Qué clase de producción cultural pone en acto una comisión de la verdad cuando elabora una narrativa de la violencia? Tal narrativa es, desde este punto de vista, una derivación y una superación de la rendición científica de los hechos con pretensiones de objetividad. De hecho, el relato de la violencia que ella produce tiene diferentes estratos. En algunos de ellos, se pretende cumplir con el principio de objetividad desde una concepción ilustrada y positivista de la verdad. Esto ocurre, por ejemplo, en el intento de ofrecer mediante procedimientos de análisis e inferencia estadística una estimación certera de la cantidad total de víctimas tal como, notoriamente, lo hicieron la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú y la Comisión de Esclarecimiento Histórico de Guatemala. En otro estrato, la búsqueda oficial de la verdad apela a otras formas de la objetividad o, más bien, de la verosimilitud: aquí se encuentra el discurso jurídico de una comisión, que se sustenta, por un lado, en

las evidencias encontradas, y de otro lado, en un pensamiento categorial y sujeto a reglas de inferencia muy estrictas mediante las cuales se otorga un significado y se reclama unas consecuencias para tales evidencias: la tipificación de ciertas conductas como crímenes internacionales y las teorías penales que sustentan la atribución de responsabilidad a ciertos individuos (FEBRES, 2010, p.15)<sup>75</sup>.

Além dessa objetividade que a literatura nega, principalmente a literatura dos anos 70 e 80, há também as inferências feitas pelas comissões. Isso não é visto de forma negativa, uma vez que há uma interpretação político moral dos acontecimentos, envolvendo temas que estavam distantes no contexto de ditadura como o respeito aos direitos humanos, democracia, paz, equidade, igualitarismo, etc. (p.16)

As relações entre as narrativas das Comissões da Verdade e a memória são problemáticas, pois uma narrativa leal aos fatos, ou até mesmo com as inferências feitas, é produzida como parte dos arranjos institucionais próprios da transição política. Depois que essas narrativas são produzidas e estão em contato com as narrativas outras, podem ser questionadas. Aquelas narrativas que conquistam certa hegemonia, ou seja, são aceitas e têm legitimidade, sendo mais do que um produto textual, convertem-se em um objeto social, isto é, memória histórica. Dessa forma, Febres (2010) afirma que a batalha pela memória é um processo que se desenvolve antes e depois da elaboração de uma narrativa da verdade:

Una vez existente el texto, la tarea más ardua es conquistar para él cierta eficacia social, esto es, convertirlo en memoria: representación social compartida que no es solamente un conjunto de contenidos — de enunciados con pretensiones de verdad sobre el pasado violento o represivo— sino también, y fundamentalmente, una fuente de crítica y deslegitimación de ciertas prácticas sociales precedentes — cierto tipo de relaciones entre Estado y sociedad; cierta forma de encarar la lucha política; ciertos hábitos y retóricas que determinan la

---

<sup>75</sup> Que classe de produção cultural põe em ato uma comissão da verdade quando elabora uma narrativa da violência? Tal narrativa é, desde este ponto de vista, uma derivação e uma superação da rendição científica dos fatos com pretensões de objetividade. De fato, o relato da violência que ela produz tem diferentes estratos. Em alguns deles, se pretende cumprir com o princípio de objetividade de uma concepção ilustrada e positivista da verdade. Isso ocorre, por exemplo, na tentativa de oferecer, mediante procedimentos de análise e inferência, estatísticas para se obter uma estimativa certa da quantidade total de vítimas tal como, notoriamente, o fizeram a Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru e a Comissão de Esclarecimento Histórico da Guatemala. Em outro âmbito, a busca oficial da verdade apela a outras formas da objetividade ou, melhor, verossimilhança: aqui se encontra o discurso jurídico de uma comissão, que se sustenta, por um lado, nas evidências encontradas, e de outro lado, em um pensamento categorial e sujeito a regras de inferência muito estritas mediante as quais se outorga um significado e se reclama algumas consequências para tais evidências: a tipificação de certas condutas como crimes internacionais e as teorias penais que sustentam a atribuição de responsabilidade a certos indivíduos.

