

# Tradição cervantina em Luisa Valenzuela: sonho, relativização da realidade e exposição da linguagem literária contra a “verdade” dos discursos oficiais

---

## *Cervantine Tradition in Luisa Valenzuela: Dream, Relativization of Reality and Exposure of Literary Language against the “Truth” of Official Speeches*

208

---

Paulo Dutra\*  
Stephen F. Austin State University - SFASU  
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

Vitor Bourguignon Vogas\*

**RESUMO:** Para se perpetuar no poder, manter a população sob controle e eliminar qualquer ameaça à “ordem” estabelecida, regimes ditatoriais como o que vigorou na Argentina de Luisa Valenzuela de 1976 a 1983 se valem de algumas “estratégias de dominação”. Uma das mais importantes é a monopolização do discurso. Assim como a estrutura institucional, o discurso estatal é inflexível e apresenta-se como a única verdade possível, de modo a interditar arroubos imaginativos e a “interferência” de vozes imprevistas. A essa forma de dominação, Valenzuela opõe, como estratégias de resistência literária, a valorização da dimensão onírica, que emerge de suas narrativas, a relativização da realidade empírica e a exposição do discurso literário (logo, de qualquer discurso) como construção subjetiva. Ao proceder assim, a autora argentina resgata a tradição cervantina, à qual se perfila, exercitando a resistência ética e estética por

---

\* Doutor em Literatura Latino-americana pela Purdue University (PU).

\* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

meio de uma literatura que se sabe e se declara orgulhosamente ficcional. É o que nos propomos demonstrar neste artigo, a partir da análise dos contos “El zurcidor invisible” e “De noche soy tu caballo”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luisa Valenzuela. Resistência. Tradição cervantina. Sonho. Realidade.

**ABSTRACT:** In order to keep people under control and eradicate any threat to the established status quo, authoritarian governments such as the civilian-military dictatorship that ruled Argentina from 1976 to 1983 perform some strategies of domination. One of the most important of them is the monopolization of speech. In order to interdict “imagination excesses” and the “inconvenient invasion” of unpredicted voices, the official speech not only reflects the institutional structure, but also is inflexible and presents itself as the only possible truth. This article examines how Luisa Valenzuela, in two short stories: “El zurcidor invisible” and “De noche soy tu caballo”, opposes and resists such form of domination, specifically through some strategies of literary resistance. In opposition to the monopoly of speech, by emphasizing the oneiric dimension in her narrative and revealing how relative the very idea of “reality” is, she exposes the literary speech (thus any other speech) as a subjective and arbitrary construction. By doing so, Valenzuela pays tribute to Cervantes’ tradition, which she is part of, while exercising resistance both ethically and esthetically through a certain kind of literature that is consciously and proudly fictional.

**KEYWORDS:** Luisa Valenzuela. Resistance. Cervantine tradition. Dream. Reality.

## Introdução

Para anular qualquer risco à estabilidade da “ordem” instituída por seus representantes, regimes autoritários como a ditadura civil-militar<sup>1</sup> que comandou a Argentina de 1976 a 1983 executam, em ação simultânea, um conjunto de “estratégias de dominação” comuns a esse tipo de governo.

---

<sup>1</sup> Neste estudo, adotaremos o conceito de ditadura civil-militar conforme sustentado por Eduardo Luis Duhalde, em sua análise do “bloco civil” que possibilitou o advento do terrorismo de Estado na Argentina de 1976 a 1983. Na edição lançada em 1999 de seu estudo original de 1984 sobre o regime de exceção no período, “El Estado Terrorista argentino: quince años después, una mirada crítica”, Duhalde dedica a primeira parte do livro a uma melhor caracterização desse Estado Terrorista e do modelo repressivo executado pelo mesmo. “He puesto énfasis en señalar los mecanismos de construcción de la víctima y su diseño cívico-militar. Ya que el Estado se convirtió en terrorista para socializar su proyecto, emergente de las necesidades de las fracciones hegemónicas dominantes, y para ello necesitó construir un vasto campo victimológico. Por ello, gran parte del trabajo está dedicado a iluminar el bloque civil del Estado Terrorista. [...] me ha parecido que la caracterización de “bloque” es instrumentalmente útil para significar la importancia y direccionalidad que dieron los sectores socioeconómicos involucrados y sus expresiones ideológicas al modelo represivo militar, sin las cuales este no hubiera sido posible” (DUHALDE, 2013, p. 39-40).

Podem-se apontar, dentre elas, a supressão de toda manifestação de oposição, diversidade e individualidade; a violência sistemática adotada como política de Estado; o fomento da política do esquecimento e da desmemória coletiva; e a monopolização do discurso, com a aniquilação do contraditório e o predomínio absoluto do discurso oficial, inflexível, organizado e unívoco, como verdade incontestada a ser assimilada e seguida por todos - isto é, pela massa social. Segundo o objeto de interesse específico deste artigo, deteremos a nossa atenção à última estratégia mencionada, a monopolização do discurso, contraposta pelas “estratégias” utilizadas pela ficcionista argentina Luisa Valenzuela para lhe opor resistência pela via da literatura.

De acordo com o recorte escolhido, pretendemos, inicialmente, detalhar como se operaram as estratégias de dominação da ditadura civil-militar argentina, com a monopolização, pelo Estado, do discurso e do direito à palavra. Para tanto, usaremos o arcabouço teórico de Eduardo Luis Duhalde, além de pesquisadoras como Beatriz Sarlo e Francine Masiello.

Na sequência, explicitaremos os meios pelos quais Valenzuela procurou subverter, com armas literárias, semelhante forma de dominação - que sufocava, de modo singular, a classe artística e intelectual argentina no referido período. Ancorados em estudos anteriores de autores como Glaciela Gliemmo, Sharon Maragnelli e Laura Sesana, analisaremos as estratégias de resistência adotadas pela escritora portenha para fazer frente ao monopólio do discurso por meio de uma literatura ficcional, tais como a relativização dos conceitos de “verdade” e de “realidade”; a exposição da manipulação da linguagem (portanto, das estratégias discursivas); a incorporação do sonho à narrativa, confundido com a realidade empírica; o coletivo de vozes imprevistas que afloram em seu próprio enunciado, bem como a experimentação de perspectivas e camadas narrativas que se sobrepõem e se emaranham no texto.

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. Neste tópico, além de Fuentes, embasamo-nos em observações de Vargas-Llosa.

Tais reflexões preliminares nos conduzirão ao cumprimento da proposta principal deste estudo: a partir da análise específica de dois contos valenzuelanos, pretendemos apontar e discutir como as referidas estratégias de resistência se manifestam na produção ficcional da autora, identificando os recursos e características literárias por meio das quais sua obra contrapõe-se ao monopólio da palavra e da ideia de um discurso oficial como o único possível e “verdadeiro”. Em “El zurcidor invisible” (1993), temos um notável exemplo do espaço que as metanarrativas e a autorreflexividade adquirem em Valenzuela. Já em “De noche soy tu caballo” (1982), sobre o qual dedicaremos especial atenção, transbordam o sonho, a relativização da realidade e a exposição do discurso literário contra a falácia da “verdade” do discurso do Estado autoritário e repressor.

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

Um dos principais meios de dominação imprimidos pela ditadura argentina foi a monopolização do discurso. Assim como a estrutura institucional, o discurso

estatal apresenta-se claramente organizado e inflexível, “como para proibir qualquer excesso imaginativo ou invasões de vozes não previstas” (MASIELLO, 1987, p. 15). De acordo com Sarlo (1987, p. 36), “o regime discursivo imposto por governos autoritários pressupõe um fundamento de verdade indiscutível e inapelável, baseado em relações pré-discursivas”.

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

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

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

a ação regida por sentidos (*meanings*) publicamente anunciados que tornam possível uma socialização das práticas privadas e sua interpretação dentro de marcos reflexivos capazes de ser corroborados discursivamente, é substituída na sociedade disciplinar por uma ação orientada por um sistema mudo de reforços positivos e negativos que expressam sem mediação as relações de força constituídas na sociedade. O espaço público administra (ou procura

administrar) os sentidos que forem necessários para manter o adequado funcionamento dessa operação disciplinar (BRUNNER, apud SARLO, 1987, p. 36, grifo nosso).

Essas estratégias discursivas de autolegitimação tinham o efeito duplamente perverso de, por um lado, inverter os sinais da equação, “positivando” sempre a ação do Estado, isto é, legitimando como algo positivo aquilo que, pela perspectiva dos direitos humanos, deveria ser considerado como crime de lesa-humanidade. Assim, violências e perseguições políticas, violações de direitos, prisões arbitrárias, tortura, sequestros, desaparecimentos e assassinatos praticados pelo Estado seriam autojustificáveis em nome da defesa da Pátria, da ordem social e, em última análise, da própria sociedade, a qual o governo teria a obrigação de defender das “ameaças subversivas” (afinal, “*por algo será*”). Por outro lado, tais estratégias também tinham o efeito de simplesmente passar a borracha na equação, negando oficialmente a ocorrência de fatos dos quais só se poderia suspeitar. Portanto, na medida em que monopolizava o discurso, o Estado podia ao mesmo tempo manipular a verdade, distorcer os fatos ou simplesmente negar-lhes a existência. Concedia-se a prerrogativa de arbitrar sobre a própria realidade, definindo o que era ou não era, verdadeiramente, *real*. Sharon Magnarelli conclui que

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

Exilado durante a ditadura civil-militar de 1976-1983, Eduardo Duhalde não tem a menor dúvida em classificá-la como um Estado Terrorista: um regime de exceção fundado na violência de Estado, apoiado por setores econômicos e da sociedade civil argentina, cujo triunfo estava condicionado não só ao pleno domínio das esferas política e econômica, mas, fundamentalmente, ao controle total sobre o universo da circulação simbólica (de ideias e valores). O campo da

disputa discursiva era controlado e monopolizado pelo Estado autoritário, o qual impunha ao povo o discurso político-ideológico que sustentava a política repressiva implementada, com a exclusão peremptória de qualquer debate ou proposição contrária. Como considera Duhalde (2013), o “poder político instituinte”, mais até do que da coação, depende essencialmente da sua interiorização por parte dos indivíduos. Do mesmo modo, o discurso político (neste caso, de caráter autoritário) é tão mais eficaz quanto mais as representações e “significações sociais instituídas” forem introjetadas no “imaginário coletivo anônimo”. Como ressalta o autor,

[...] se ha dicho que “el discurso del orden militar autoritario se introyectó en las representaciones sociales de amplios sectores, y dio lugar a la generación de una cultura política conformada sobre la base de dicho discurso” (María Virginia Amestoy). [...] De este modo, con la paciente exaltación de “la virtud militar”, el estamento militar ocupó en el imaginario social un lugar de privilegio como articulador de la Nación y depositario de los valores fundantes de la nacionalidad argentina. Este carácter ha sido siempre interesadamente remarcado. Poco después del golpe del '76, dirá el provicario castrense monseñor Victorio Bonamín: “Estaba escrito, estaba en los planes de Dios, que la Argentina no debía perder su grandeza y la salvó su natural custodio: el Ejército” (DUHALDE, p. 72-73, 2013).