relación entre las diversas clases sociales y conglomerados étnicos de la nación— y, naturalmente, una demanda de transformación de dichas prácticas. En sus aspectos más formales y más apegados al lenguaje político institucional, esas demandas cobran la forma de recomendaciones atinentes al nunca más: reparaciones, procesamiento penal de los crímenes, garantías de no repetición, reformas institucionales. En sus aspectos menos formales y asibles, pero de mayor consecuencia para una transformación cultural de la sociedad para la democracia, esa memoria quiere obrar y presionar sobre la dimensión simbólica de las relaciones entre las personas: se orienta a retrazar las fronteras de lo decible y de lo pensable, estigmatizar la retórica y el léxico de del autoritarismo y la discriminación, inducir a una nueva y distinta articulación del discurso público (FEBRES, 2010, p.17).<sup>76</sup>

Um fato problemático é que tanto Chile como a Argentina não retrataram as violências que os povos de determinadas etnias, indígenas e negros, sofreram e o impacto disso é justamente a lacuna que permanece. A literatura nem sempre conseguirá tampouco preencher tais espaços e questionar a política do esquecimento. *Cola de Lagartija* (1983) permite pensar nessa problemática que o processo de escrita no campo da ficção e da realidade apresenta e a necessidade de se questionar esses valores presentes nos imaginários da sociedade latino-americana.

No discurso do Brujo tem-se a voz do discurso autoritário que naturaliza as práticas racistas e, assim, destaca-se a colonialidade do poder. A própria relação de José Lopez Rega, por ser umbandista, reforça ainda mais a negação das religiões afro-brasileiras no contexto argentino. O Brujo, ao se apresentar racista e desrespeitoso, mesmo apropriando-se dos objetos de memória e força dos grupos não brancos, põe à mostra o racismo social de grupos. Há uma proximidade do Brujo com os valores racistas que são enraizados no cotidiano de muitos, por isso não se pode

---

<sup>76</sup> Uma vez existente o texto, a tarefa mais árdua é conquistar para ele certa eficácia social, isto é, convertê-lo em memória: representação social compartilhada que não é somente um conjunto de conteúdos – de enunciados com pretensões de verdade sobre o passado violento ou repressivo – mas também, e fundamentalmente, uma fonte de crítica e deslegitimação de certas práticas sociais precedentes – certo tipo de relações entre Estado e sociedade; certa forma de encarar a luta política; certos hábitos e retóricas que determinam a relação entre as diversas classes sociais e conglomerados étnicos da nação – e, naturalmente, uma demanda de transformação de ditas práticas. Em seus aspectos mais formais e mais apegados a linguagem política institucional, essas demandas cobram a forma de recomendações atinentes ao nunca mais: reparações, processamento penal dos crimes, garantias de não repetição, reformas institucionais. Em seus aspectos menos formais e [asibles], mas de maior consequência para uma transformação cultural da sociedade para a democracia, essa memória quer obrar e pressionar sobre a dimensão simbólica das relações entre as pessoas: se orienta a atrasar as fronteiras do dizível e do pensável, estigmatizar a retórica e o léxico do autoritarismo e a discriminação, induzir a uma nova e diferente articulação do discurso público.

afirmar que ele seja somente uma alegoria de Lopez Rega, pois estão embutidos nesse personagem os dispositivos de dominação.

O romance explora esses imaginários da história justamente para afirmar que a construção de Brujos nas sociedades latino-americanas se disseminará, caso o passado colonial e autoritário não esteja bem resolvido e seja questionado nas práticas diárias. O dever da memória assim também é um dever de descolonizar as práticas literárias. Como afirma Mignolo,

la lengua también implica la formación de cánones, la forma que se ha entretejido los valores nacionales y occidentales para producir mapas lingüísticos, geografías históricas, y panoramas culturales del sistema mundo moderno/colonial dentro de su lógica interna, así como en sus fronteras externas. (MIGNOLO, 2000, p. 300)<sup>77</sup>

A literatura pode servir à colonialidade, mas também pode ser uma prática descolonizadora, questionando as identidades nacionais construídas. Mignolo (2000) enfatiza as línguas e literaturas fronteiriças que se constituem de forma a ocupar a lógica hegemônica e a contrapor-se a ela. Acredita-se que todas as práticas que contraponham o lugar que personagens que tiveram sua memória e identidades corrompidas, justamente por fazer parte de um projeto de dominação que ainda permanece nas práticas modernas coloniais, possibilitam uma revisão dos registros. Os símbolos religiosos mencionados e o próprio rito religioso na obra expõem as formas de questionamentos desse processo complexo na Argentina. Assim, afirma-se que a descolonização é uma prática importante e é associada neste trabalho ao dever da memória, refutando os imaginários de dominação sob os povos.

---

<sup>77</sup> A língua implica também a formação de cânones, a forma que se constituiu os valores nacionais e ocidentais para produzir mapas linguísticos, geografias históricas, e panoramas culturais do sistema mundo moderno/ocidental dentro de sua lógica interna, assim como em suas fronteiras externas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise proposta neste trabalho apresenta uma perspectiva de leitura ampla sobre *Cola de Lagartija*. Por ser uma obra que retrata diversas temáticas permitiu realizar-se uma análise sobre diversos pontos da obra que se interligam. A abordagem alegórica e difusa possibilita as reflexões sobre questões que não dizem respeito somente ao contexto da Argentina, mas de muitos países da América Latina, como o Brasil.

Vive-se no contexto latino-americano e aqui, como em muitos países do mundo, observa-se a retomada de ideais que desprezam a existência daqueles que são diferentes, fortalecendo a ideia de “nós” e “eles”, sendo o “eles” grupos que têm historicamente a cidadania e a humanidade negada. As nossas democracias na América Latina continuam frágeis e cada vez mais vivenciamos uma onda de conservadorismo e patriotismo que são potencializadas por grupos que se afirmam conservadores.

Pensa-se que a arte/ literatura não está isolada dessas questões políticas e sociais. E como foi defendido no decorrer do texto, acredita-se que pode ser construída uma literatura que se oponha ao sistema hegemônico. Entende-se que *Cola de Lagartija* (1983), além de trazer, de forma bem elaborada, uma crítica ao sistema ditatorial vivenciado na Argentina, é uma obra que ademais fala do nosso presente, pois ainda não resolvemos nossas contendas com as nossas dores passadas, como exhibe o contexto da ficção analisada.

Defende-se que a literatura de Valenzuela, em especial, *Cola de Lagartija* (1983) retoma o passado, necessário para a reelaboração de nosso presente e o olhar para um futuro. As representações usadas na literatura por mais metafóricas que sejam permitem o contato com as experiências e relatos que não foram arquivados, documentos e se perderam no esquecimento.

Ninguém quer admitir a existência de um Brujo dentro de si e a obra literária, que apresenta os comportamentos desse personagem, revela uma sociedade que não se distancia tanto das ideias expostas pelo “mostro”. Novamente retoma-se a concepção de Arendt (2002, p. 244) que somente “a busca pelos significados pode a

qualquer momento virar-se contra si mesma e, por assim dizer, produzir uma inversão de valores antigos, declarando novos valores”. Os conceitos debatidos em sociedade como bem, mal, amor, paz, (temas abstratos) são questões banalizadas pelas práticas adotadas na atualidade, o exercício do pensamento permite a reflexão sobre temas inesgotáveis que acompanham o viver, sendo um exercício de humanidade. Tentou-se imprimir uma compreensão linear do personagem principal, mesmo que de forma fragmentada devido à estrutura da obra (metaficção historiográfica), pelos espaços que ocupa e a dominação que tinha sobre os demais. Esse personagem, como já falado, não tem a ver, exclusivamente, com o personagem Lopez Rega, que em 1975 renunciou seu cargo foi para a Espanha na condição de embaixador. A história do Brujo, por mais que se interligue em diversos pontos com este sujeito histórico que foi Lopez Rega, elucida sobre a inversão de valores antigos em uma sociedade e a declaração de novos valores.

Essa mudança abrupta de valores, como sucedeu nas ditaduras na América do Sul, provoca como já foi sustentado na análise, mortes, perdas de inocentes e de uma memória histórica. Há uma construção literária que se volta contra tais ideais como foram apresentados nessa lógica da repressão. O gênero híbrido, classificado como metaficção, constrói uma espécie de ficções diversas sobre o contexto ditatorial. Foi necessário discutir acerca dos recursos classificados como pós-modernos por alguns autores e por outros desconsiderados. Considera-se, no entanto, que a obra de Valenzuela não se encaixa por completo em nenhum desses subgêneros do Romance, pois, como sustenta Sarlo (1997) a literatura dos anos de 1970 e 1980 se constitui de forma difusa como reflexo da sociedade opaca.