Assim, a dominação do Estado Terrorista era também - aliás, era-o sobretudo - de ordem simbólica, de modo a introjetar, no imaginário coletivo, um determinado “código de interpretação da realidade”, ou seja, uma visão de mundo unívoca na qual as Forças Armadas se confundiam com a própria ideia de Pátria (articuladores da nação e guardiões de seus princípios fundacionais) e eram associadas a valores necessariamente positivos como ordem, disciplina e prosperidade, enquanto qualquer manifestação individual ou coletiva que fugisse de tal normatização era condenada como “subversiva” e “antipatriótica”, devendo ser prontamente anulada. Tudo e todos que diferissem daqueles valores precisavam ser eliminados e, “se necessário”, aniquilados fisicamente. A diferença não tinha lugar num regime que impunha a uniformização do pensamento e do comportamento.

No es una lucha entre sujetos, sino la lucha planteada desde el Estado por la construcción-desconstrucción del sujeto individual y colectivo. Es una lucha por los códigos interpretativos de la realidad, en la que no se vacila en suprimir al intérprete diferente, viendo lo social como un objeto inerte, para imponer ideológicamente una visión única del mundo. Para eso no vacilará en acabar al otro en el acto. El ocultamiento aparece entonces como un falseamiento mentiroso de la realidad. Esta no está fuera de él, es él, el Estado Terrorista que autoinscribe su existencia en el lugar que han dejado las víctimas. La inscribe y la marca: “El terror se ejerce al precio de las heridas que se inscriben directamente en el cuerpo” (Derrida) (DUHALDE, p. 78-79, 2013).

Diante dessa “monopolização do discurso”, Andrés Avellaneda propõe uma pergunta retórica: “¿Qué fue construir sentido frente a ese monólogo autoritario del Estado militar terrorista?” (ABELLANEDA, apud BERGERO; REATI, 1997, p. 151). Valenzuela foi uma das escritoras que buscaram responder a esse inquietante questionamento, tecendo e cerzindo a resposta por meio da própria obra. Conforme assinala Cogollos Alabor, “la escritura de Valenzuela, y Valenzuela como escritora que nombra, es una búsqueda continua de lo que no se puede decir o narrar, un intento de hacer oír, mediante la ficción, las voces calladas por el terror de la realidad política del momento” (CORGOLLOS ALABOR, 2004, p. 412).

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

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 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 a

“artificialidade” de todos os demais discursos, sobretudo o oficial, evidenciando-o também como construção de significados voltada a fins específicos. Os críticos e pesquisadores que se debruçaram sobre a obra da ficcionista argentina parecem concordar amplamente com relação a este ponto.

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

Esse questionamento se faz através da linguagem. Valenzuela entende o poder político inerente à linguagem e ao seu uso, e como as construções linguísticas ajudam a manter de pé as estruturas sociais e políticas dominadas pelo patriarcado (Cordones-Cook). **A linguagem e a internalização de seu uso “correto” e “permitido” fazem do usuário um cúmplice de sua própria opressão. Ao aderir a regras e limites impostos por ela, a mulher mesma se censura e se limita.** Valenzuela busca demonstrar as relações de poder inerentes ao uso da linguagem e busca subvertê-las por meio de uma forma diferente de expressão e uso (SESANA, 2016, p. 3, grifo nosso).

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

## A tradição cervantina em Valenzuela

Luisa Valenzuela é herdeira direta de uma linhagem de escritores inaugurada na literatura mundial pelo espanhol Miguel de Cervantes, com a publicação do seu *Dom Quixote*, em 1605. No seminal romance quixotesco (cujo segundo volume sairia dez anos depois), Cervantes fundou, conforme defende Carlos Fuentes (1998), uma tradição literária batizada pelo escritor mexicano de “tradição de La Mancha”: literatura de ficção que não se envergonha de ser ficção; antes o proclama e celebra-se como tal.

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

217

---

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

A tradição de Waterloo se afirma como realidade. A tradição de La Mancha se sabe ficção e, mais ainda, celebra-se como tal. Waterloo oferece fatias de vida. La Mancha não tem vida além do seu texto, fazendo-se na medida em que é escrito e lido. Waterloo surge do contexto social. La Mancha descende de outros livros. Waterloo lê o

mundo. La Mancha é lida pelo mundo. Waterloo é sério. La Mancha é ridícula. Waterloo se baseia na experiência: diz-nos o que sabemos. La Mancha se baseia na in experiência: nos diz o que ignoramos. Os atores de Waterloo são personagens reais. Os de La Mancha, são leitores ideais. E se a história de Waterloo é ativa, a de La Mancha é reflexiva (FUENTES, 1998, tradução nossa).

Como se sabe, na obra-prima cervantina, Alonso Quijana é leitor voraz de novelas de cavalaria - muito populares à época da escritura do romance - e, como não necessitasse trabalhar, passa os dias a devorar os itens de sua biblioteca pessoal. Até que um dia, de tanto ler, seu cérebro “se seca” e ele perde o juízo. “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (CERVANTES, 2004, p. 29-30).

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

faz com que a realidade se dobre à ficção de tal sorte que ela, paulatinamente, se “des-realiza”, na mesma proporção em que vai se ficcionalizando:

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

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

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

Por esta linha interpretativa, a mola da narrativa em *Dom Quixote* seria o próprio modo como o protagonista ficcionaliza a “sua” realidade (aquela que reside na camada da ação narrativa, da trama protagonizada por ele), em cada situação vivida.