O abandono da escritora-personagem permite refletir sobre questões diversas já levantadas, mas principalmente tem-se o questionamento do discurso literário. Não há certezas do que aconteceu com a personagem Rulitos, mas tem-se a decepção por ela não apagar o Brujo da história e produzir sua biografia, reconstruindo uma memória, isso de fato não ocorre porque é um processo coletivo- do nós/nosotros. Dabove (2003) enxerga tal atitude como uma postura ética, ao interpretar como a expulsão do letrado da política nacional do país, mas também vê-se como a decepção ao entender que há ideais que fortalecem a construção de diversos Brujos.

Os ideais apresentados na narrativa: Deus, Pátria e Família, que são símbolos da repressão, tornam-se necessários para que Rulitos se comporte socialmente para encontrar seu namorado, poder circular pelas ruas e cafés, etc. Como observa Sarlo, a escuta era mais perigosa que o esquecimento e por isso a necessidade de manter as práticas para não ser considerado suspeito pelos militares.

O uso que o Brujo faz de diversos elementos possibilitam entender uma apropriação e a repetição histórica. O rádio, que ele também utiliza como uma prática de dominação do povo, ao se apropriar do discurso da Muerta, assim como os elementos dos indígenas e negros possibilitam entender a falta de identidade do personagem. O corpo dos personagens, consumidos pelo Brujo foi visto pela ótica de Segato (2013), que retrata a violência e o projeto dominador que atinge as sociedades latino-americanas.

Ao seguir a lógica de uma dominação e de uma violência construída no contexto ficcional narrado, apresentou-se uma perspectiva sobre a memória, entendendo-se que a prática de apagamento das memórias dos povos nativos e que vieram para a América Latina como algo que faz parte de um continuum. Assim, a colonialidade do poder é um elemento chave para entender as práticas de dominação que atingem alguns grupos da narrativa e necessária para pensar na recuperação de uma memória histórica.

A diversidade da obra proporcionou a leitura que aqui se defende. Estamos conscientes, no entanto, das inúmeras possibilidades que ainda reserva a narrativa, que certamente, continuará a merecer leituras diversas de diversos leitores da América Latina e de muitos outros espaços de investigação. É o que esperamos que aconteça e será muito gratificante se este trabalho contribuir de alguma forma para a divulgação de *Cola de lagartija*.

## REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila. **A ironia e sua refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo, UNESP: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/102407>>. Acesso em 03 de dezembro de 2018
- ALEN. Luis Hipólito. “Argentina: Entre águilas y cóndores. La coordinación represiva”. **A 40 años Del Condor**: de las coordinaciones represivas a la construcción de las políticas públicas regionales en derechos humanos. MERCOSUR. IPPDH, 2015. Disponível em: <<http://www.raadh.mercosur.int/wp-content/uploads/2015/06/A-40-a%C3%B1os-del-C%C3%B3ndor.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2018.
- ARCHIVO HISTÓRICO RTA S.E. **Hora Infinito**: José López Rega, segunda parte (parte I), 2001. 2016. (46m06s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KdeliHSwMb4>>. Acesso em: 02 dez. 2018.
- ARENDT, Hannah. **Responsabilidade e julgamento**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. São Paulo: Vertice, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. **Literatura e consciência política na América Latina**. São Paulo: Global, 1969.
- CLÍMACO, Adriana Ortega. **História e ficção na representação de Eva Perón**: margens confluentes. Tese de doutorado. UFRJ. 2017.
- CHAGAS, Luã José Vaz; FERNANDES, Márcio. Rádio e política: a produção de sentido nos discursos radiofônicos de Juan Domingo Perón no Primeiro Peronismo (1946-1955). **Revista Brasileira de História da Mídia**. v. 6, n. 01, p. 247-261. 2017. Disponível em: <[http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/6071?fbclid=IwAR3Auq4wuZr8wKA9texDII4NJgt6oVLF\\_1GhwY6xtvXlhF2Yi39ZtVfVAuc](http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/6071?fbclid=IwAR3Auq4wuZr8wKA9texDII4NJgt6oVLF_1GhwY6xtvXlhF2Yi39ZtVfVAuc)>. Acesso em: 04 abr. 2019.

CORDONES-COOK, Juanamaría “Cola de lagartija: La hibridez cultural como contradiscurso y resistencia”. **Alicante** : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2018. Disponível em < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cola-de-lagartija-la-hibridez-cultural-como-contradiscurso-y-resistencia-931549/>> Acesso em. 14 de maio. 2019.

DABOVE, Juan Pablo. Claudicaciones de la razón letrada y romance nacional totalitario: sobre Cola de Lagartija de Luisa Valenzuela. **Revista Iberoamericana**. v. 71, n. 210, p. 203-220, jan-mar, 2005. Disponível em: <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/viewFile/5469/5621>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

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. **Contexto**. Vitória. v. 33, n. 1, p. 208-233. 2018. Disponível em: <[http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/18884/12869?fbclid=IwAR28EMtPcW4DGjDDum22a4Wbic\\_ajDIm3G2AmMfvGxCwJknooJiMUPIL1yw](http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/18884/12869?fbclid=IwAR28EMtPcW4DGjDDum22a4Wbic_ajDIm3G2AmMfvGxCwJknooJiMUPIL1yw)>. Acesso em: 04 abr. 2019.

FALLAS de Valencia, Patrimonio Cultural de la UNESCO. **El Mundo**: Sapos y Princesas. [2017?]. Disponível em: <<https://saposyprincesas.elmundo.es/actividades-ninos/valencia/eventos/ferias-y-fiestas/fallas-de-valencia-patrimonio-cultural-de-la-unesco/>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

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

FEBRES, Salomón Lerner. La búsqueda de la memoria histórica en América Latina: reconciliación y democracia. **Hendu**. v. 1, n. 01, p. 1-9, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/hendu/article/view/367/585>>. Acesso em: 13 jun. 2019.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1998.

GAMBINI, Hugo. Perón y la Triple A. **La Nación**. Buenos Aires, 8 mar. 2007. Opinión. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/889436-peron-y-la-triple-a>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

GARRAMUÑO, Florência. **La experiencia Opaca**: literatura y desencanto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

GUARDIA, Sara Beatriz. "Literatura e escritura feminina na América Latina." *In*: SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do (org.). **XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura: Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural**. Anais. Ilhéus: UESC, 2007. Disponível em: <[http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/conferencias/SARA\\_ORIGINAL.pdf?fbclid=IwAR1RI9tKyYKqAUSlc0jIHylrqafUdegL4QRf097my6psYxis44\\_FTU2FrUc](http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/conferencias/SARA_ORIGINAL.pdf?fbclid=IwAR1RI9tKyYKqAUSlc0jIHylrqafUdegL4QRf097my6psYxis44_FTU2FrUc)>. Acesso em: 04 abr. 2019.

GRÜTZMACHER, Lukasz. Las trampas del concepto "la nueva novela histórica" y de la retórica de la historia postoficial. *In*: **Acta Poética**. México, D.F, v.27, n.1, p. 141-168. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822006000100008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100008). Acesso em 15 de novembro 2018.>

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. 4. ed revista e ampliada. Rio de Janeiro: UFRJ, Francisco Alves, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em <<https://docplayer.com.br/8124110-Jacques-le-goff-historia-e-memoria.html>>. Acesso em: 13 jun. 2019.

LOJO, María Rosa. La novela histórica en la Argentina: del romanticismo a la posmodernidad. **Cuad. CILHA**. Mendoza, v. 14, n. 2, p. 38-66, dez. 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152013000200004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152013000200004&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 02 dez. 2018.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MARTÍNEZ, Juan Carlos. Para La Nación, todo es igual, nada es mejor. **Agencia Paco Urondo**: Periodismo Militante. DDHH. 24 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.agenciapacourondo.com.ar/ddhh/para-la-nacion-todo-es-igual-nada-es>>

mejor?fbclid=IwAR2vEb9V24\_1ym-ozYVsmXdhhsI-  
yS6Hg725Tw4fcY0iVabEQbQNO2BLzns>. Acesso em: 04 abr. 2019.