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

Não obstante, o gênio maior de Cervantes estaria em uma “inversão” realizada pelo autor ao longo da obra: enquanto, no plano da ação narrada, da história propriamente dita, o seu protagonista idealiza (isto é, *encanta*) a sua própria realidade, Cervantes de certo modo faz o contrário em uma camada, por assim dizer, superior à da trama que se narra: “desidealiza” (isto é, *desencanta*) a própria narrativa da trama, na medida em que a apresenta a todo instante aos leitores como ficção deliberada, quando, por exemplo, coloca em primeiro

plano a maneira como a história é contada, por meio de uma série de elementos metanarrativos que expõem a construção que envolve o texto. O autor abre sua caixa de ferramentas e deixa-a exposta aos leitores. A título de ilustração, basta recordarmos que Cervantes alterna uma série de narradores (o autor original, o que encontrou o manuscrito, o tradutor do manuscrito etc.), que dão à história novas camadas e se revezam em intervenções sobre a maneira como esta é contada e como pôde chegar aos leitores. E o que dizer do episódio narrado no segundo volume - publicado uma década após o primeiro, quando este já havia caído no gosto do público da época -, no qual Quixote e Sancho simplesmente demonstram *saber* que são personagens de um livro anterior? Ou seja, Quixote e Sancho *sabem-se* personagens fictícios, ao comentar, no curso da trama do segundo volume, a obra mesma da qual são personagens - e na qual, portanto, continuam inseridos ao tecer esses metacomentários. “Mais especificamente manchego é que um romance se saiba a si mesmo ficção, seja consciente de sua natureza fictícia. [...] Dom Quixote é o primeiro personagem do romance moderno que se sabe escritor impresso e lido” (FUENTES, 1998, tradução nossa).

Com artifícios como este, Cervantes convida o leitor a ser cúmplice desse jogo metaficcional. A ironia maior é que seu próprio protagonista, tendo-se revelado um péssimo leitor, deixou-se “enganar” pelo que leu: tomou a ficção por realidade, a ponto de passar a tomar a realidade por ficção. E saiu pelo mundo buscando “endireitar o torto” (como nos conta Cervantes, com extrema ironia): projetando a ficção sobre o real e transformando o real em ficção.

Passados quase cinco séculos, Valenzuela viria a se provar uma autora filiada a esta “tradição de La Mancha” da qual Cervantes foi o fundador, sócia de um clube de escritores que, desde o *Quixote*, paga tributo ao romancista espanhol - e que, antes dela, admitiu nomes como Borges e Cortázar, para ficar em dois expoentes da mesma linhagem surgidos na Argentina da autora. Afinal, o estilo literário de Valenzuela está repleto de elementos “cervantinos” apreensíveis

(ainda que nem sempre a olho nu, na camada superficial do texto): estão lá recursos como o humor, a paródia, a ambiguidade, a ironia e, destacadamente, a metanarrativa, que, tal como em Cervantes, desempenha o papel de “desencantar” o processo de escrita. Valenzuela realiza, portanto, uma literatura assumidamente ficcional. Parafraseando Fuentes, trata-se de uma autora que de modo algum se envergonha em fazer ficção; antes, proclama-o aos leitores. E como é exatamente que o proclama?

### “El zurcidor invisible”: metanarrativas e autorreflexividade

Como assinalamos acima, a narrativa valenzuelana é declarada e orgulhosamente ficcional. Confirma tal argumento o uso constante de metáforas, paródias, ironias e, sobretudo, da metalinguagem que reflete sobre o próprio ato de escrever e convida o leitor a ser testemunha ou cúmplice do processo criativo, assim dessacralizando a própria literatura e problematizando a autoridade e a “autoralidade” dos autores. Por isso, um dos principais *leitmotivs* assinalados pelos críticos literários nos escritos valenzuelanos é a própria escrita. Noutras palavras, a autora fartou-se de “escrever sobre o ato de escrever”, sobre o trabalho do escritor diante do texto. É o que verifica, por exemplo, Gwendolyn Díaz. Conterrânea de Valenzuela, essa crítica aponta a escrita como tema e a subversão das metanarrativas como duas características da estética tipicamente pós-modernista, identificando ambas no texto da escritora. “A metanarrativa se estabelece por meio do processo da linguagem. Daí o interesse pelos jogos linguísticos, a ironia, a paródia e o ato de escrever em si” (DÍAZ, 2002, p. 124).

Díaz chega a arriscar uma metáfora - na verdade, sugerida pela própria Valenzuela em seu conto “El zurcidor invisible”, integrante da seção “Cortes”, a primeira das que compõem o volume de contos *Simetrias* (VALENZUELA, 1993) -, ao comparar o trabalho da escritora ao de uma costureira (em espanhol,

zurcidora), a cerzir a linguagem literária com o intuito de denunciar a manipulação da linguagem em geral<sup>2</sup>.

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

A esse processo de escrever sobre a escrita mesma e refletir, a partir do texto, sobre o seu próprio processo de criação, Díaz atribui o conceito de autorreflexividade, o qual, como explica, “tem a ver com o ato da escrita em si”. “Não a escrita como mimesis de uma realidade fixa”, ressalva, “mas precisamente a escrita como simulacro que deixa transparecer a falsidade do discurso e que tem a possibilidade de desmascarar o que está oculto” (DÍAZ, 2002, p. 125). Com efeito, em diversos contos valezuenlanos, o exercício dessa “autorreflexividade” salta do texto de maneira mais ou menos explícita. Um dos casos mais exemplares é o já referido “El zurcador invisible”.