MANGIN, Annick. Literatura y dictadura: Cola de lagartija de Luisa Valenzuela. In: BAUER, Irene Chikiar (comp.). **El vértigo de la escritura**: Jornadas Luisa Valenzuela. Buenos Aires: [s.n.], 2017. p. 195-209. Disponível em: <<http://www.luisavalenzuela.com/wp-content/uploads/2017/05/Vertigo-con-Portada.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia Maria. “Os Estudos Culturais como perspectiva teórica segundo Raymond Williams: os alicerces de um movimento intelectual”. In: 40o. **Encontro Anual da ANPOCS**, 2016, Caxambu. 40o. 2016. v. 1. p. 1-23

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales/disenos globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

QUADROS, Elton Moreira. **Memória, reconhecimento de si e alteridade no pensamento de Paul Ricoeur**. Vitória da Conquista: Programa de Pós-Graduação em Memória - Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016. Disponível em: <<http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2017/06/Tese-Elton-Moreira-Quadros.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2019.

QUIJANO, Anibal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. *Edgardo Lander (org)*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro, 2005. pp.227-278.

QUIJANO, Anibal. “Colonialidade, poder, globalização e democracia”. **Novos Rumos**, ano 17, n.47, 2002. Disponível em <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos\\_de\\_comunicacao/NOR/NOR0237/NOR0237\\_02.PDF](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/NOR/NOR0237/NOR0237_02.PDF)> Acesso em. 13 de maio. 2019.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Guerra. In: **Diccionario de la lengua española**: Edición del Tricentenario. Madrid, 2017. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=JoNxOnS>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

Ricoeur, Paul. **La memoria, la historia, el olvido**. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2000.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

ROMERO, Luis Alberto. **Historia contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006.

RUBÍN, Sergio. **Eva Perón, secreto de confesión**. Buenos Aires: Lumen, 2002.

SHAW. Eduard. **EL Siluetazo**. Museo de la memória y de lós derechos Homanos, 2016. Disponível em < <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/el-siluetazo-la-mejor-muestra-de-arte-de-1983/>> Acesso em jan 2019.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. 1º ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**: Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado. 1ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. Disponível em: <[http://www.feministas.org/IMG/pdf/rita\\_segato\\_.pdf?fbclid=IwAR1RI9tKyYKqAUSlc0jIHylrqafUdegL4QRf097my6psYxis44\\_FTU2FrUc](http://www.feministas.org/IMG/pdf/rita_segato_.pdf?fbclid=IwAR1RI9tKyYKqAUSlc0jIHylrqafUdegL4QRf097my6psYxis44_FTU2FrUc)>. Acesso em: 04 abr. 2019.

SILVA, Ana Carolina Ferreira. **Santa Evita e suas aparições**. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 2004. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/AnaCarolinaFerreiradaSilva.pdf?fbclid=IwAR1MG57BC0H-5bNxemfMgXH8K8PzDXAgVd-nAsLjBHMPzHWSDyaqkG54ru0>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

TODOROV, Tzvedan. **Introdução à Literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

VALENZUELA, Luisa. “Escribir con el cuerpo”. **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, [2002]. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra->

visor/escribir-con-el-cuerpo-933371/html/2bc7b2d2-3de7-43e76-8600-3ade8cef08c4\_2.html?fbclid=IwAR2t-1v9tO8lCrRef3jwLEbi1DEKEtuYk6Y-1DdQUMoQw9UhxMAv8SemZFQ#l\_0\_>. Acesso em: 4 abr de 2018.

VALENZUELA, Luisa. **Cola de lagartija**. Buenos Aires: Editorial Bruguera, 1983.

\_\_\_\_\_. **Cuentos Completos y uno más**. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

\_\_\_\_\_. **El mañana**. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

\_\_\_\_\_. **Generosos inconvenientes**: Antología de cuentos. Barcelona: Menoscuarto Ediciones, 2008.

\_\_\_\_\_. **Juego de villanos**: Antología de microrrelatos. Barcelona: Thule Ediciones, 2008.

\_\_\_\_\_. **La máscara sarda**: El profundo secreto de Perón. Buenos Aires: Editorial Seix Barral, 2012.

\_\_\_\_\_. **La travesía**. Buenos Aires: Editorial Norma, 2001.

\_\_\_\_\_. **Novela negra con argentinos**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.

\_\_\_\_\_. **Taller para escribir microrrelatos**: 1a sesión. 2014. (1h04m23s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S1JjGMeZHA>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. **Tres por cinco**. Buenos Aires: Editorial Páginas de Espuma/La Compañía, 2010.

VIDAL, Paloma. **A história em seus restos**: literatura e exílio no Cone Sul. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. **Depois de tudo**: trajetórias na literatura latinoamericana contemporânea. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2006.

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