222

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

---

<sup>2</sup>Registre-se, de passagem, que Cerzidor é um dos apelidos do personagem Riobaldo no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

necessariamente uma projeção autobiográfica de Valenzuela<sup>3</sup> - passa todo o resto do semestre encorajando a estudante a escrever sobre o incidente, com a intenção declarada de ajudá-la a expurgar o medo que lhe ficara instalado. Introspectiva, a professora-narradora realiza uma espécie de solilóquio aberto ao leitor, a entrelaçar a narrativa em alguns níveis: simultaneamente, relata o episódio ocorrido com a aluna, relata como ela incentiva a aluna a escrever o relato, reflete sobre como ela mesma o teria escrito se estivesse no lugar da aluna (embora o faça, de todo modo, da sua própria posição) e, não menos importante, reflete sobre o próprio relato acerca da aluna e de sua história, à medida que o escreve. No relato maior que engloba todas essas camadas narrativas (o próprio conto), despontam os conceitos de metanarrativa e autorreflexividade, na medida em que o conto pode ser interpretado como uma grande reflexão, compartilhada com os leitores, sobre “o ato da escrita em si”. É bastante eloquente que, já nas primeiras linhas, a narradora fique literalmente a ensaiar a melhor definição para a aluna de quem vai tratar o relato, dando a ver ao leitor o seu exercício em torno da escolha do melhor adjetivo. Aliás, “dando a ver” no sentido gráfico mesmo, uma vez que as primeiras linhas do conto são ocupadas por uma “nuvem” de adjetivos desalinhados na página e aparentemente desconectados, como que jogados ao acaso no papel, à guisa de ideias rabiscadas em um rascunho. A narradora testa possibilidades, a partir do método de tentativa e erro. Ao dividir tal exercício com o leitor, convoca-o a se envolver também ele no processo de manipulação da linguagem a partir do qual o texto final vai sendo construído (ou cerzido, para permanecermos na metáfora do conto). É o que atesta Díaz, que também vê associações entre o ato de costurar o agasalho perfurado da aluna, performado pelo “costureiro invisível”, e o ato de escrever como “costurar” o texto (o têxtil material do escritor, permitimo-nos complementar<sup>4</sup>):

---

<sup>3</sup> A autora efetivamente viveu em Nova Iorque entre 1979 e 1989, tendo ministrado seminários e oficinas de escrita literária nas universidades NYU e Columbia.

<sup>4</sup> Etimologicamente, há inconteste relação entre os significados de “texto” e de “textura” (ou “tecido”), aproximação que remete ao latim. Comparando-se o léxico do português com o da “língua-matriz”, comprova-se, ainda, a relação etimológica entre uma tecedeira e uma

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

Em “El zurcidor invisible”, o final do conto fica em aberto, algo que ocorre com frequência na obra de Valenzuela. Com isso, ela convida implicitamente o leitor a ser cúmplice no processo de significação e ressignificação do texto. Prosseguindo com Díaz, “esta referência direta ao ato de construir o final de um conto sublinha a intenção de dar ênfase ao processo criativo como temática” (DÍAZ, 2002, p. 129). Citado pela pesquisadora portenha, o intelectual canadense Peter Stoicheff, em um livro editado por Katherine Hayles, explica:

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

---

escritora (“fazedora de textos”) e entre um tecelão e um escritor (“fazedor de textos”). De acordo com o *Dicionário de latim-português/português-latim* da Porto Editora:

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

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

Na medida em que o discurso do regime se baseia sobre a afirmação de uma ordem natural que a perversidade do inimigo ataca para transformar essa natureza em antinatureza, um discurso literário que problematiza as relações naturais e “imediatas” com o referente afirma a qualidade convencional de toda representação e **coloca em cena o pacto narrativo que possibilita não só a escrita como também a leitura de um texto de ficção** (SARLO, 1987, p. 42, grifo nosso).

Tal reflexão nos conduz ao próximo tópico, intimamente ligado com este e também emerso da fonte de Miguel de Cervantes: a relativização da realidade, estratégia que será discutida especificamente a partir da análise do conto “De noche soy tu caballo”, um dos cinco integrantes do livro “Cambio de armas” (1982), de Valenzuela.

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

A campanha soa no meio da madrugada, sobressaltando a protagonista do conto, que o narra em primeira pessoa. Quem poderá ser àquela hora? Pode ser a polícia. Talvez um companheiro da resistência política. Pode ser qualquer um, e ninguém pode estar seguro naquele Estado (e estado) de medo então vivido. Afinal, “são os ‘tempos do medo’, nos quais se centra a narrativa de Luisa Valenzuela. [...] São esses tempos violentos em que se instala ‘a fúria da destruição’ de que fala Hegel, em que uma campanha da porta que toca de noite desencadeia o pânico” (AÍNSA, 2002, p. 69). A moça atende a porta e,

para sua mais grata surpresa, quem cruza o batente é o homem que ela ama, companheiro na resistência e em sua cama num passado impreciso, antes de cair na clandestinidade. Havia meses ela não tinha notícias de Beto (nome pelo qual o conhecia, mas que podia não passar de codinome). A moça exulta com a visita inesperada do amante cujo paradeiro ignorava. Furtivo e precavido como a clandestinidade o condicionara a ser, ele não se dá a explicações nem a rodeios. É homem muito mais de ação que de palavras. “Creo que nunca les había tenido demasiada confianza a las palabras y allí estaba tan silencioso como siempre, transmitiéndome cosas en forma de caricias” (VALENZUELA, 1999, p. 180). Por isso, nada conta à companheira sobre suas recentes atividades. Quanto menos a outra souber, melhor para ela e para todos.

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

[...]

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

Contudo, Beto a presenteia com dois *tesoros*: uma garrafa de cachaça e um disco da cantora Gal Costa<sup>5</sup>, reminiscências que “delatam” presumível passagem clandestina pelo Brasil. Trago emborcado, disco posto para tocar, os dois se põem a tragar-se e a tocar-se a si mesmos, num jogo de mistura de corpos, entregando-se a uma apaixonada noite de amor que nem o maior dos medos ou das preocupações políticas pode macular. “Un día lo lograremos, chiquita. Ahora prefiero no hablar”, diz Beto à protagonista, que, em pensamento, assente: “Mejor. Que no se ponga él a hablar de lo que un día lograremos y rompa la maravilla de lo que estamos a punto de lograr ahora, nosotros dos, solitos” (VALENZUELA, 1999, p. 181).

---

<sup>5</sup> Em um conhecido deslize técnico, Valenzuela atribui a Gal Costa o disco e a canção “Sem açúcar”, de Chico Buarque, quando na verdade a composição foi gravada por Maria Bethânia.

O toca-discos executa a canção “Sem açúcar”, de Chico Buarque, que contém o verso “Eu de noite sou seu cavalo”, inspiração para o título do conto. A ideia de um cavalo que pertence a outro<sup>6</sup> (logo, que é “possuído” por outro) jogará, como se verá à frente, papel decisivo no desfecho. Os dois divergem sobre o significado da letra. Dada a “esoterismos e bruxarias” (na definição de Beto), a mulher empresta à canção uma significação religiosa, interpretando-a como “um canto santo, como na macumba”. Para ela, trata-se de metáfora da pessoa em transe que, na religião de matriz africana, é possuída por um espírito, sendo portanto “sua montaria”. Nem um pouco dado a esse tipo de metáforas, Beto confere à letra interpretação muito mais plana e secular. Reprendendo a parceira, retruca que ela sabe muito bem “que no se trata de espíritus, que si de noche sos mi caballo es porque yo te monto así, así, y sólo de eso se trata”<sup>7</sup> (VALENZUELA, 1999, p. 181). Ironicamente, a mulher inclinada a misticismos logo em seguida arremata: “Me dormí teniendo a él todavía encima” (p. 181), o que reforça o caráter sexual da canção, associado ao prazer “carregado de afeto” vivido pela personagem na noite de amor com o amante, a ponto de ambos acabarem esgotados.

Há, então, um corte na narrativa. E, na manhã seguinte, quando ela desperta, Beto já não se encontra ali. Outro timbre ressoa, desta vez o do telefone. Do outro lado da linha, uma voz que inicialmente ela julga familiar anuncia, em tom apreensivo, que o corpo de Beto fora encontrado morto, boiando próximo à margem de um rio. Teria sido atirado de um helicóptero havia pelo menos seis dias, como indicavam o inchaço do corpo e seu estado de decomposição. Ela então comete o deslize fatal. Ainda tomando o interlocutor por outro

---

<sup>6</sup> O cavalo é uma imagem recorrente nos contos de Valenzuela. Por exemplo, em “Cambio de armas” (1982) - um dos cinco que integram o homônimo livro de contos, assim como “De noche soy tu caballo” -, o Coronel Roque diz a Laura, prisioneira sob seu domínio, que, ao torturá-la, buscara tentar quebrá-la “como um cavalo”.

<sup>7</sup> Ressalve-se que a letra completa de “Sem açúcar” conduz muito mais à significação dada por Beto.

companheiro, exclama que aquele não podia ser Beto (afinal não fazia sentido, se ele estivera com ela horas antes). Em uma súbita e denunciadora mudança no tom de voz, o outro pede a confirmação: “¿Te parece?” (“Você acha?”). Não se passa muito tempo até a polícia irromper no cômodo, revirando tudo em busca de vestígios de Beto. Levam presa a moça, que nada entende, mas, mesmo atordoada, nada entrega.

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

1. Teria ela *realmente* vivido aquela noite de amor com Beto e sido levada no dia seguinte para a prisão, onde agora se recorda de uma “lembrança verdadeira” (em uma ordem cronológica linear)? Neste caso, por uma simples comparação de datas, Beto não poderia estar morto, e a notícia sobre seu corpo supostamente encontrado não teria passado de um blefe, um embuste armado pela repressão para justamente induzi-la a confirmar que conhecia Beto e que ele havia passado por seu cômodo. Ela nada conta sobre o encontro *realmente ocorrido* para não comprometê-lo.
2. Teria ela sonhado só a parte relativa ao encontro com Beto naquela madrugada, tendo todo o resto realmente acontecido? Neste caso, a partir do momento em que a moça despertou com o toque do telefone na manhã seguinte, ela realmente teria vivido tudo o que se sucedeu ao sonho. Então a ligação da polícia realmente teria sido uma armadilha para descobrirem o paradeiro de Beto e ela teria mordido a isca por ainda acreditar que o sonho recente, ainda fresco na mente, havia sido verdadeiro. Ela vai presa logo em seguida e nada conta à polícia porque se dá conta de que a visita do amado no fim das contas não passara de um sonho e, sendo assim, simplesmente não há o que contar<sup>8</sup>. Afinal, “os

---

<sup>8</sup> Reforça essa ideia uma expressão usada pela narradora na transição da primeira parte da narrativa (a visita de Beto) para a segunda (o ocorrido na manhã seguinte), marcada pelo toque do telefone. Este, diz a narradora, foi tirando-a “por oleadas de un **pozo muy denso**” (VALENZUELA, 1999, p. 181, grifo nosso). Faz-se oportuno salientar que, no conto “Cambio de

sonhos pertencem a ela”, e eles querem “realidades”, “fatos dignos de fé”. A princípio, é precisamente a esta versão que a moça se agarra.

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

[...]

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

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

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

De todo modo, aproximando-se do desfecho do conto, a moça confirma que, na prisão, não só sonha com Beto, como anseia por esses momentos. Dirigindo-se ao próprio amante numa espécie de transe místico, diz-lhe que, quando quiser, pode vir habitar-lhe o corpo e a mente, como um espírito que possui a quem o recebe num ritual de umbanda. “Beto, ya lo sabés, Beto, si es cierto que te han matado o donde andes, de noche soy tu caballo y podés venir habitarme cuando quieras aunque yo esté entre rejas” (VALENZUELA, 1999, p. 183).

Entretanto, quando o jogo de caixas chinesas aparenta não poder ficar mais intrincado, Valenzuela habilmente o estende ainda mais um pouco. No excerto

---

armas”, reincide a imagem do poço (neste caso, o poço fundo e escuro da memória), que adquire importantes significações no decorrer da narrativa.

anterior, como dissemos, a narradora estabelece uma terceira versão, a de que todo o conjunto de episódios narrados teria sido sonhado por ela de dentro da cela, já na prisão. Porém, já na frase seguinte, a narradora surpreendentemente regride à segunda versão. Prosseguindo seu “diálogo interior” com Beto, afirma que sonhou com ele “naquela noite”: “Beto, en la cárcel sé muy bien que te soñé **aquella noche**, sólo fue un sueño” (VALENZUELA, 1999, p. 183, grifo nosso).

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

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

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

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

ou, simplesmente,

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

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

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

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

231

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

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



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



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

Como se nota a partir da análise do conto “De noche soy tu caballo” - um dos mais interessantes para a discussão deste conceito -, a fronteira entre sonho e realidade é constantemente desmanchada e remarcada na escrita de Luisa Valenzuela. Da mesma forma, os limites entre ficção e realidade estão continuamente sendo deslocados, redefinidos, renegociados com o leitor.

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

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

Com efeito, nos seus três primeiros ensaios narrativos, Luisa iniciou um reconhecimento do caótico da vida, de razões não aristotélicas,

**causas sem efeito, ausência de normas, ausência total de verdades estáveis.** Começa a se arriscar. Sua protagonista pensa e seus pensamentos irrompem na narração sem aviso de nenhuma ordem. **Os sonhos são verdadeiros. A realidade não é real. O absurdo irrompe.** E ninguém poderia estabelecer o que é razoável e o que é loucura, qual é a ordem da desordem, tudo se tornou vago, indefinido, indistinto e às vezes contundente, feroz, deslumbrante (SAINZ, 1999, p. 14, grifo nosso).

Se, na obra da escritora argentina, ninguém pode estabelecer ao certo o que é *razoável* (próprio do plano cartesiano da razão moderna) e o que é loucura, então tem-se aí mais uma evidência de que se trata, a literatura valenzuelana, de ficção do tipo “cervantina”, tributária da “tradição de La Mancha”: ficção que de forma alguma se mantém escondida no texto, que não se dissimula ou se camufla atrás de pretensões e artifícios realistas, mas que é, ao contrário, marcada por recursos que subvertem o próprio conceito de realidade (e até a própria premissa de que haja *uma* realidade), tais como o humor, a paródia, a ambiguidade, a ironia, a metanarrativa - como visto na seção anterior - e neste caso, destacadamente, o desmanche da linha limítrofe entre o universo da “chamada realidade” e o universo onírico - o da realidade sonhada. Isso de modo algum significa o exercício de uma literatura surrealista de todo desvinculada dos problemas das pessoas reais em um mundo muito real, o que Valenzuela se recusa a fazer. Por sinal, o conto que acabamos de apreciar dá testemunho dessa fusão entre uma literatura que aproveita o sonho, mas que parte de problemas sociais e políticos da realidade - ou melhor, uma literatura que explora o sonho precisamente para poder melhor se acercar de tais problemas.

Assim como Cervantes e autores da estirpe de Machado de Assis, Borges e Cortázar, Valenzuela ergue sua pena contra o “gigante do realismo” (BERNARDO, 2011), na medida em que produz uma literatura não realista, que incorpora o sonho, e por que não?, um pouco da loucura cervantina - daquilo que Machado de Assis chamaria de “grãozinho de sandice” em seu romance *Quincas Borba* (1891). Segundo a escritora, ensaísta e crítica literária mexicana

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

O discurso realista não existe, o discurso realista, dizia Flaubert, nos remete a uma espécie de loucura, a uma necessidade de repetir o já visto, a reconhecer de novo **o que já se sabe**<sup>9</sup>, e ainda que não haja nada novo sob o sol, uma zona negra aparece e desaparece continuamente. [...] Preocupado com a ordenação das palavras, e mais, estabelecendo-se tal ordenação como um mandato, a linguagem realista anuncia desde o princípio uma estrutura de autoridade. A excessiva autoridade da gramática anda junto e é cúmplice da hierarquia social (GLANTZ, 2002, p. 87, grifo nosso).

Também para Díaz, os contos de Valenzuela “centram-se na noção pós-moderna da escrita como discurso que estabelece e subverte o que consideramos a realidade” (DÍAZ, 2002, p. 141). Escrita que, ao mesmo tempo, subverte os discursos hegemônicos autoritários (político, militar, patriarcal etc.). Essa crítica conclui que contos como os de *Simetrias* e como “De noche soy tu caballo”, que analisamos neste tópico,

234

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

Em conclusão, tomamos emprestada a formulação de Hackler (1986, p. 81), segundo a qual a linguagem humana, arbitrária, é redutora, cabendo à

---

<sup>9</sup> Parece indispensável retomar o que disse Carlos Fuentes acerca da “tradição de Waterloo” (à qual se subsumiria o discurso realista), ao defini-la por contraste com a “tradição cervantina” (a qual abarcaria o discurso valenzuelano): “Waterloo se baseia na experiência: **nos diz o que sabemos.** La Mancha se baseia na inexperiência: nos diz o que ignoramos” (FUENTES, 1998, grifo nosso).

linguagem lírica (extensivamente, à literária) “reencontrá-la em sua original paixão, assim como lhe cabe a expressão do real humano - já que privado da existência íntegra no real objetivo”.

## Conclusão

A obra de Luisa Valenzuela converge com Bosi e com sua conceituação de “literatura de resistência”. Para o crítico brasileiro, pode-se dizer que a narrativa “descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (BOSI, 2002, p. 135). Como procuramos demonstrar ao longo do presente trabalho, a literatura de Valenzuela é, por excelência, literatura de resistência ética e poética às estratégias de dominação exercitadas pelo autoritarismo. De modo mais específico, conforme o recorte que fizemos, resistência à monopolização da palavra e à própria ideia de uma “realidade” conformada ao discurso oficial e de uma verdade unívoca e incontestável a ser internalizada por todos. Cervantinamente, Valenzuela resiste através do sonho, da ficção e da aceitação de múltiplas perspectivas. A diversidade não é rechaçada, mas bem-vinda, acolhida e acomodada no texto. Pagando tributo à tradição de La Mancha, sua obra literária é autorreflexiva e abertamente ficcional: não esconde seu processo de criação; antes, revela-o ao leitor. Seu texto expõe a própria linguagem literária, compartilha com o público o modo como a própria narrativa é construída. Por meio de recursos como a metalinguagem e a autorreflexividade, o narrador põe a nu os seus recursos narrativos e, assim, desnuda-se a si mesmo perante o leitor. Manchega, Valenzuela acolhe e dá vazão ao sonho, relativiza a realidade e expõe, reflexivamente, o discurso literário como construção subjetiva, ensejando uma reflexão sobre o que há de “verdade mais exigente” na “mentira” do texto

ficcional e, em contrapartida, o que há de mais falacioso na pretensa “verdade” dos discursos oficiais e hegemônicos.

### Referências:

- AÍNSA, Fernando. *El poder del miedo en la narrativa de Luisa Valenzuela*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), 2002. p. 59-79.
- BERGERO, Adriana; REATI, Fernando. *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.
- DÍAZ, Gwendolyn. *El tango y otros simulacros: Simetrías y el postmodernismo*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), 2002. p. 123-144.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Alfaguara, 2004.
- COGOLLOS ALABOR, Lara. *Cambio de armas y la represión durante la dictadura militar de Argentina en la escritura de Luisa Valenzuela*. *Río de la Plata*, Paris, n. 29-30, p. 405-412, 2004.
- DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado Terrorista argentino*. Buenos Aires: Colihue, 2013.
- FUENTES, Carlos. Machado de la Mancha. *Quimera. Revista de Literatura*, Barcelona, n. 175, p. 9-16, 1998.
- GLANTZ, Margo. *Llamar a las cosas por su nombre*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), 2002. p. 81-88.
- GLIEMMO, Graciela. Las dos caras de la luna: *Cambio de armas y Simetrías* de Luisa Valenzuela. In: \_\_\_\_\_. *Simetrías. Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*. Caracas: Ex-Culturas, 2002. p. 89-100.
- HACKLER, Maria da Conceição. Theodor Adorno: dois momentos (o individual e o social). *Universitas. Cultura*, Salvador, v. 35, p. 77-91, jan./mar.1986.
- MAGNARELLI, Sharon. Espejos/espejismos: *Cuentos de Hades* y el poder de los reflejos en *Simetrías*. In: VALENZUELA, Luisa. *Escritura y secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 145-164.
- MASIELLO, Francine. La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura. In: BALDERSTON et al. (Org.). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires/Madrid: Alianza/Institute

for the Study of Ideologies & Literature/University of Minnesota, 1987. p. 11-28.

SAINZ, Gustavo. La narrativa de Luisa Valenzuela. In: VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. Cidade do México: Alfaguara, 1999. p. 13-20.

SARLO, Beatriz. Política, ideologia e figuração literária. In: BALDERSTON et al. (Org.). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires/Madrid: Alianza/Institute for the Study of Ideologies & Literature/University of Minnesota, 1987. p. 30-59.

SESANA, Laura. Procesos de liberación: *Cambio de armas*, Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938). *Concept*, Villanova, v. 27, p. 1-16, 2004. Disponível em: <https://concept.journals.villanova.edu/article/view/150/121>. Acesso em: Jan. 2016.

VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. Ciudad de México: Alfaguara, 1999.

VARGAS LLOSA, Mario. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Alfaguara, 2004. p. 13-28.

Recebido em: 12 de junho de 2017.  
Aprovado em: 6 de outubro de 2017.